UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

CAROLINA MOLINAR BELLOCCHIO

Uma visão sutil do mundo
Escritura, enunciação e variação em Roland Barthes

Versão Corrigida

São Paulo

2017

CAROLINA MOLINAR BELLOCCHIO

Uma visão sutil do mundo

Escritura, enunciação e variação em Roland Barthes

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos do Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Amigo Pino.

São Paulo

2017

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

B446v Bellocchio, Carolina Molinar
Uma visão sutil do mundo - Escritura, Enunciação e
Variação em Roland Barthes / Carolina Molinar
Bellocchio ; orientadora Claudia Amigo Pino. - São
Paulo, 2017.
306 f.

Tese (Doutorado)- 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. Escritura. 3. Enunciação. 4.
Variação. 5. Moralidade. I. Pino, Claudia Amigo,
orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO:

Carolina Molinar Bellocchio

UMA VISÃO SUTIL DO MUNDO - ESCRITURA, ENUNCIÇÃO E VARIAÇÃO EM ROLAND BARTHES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos do Francês
do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Claudia Amigo Pino.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

A meus amados pais,
Ao Henrique
E ao Mateus,
que me dão motivos para

*« Ne rien vouloir d'autre que ce qui est,
ni devant soi,
ni derrière soi,
ni dans les siècles des siècles. »*

(Nietzsche, 2012, 143)

À tia Mara, artista,
que transforma o que pode em afeto.

Agradecendo

Essa tese, que compreende toda a minha aventura, jamais teria sido possível sem o que me *adveio*: Claudia Pino, minha querida orientadora, que de um modo ao mesmo tempo leve e ardente faz passar o anel do desejo de ler e compartilhar com quem que seja a percepção de que a literatura importa para podermos viver juntos, para experimentarmos o afeto e sem exercer qualquer pressão sobre o outro.

Completando o círculo da orientação, que por um tempo se fez presencial, mas que em diversos momentos se fez via leitura dos textos, agradeço imensamente a Claude Coste. O aprendizado de si mesmo e o encantamento da descoberta da singularidade são lições deste professor, que me fez perceber que o espaço moral habita precisamente em nossos pequenos gestos.

Agradeço a Verónica Galindez, que desde os primeiros momentos dessa aventura também se fez sempre presente, seja como voz, seja como escuta.

Agradeço a Paloma Vidal, cuja delicadeza me fez atentar para o valor do diário como criação.

À Capes, pelo apoio durante os anos da pesquisa.

À Edite e ao Júnior, pela disponibilidade.

Aos muito queridos e fundamentais amigos criadores & críticos que entraram em minha vida para sempre: Tati e Théo, Rapha, Gi, Pri, Léo, Aline, Mô, Vivi (especialmente pela tradução linda do meu projeto de pesquisa, que me possibilitou tantas experiências), William, Naná, Dani. Ao Rodrigo.

À Bruna, que foi meus outros olhos e muitas vezes minha intuição.

Ao Emílio, Alessandro e Anakin pela estadia e pela gentileza de sempre. Ao Bartolomeu Klaus, por me fazer lembrar que inteligência não tem nada a ver com idade e que vínculo não tem nada a ver com grude (além de me apresentar as melhores séries sempre).

Ao Henrique e à Bela, que estiveram tão presentes sempre, ligação além de qualquer entendimento (e que no 21A testemunharam boa parte dessa aventura aqui).

À Mará e à Tê, encontro de mim mesma.

Aos meus pais, que fazem a existência ser perfeitamente perfeita. À Vó Lena e à vovó France, mulheres com quem aprendo a força e a delicadeza. Além do amor.

Ao Nicolas, À Renata e ao Dani, amigos queridos. À Sandra Abadia e à Jih, com quem, de modo distinto, aprendi que se trata apenas de transformar o medo em amor.

À Lindsay, ao Guido, à Ester e ao Cristophe, amigos de além-mar.

À toda minha família, enorme em todos os quesitos, mas especialmente no que diz respeito ao afeto, inclusive à Heline.

Agradecendo e lembrando: Daniel Bellocchio e Bruno Curcino Mota.

Ao Mateus, sempre você, com quem aprendi de fato a diferença, a nuance e a calma.

O gesto do arúspice

(...) Essa imagem lhe agradou : devia ser lindo, outrora, aquele bastão apontado para o céu, isto é, para o inapontável; e , além disso, esse gesto é louco: traçar solenemente um limite do qual não sobra imediatamente nada, a não ser a remanência intelectual de um recorte, consagrar-se à preparação totalmente ritual e totalmente arbitrária de um sentido. (*BARTHES, 2003f, p. 60*)

Existe uma circularidade infinita das linguagens: eis um pequeno segmento do círculo.

(*BARTHES, 2013, p. 16*)

I did it my way.

(Frank Sinatra)

RESUMO

BELLOCCHIO, Carolina Molinar. *Uma visão sutil do mundo - Escritura, enunciação e variação em Roland Barthes*. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos do Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho nasceu do desejo de destrinçar a noção de escritura de Roland Barthes a partir do pressuposto de sua indistinção entre o aspecto estético e o ético. Considerando que desde seus primeiros escritos identifica-se esta percepção que a forma também é valor, desejamos mostrar como a materialidade da escritura encena essa ligação do escritor com seu presente ao longo de seus textos. Nessa travessia, defendemos que Barthes se apropriou das noções de discurso e enunciação, propostas por Émile Benveniste, uma vez que elas ajudaram-no a conformar uma compreensão inédita da frase como atividade criadora, particular e inédita. Para Barthes, tal compreensão foi ao encontro de sua concepção sobre a escritura, possibilitando a esta ser entendida precisamente como produção de um sujeito sempre presente, mas que paradoxalmente se dissemina e se constitui pelo exercício da língua. A frase, assim, torna-se o espaço que o sujeito varia infinitamente, produzindo nuances que o afetam de modo contínuo. A escritura entendida como enunciação possibilita a Barthes o exercício infinito de uma forma que o vincula ao outro e que por isso designa uma inscrição ética, moral ou de moralidade, ondulação de nuances que dão-se a ver conforme o deslocamento de sua escritura. No encontro entre sujeito e mundo, da singularidade de seu corpo e dos corpos dos outros, a escritura torna-se o ângulo e o modo de enunciar cada vez “uma visão sutil do mundo”.

Palavras-chave: Roland Barthes; Escritura; Enunciação; Variação; Moralidade; Nuance.

ABSTRACT

BELLOCCHIO, Carolina Molinar. *A subtle vision of the world – Writing, enunciation and variation in Roland Barthes*. Thesis (PhD) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This work came up as a wish to unravel the *writing* notion proposed by Roland Barthes from the assumption of the indistinct aspect of aesthetic and ethic elements. Taking into consideration that since his first writings one identifies the idea of form understood as a value, we would like to demonstrate how the materiality of his writings plays the bind between the writer with his present throughout the years. In this crossing, we propose that Barthes has appropriated the notions of discourse and enunciation by Émile Benveniste, once they helped him to conceive a new comprehension of the sentence as a creative, particular and unprecedented activity. This comprehension of Benveniste suited Barthes' idea of writing, making it possible to be precisely understood as produced by an always-present subject, although paradoxically disseminated and constituted through the language. The sentence, therefore, becomes the space where the subject varies infinitely and constantly produces nuances. Writing comprehended as enunciation makes possible the unlimited exercise of a form that binds the subject to the others. This designates an ethical, moral or morality inscription, hues of concepts produced according to the shift of Barthes texts. In the encounter of the subject and the world, of the singularity of his body and the others' bodies, writing becomes the very angle and the manner to enunciate each time a 'subtle vision of the world'.

Keywords: Roland Barthes; Writing; Enunciation; Variation; Morality; Nuance.

INTRODUÇÃO	10
PARTE I – ESCRITURA, DISCURSO E ENUNCIÇÃO: REFAZENDO UM TRAJETO	22
CAPÍTULO 1. BARTHES LEITOR DE BENVENISTE	22
1.1 <i>A Aula de Barthes e seu mestre</i>	22
1.2 <i>Em torno dos Problemas de Linguística Geral I – 1966</i>	26
1.3 <i>Prólogo ao fantasma</i>	33
1.4 <i>O fantasma</i>	44
1.5 <i>Cara a cara</i>	52
CAPÍTULO 2. DEZ ANOS DE SEMIOLOGIA E UMA MANEIRA DE DIZER EU	56
2.1 <i>Barthes, o homem estrutural, o homem criador</i>	58
2.2. <i>Travessia: enunciação e diferença</i>	65
<i>Lições do mágico – Um suplemento</i>	76
PARTE II. A ENUNCIÇÃO DE ROLAND BARTHES	81
CAPITULO 1. DANS CE MONDE QUI EST LE MIEN : APROPRIAÇÃO E ANAMORFOSE	81
1.1 <i>Apropriação</i>	81
1.2 <i>Anamorfose</i>	100
CAPÍTULO 2. DO SUJEITO COMO PLURAL	119
2. 1. <i>Anamorfose de B.</i>	123
2.2 <i>Anamorfose de L.</i>	134
2.3 <i>Anamorfose de N.</i>	152
PARTE III – VARIANDO.....	172
CAPITULO 1. VARIAÇÕES.....	173
1.1 <i>Variação e subjetividade: Escritura-enunciação</i>	185
1.2 <i>As nuances da ética</i>	205
1.3 <i>Variações- Le Roland Barthes avec peine</i>	244
CONCLUSÃO	295
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	299

Introdução

Há onze anos, conheci propriamente R.B. Na verdade, eu já o havia visto entre algumas estantes da biblioteca um tempo antes. Sempre via alguns traços de seu corpo pelos vãos que a disposição dos livros formava. Eu sabia seu nome, mas não ousava me aproximar. Era um nome imponente, mas mais do que isso, era misterioso. Algo me atraía para ele. Nenhum convite místico, nenhuma apelação de outras vidas, nenhuma intuição sobre-humana. Acho que apenas a força de um nome, que, sem saber, viria a ser essa voz que sussurra em meus pensamentos, que vive junto de mim, que con-vive em minhas frases.

Um dia, o vi novamente, meu olhar obtuso, através da angulação dos outros livros; com atrevimento, fui me aproximando de modo a caminhar por entre as estantes até chegar a seus pés. Lancei-lhe um olhar de baixo para cima, acompanhando a extensão de seu corpo todo. Ele era da altura de uma estante e seus membros estavam dispostos ali, ofertados a qualquer um. Foi *O grau zero da escritura* que meus dedos tocaram, o primeiro contato. Falava coisas tão difíceis que eu não o compreendia de início, mas me fascinavam pela sua prosódia, pelo seu ritmo, pelo seu tom. Fascinava-me a sua frase.

Ele continuou em meu quarto até que, coincidentemente, minha professora de Poética do Curso de Graduação em Letras, o qual cursava há menos de um ano, me apresentou formalmente a ele. Ao me tornar sua orientanda de Iniciação Científica, de fato conheci Roland Barthes. Desde então, sua voz me acompanha e me faz retrair os caminhos por onde ele passou. Coincidentemente, também foi com o Barthes de *O grau zero da escritura* que vim a trabalhar, primeiramente na pesquisa da graduação. Parecia-me uma escrita cifrada, cujas frases, inicialmente, eu supunha muito mais do que compreendia. Lia inúmeras vezes a mesma frase, retomava os parágrafos já lidos não só pela dificuldade da escritura, mas também pelo misterioso poder que exerciam: tinham um ritmo quase encantatório, às vezes permeado de um leve fervor, entre apaixonado e combativo, e que despertou em mim a clareza de que Barthes, em já em 1953, com *O grau zero da escritura*, havia colocado as questões que tocam a raiz do literário e que, até aquela época – 2006 –, outros autores permaneciam apenas esboçando. A conciliação radical entre o aspecto estético e ético que a noção de escritura conformava me pareceu fascinante pela sagacidade e pela sutileza com que se formava: não se pautava somente por uma compreensão histórica e materialista, que apontaria a ligação entre o homem e a literatura por um viés ético, tampouco exclusivamente por

uma perspectiva do literário como valor em si, cujo caráter formal absorveria toda a prática, caracterizando-a apenas como uma atividade estética.

Naquele momento, e mesmo agora, acredito que a formulação da noção de escritura em Barthes como “toda Forma é também Valor” (BARTHES, 2002, p. 13), nesse texto publicado em 1953, seja uma das compreensões mais radicais e perspicazes da atividade de escrever. Desde então, a ingênua separação entre “fundo e forma” ou “forma e conteúdo” não pode ser evocada a não ser por desconhecimento, por facilidade de tratar em separado os dois aspectos ou por má-fé do interessado na discussão.

Tal foi o interesse que nutri por essa questão e suas implicações na teoria literária que inicialmente meu projeto de pesquisa de doutorado versava sobre o diálogo de Roland Barthes com Jean-Paul Sartre a respeito da problemática da atividade literária. Tal projeto havia nascido no final da graduação e, de modo bastante intuitivo, sem muito suporte bibliográfico específico da fortuna crítica de Barthes, baseava-se na hipótese de que *O grau zero da escritura* seria uma resposta do crítico e escritor ao *Que é a literatura?*, de Sartre. Ficava intrigada não só com a proximidade temática dos dois textos, mas com os ecos de organização da estrutura dos capítulos, dos títulos, de alguns pontos chave da argumentação, e apostava em uma espécie de deslocamento deliberado de Barthes realizado a partir das noções de Sartre. Minha hipótese era de que Barthes havia se apropriado de algumas questões levantadas por Sartre, mas deslocando seu caminho para um espaço em que a literatura pudesse dizer mais a respeito de si como objeto, como uma forma que se avolumava e ganhava concretude com Flaubert, Rimbaud e Mallarmé. Com Sartre, Barthes parece ter aprendido a colocar as questões fundamentais, que haviam até então sido ignoradas, de acordo com o filósofo: “o que é escrever?”, “como é que se escreve?”, “qual a situação do escritor em 1947?”; questões essas que o escritor reformulou, em uma enunciação tal como “O que é a escritura?”.

Nessa reformulação da questão não habitava apenas um traço de estilo, mas um efetivo deslocamento argumentativo, que é indissociável de sua forma. Substituir o verbo (escrever) pelo nome (escritura) apontava, para mim, o papel essencial conferido por Barthes à materialidade de tal prática. Diferentemente de Sartre, cuja proposta residia sobretudo no papel do sujeito escritor e na sua prática de escrever – ato esse libertador porque constituía um modo de revelar o mundo para o outro –, para Barthes, o elemento crucial residia na própria atividade, na escritura em si. Com o acesso consideravelmente mais amplo à bibliografia crítica sobre Barthes no início do doutorado, a pesquisa sofreu diversas mudanças quanto a seu encaminhamento. Devido também à evidência do cotejo já existente entre ambos, entrevi a possibilidade de repensar meu projeto de pesquisa, sem

deixar de lado a importância da forma como valor, isto é, do caráter ético na escritura barthesiana, elemento esse que me obsedava. Paralelamente a isso, a leitura incansável dos textos de Barthes me levou a compreender que o arco todo que a noção de escritura desenha na produção barthesiana não se dissocia jamais de um pensamento da moralidade. A partir daí, ampliei os limites do meu gesto e, tal como o arúspice de Barthes, concebi um traçado louco e arbitrário, desenhado no inapontável. Eis-nos aqui diante dele.

Nossa proposta se baseia na hipótese de que a escritura barthesiana sempre foi uma noção calcada essencialmente em uma perspectiva ética, de uma moral ou de uma moralidade. Considerando uma diferença em relação a essas três instâncias, reconhecemos uma alternância entre elas conforme o período de produção de Barthes. Toda a sua obra foi permeada por essa questão, mas de um modo que ele mesmo diria *indireto*. O caráter ético não se caracteriza, como considera o senso-comum, apenas pela mensagem que veicula, mas pela compreensão de que a “Forma é também Valor”. Isso significa dizer que a forma, longe de ser apenas o invólucro que envolve a mensagem, é também significação. O próprio uso do F maiúsculo para redigir o termo “Forma” aponta como a noção de forma abarca todas as características enumeradas acima: ora, primeiramente, dizer que “a forma significa” é uma mensagem que só tem sua existência devido a uma língua em que se pode enunciá-la, isto é, devido a uma forma. Em segundo lugar, deixar de escrever “a forma significa” para escrever “a Forma significa” aponta uma escolha formal (o uso da maiúscula), colocando em evidência o termo “Forma” como um objeto que se destaca frente a nossos olhos. A Forma é erigida por Barthes nesse novo espaço em que é entendida não como o fim da literatura, como seria em uma estética da *arte pela arte*, mas como o único meio: sem um pensamento e uma prática sobre a Forma, não se teria literatura, mas apenas filosofia, teoria da arte etc.

No entanto, Barthes não institui somente a Forma como instância a ser considerada: a frase sobre a qual viemos nos detendo evidencia lapidarmente a identidade entre forma e fundo, forma e mensagem: “toda Forma é também Valor”. Apenas pelos elementos formais é que podemos atingir tal mensagem e compreendê-la. Desse modo, a identidade não é dada por meio da mensagem que se pretende veicular, mas essencialmente pela estrutura sintática da língua, que é formada pela proposição de um sujeito (“toda Forma”) sobre o qual se predica algo (“é também Valor”). Essa predicação é baseada em sua identidade total à do sujeito da frase, uma vez que o verbo institui a ligação radical entre as duas: “toda Forma” = “também Valor”. Consequentemente, “Forma” e “Valor” são instâncias indistintas no que diz respeito à escritura. Assim, pois, é que a compreensão

do aspecto estético esteve sempre ligada à do aspecto ético. Tanto que é pela forma que Barthes vai realizar todas as suas afirmações éticas. Esse é o objetivo principal deste trabalho, que pretende mostrar como é pela forma, enquanto escritura e enunciação, e pela sua variação e modulação, que a moralidade em Barthes se constitui. A partir de uma visada geral da produção barthesiana, pretendemos apontar que sua noção de escritura esteve sempre orientada pelo imperativo de que “o que escrever” é absolutamente absorvido em um “como escrever”, e que esse projeto instaura um espaço da singularidade, em que se reafirma seu viés ético. Apesar das mudanças e reformulações daquela noção, certamente essa irreducibilidade da escritura como elemento estético e ético sempre orientou a produção barthesiana.

A batalha de Barthes para pensar a Forma desde sempre esteve ligada a essa noção fundamental para ele do caráter significativo da língua e de sua indistinção do pensamento. Ora, qualquer que seja o pensamento, ele só pôde ser atingido pelo quadro da língua. Essa lição, que aqui apresentamos rapidamente, é desenvolvida no trabalho como um dos elementos que liga Barthes a Benveniste. De qualquer modo, bem antes desse encontro entre o escritor e o linguista, a perspectiva de Barthes já era fundamentalmente linguística.

O texto até pouco inédito, “L’avenir de la rhétorique”, datado de 1946 e, portanto, anterior ao início da redação dos artigos de *O grau zero da escritura*, deixa claro como a perspectiva de Barthes já se baseava na percepção da linguagem como matéria primordial de análise do texto literário. A intuição dessa “Forma”, enunciada em *O grau zero*, já se delineava como o lugar da particularidade do literário, mas sem ainda ser proposta nesses termos. Ali, Barthes defende o voltar-se para o objeto texto, e critica a abordagem da história literária clássica de Gustave Lanson, baseada no positivismo. Barthes afirma que essa se desenvolve a partir de uma concepção dualista do homem, sempre dividido entre razão e temperamento, ideias e sentimentos, pensamento e palavras (BARTHES, 2015, p. 138). Decorrente dessa concepção dual, a separação entre pensamento e palavra é uma das consequências mais rançosas para a crítica literária. Ora, é a partir dessa visão que pensamento e linguagem são dados como instâncias absolutamente distintas e a linguagem se torna apenas produto do primeiro. Ao pensamento se associa a noção de mensagem, de ideia, de esqueleto, enquanto que a linguagem passa a ser mero acessório, puro formalismo, invólucro. A respeito disso, Barthes escreve:

E é de fato no quadro do lansonismo que se multiplicou a tradicional distinção entre o fundo e a forma; toda a literatura clássica considerou desde Flaubert o estilo como a carne de um esqueleto, como a aparência de uma essência escondida e vital. Mantinha-se na crítica o velho dualismo escolástico do espírito e do corpo, do

mental e do físico, do inteligível e do sensível. Nossos manuais literários são ainda soterrados por essa divisão; é claro que, de acordo com essas análises, a forma seja sempre o parente pobre; ela não suscita nada além de um comentário vago e curto, espécie de artifício para simular a simetria. (BARTHES, 2015, p. 140)

Produto da divisão entre pensamento e palavra, é interessante ver como o próprio léxico é dividido: de um lado, todos os caracteres valorizados tanto pela filosofia clássica e escolástica quanto pela crítica clássica, que têm na ideia de essência seu ponto alto: o espírito, o mental, o inteligível, são da ordem do pensamento e do fundo, enquanto à forma são associados todos os elementos baixos, vis ou menores: o corpo, o físico e o sensível. Enfim, são esses valores que a crítica clássica identifica com o estilo: a carne que preenche o esqueleto, parente pobre ao qual restam alguns comentários vagos e curtos. O estilo¹ fica relegado, assim, a alguns capítulos finais do estudo crítico, sempre identificado a uma “espécie de pó mágico e impalpável jogado sobre as ideias todo-poderosas, no último momento da química poética” (BARTHES, 2015, p. 140).

No entanto, o foco de Barthes enquanto crítico é exatamente esse relegado aspecto que ele nomeia de modos diversos, esboçando uma tentativa de percebê-los: “os automatismos verbais próprios de um escritor”, “operações concretas e técnicas”, “uma tecnologia da criação”, “o exercício da linguagem”, “a estrutura verbal do discurso”, “as categorias verbais”, “automatismos retóricos”. Para ele, diferentemente da abordagem da crítica clássica, em que a História está presente, mas é apenas a ideia da soma de acontecimentos ou uma espécie de tempo eterno que influencia o autor, a História é um campo com tom certamente mais situado. Produzir em um determinado momento histórico implica uma série de restrições e permissões, tanto linguísticas quanto sociais e culturais, que outros momentos não permitiriam. Desse modo, vemos rapidamente que Barthes nega a perspectiva da história positivista para afirmar uma história absolutamente vinculada às condições de produção artística e social. Sem se valer dos termos “Forma” e “Valor”, que aparecem apenas um pouco mais tarde em *O grau zero da escritura*, eles já são intuitivamente associados por Barthes em “L’avenir de la rhétorique”, como lemos no trecho que segue: “Não haverá história materialista da literatura enquanto esta não for realizada como um exercício da linguagem. (...) É então no plano da linguagem que a crítica literária, se ela se quer inteiramente histórica, deve se transportar”

¹ O que a crítica clássica chama correntemente de “estilo” é o que Barthes vai posteriormente, a partir de *O grau zero da escritura*, compreender como escritura. No prefácio a *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes confirma: “o estilo supõe e pratica a oposição entre fundo e forma; é o compensado de uma substrução (alicerce); já a escritura acontece no momento em que se dá um escalonamento do significante tal que nenhum fundo de linguagem mais possa ser identificado; por ser pensado como uma ‘forma’, o estilo implica uma ‘consistência’; a escritura, para retomar uma terminologia lacaniana, só conhece ‘insistências.’” (BARTHES, 2005, p. XIII). A sua noção de estilo, que desenvolve em *O grau zero*, por sua vez, não coincide com o que a crítica clássica entende por tal (BARTHES, 2002, p. 10).

(BARTHES, 2015, p. 140). Além disso, ele continua afirmando que o futuro da crítica (“*L’avenir de la critique*”) só pode ser pensando a partir de “onde se encontram os mecanismos da linguagem, e portanto do pensamento, que serão elucidados de acordo com uma síntese progressiva de outras ciências” (BARTHES, 2015, p. 140).

A ideia de uma escritura que significa não pela mensagem que transmite, não pela ação, mas pelo exercício de linguagem, dirige a compreensão de Barthes para o encontro que desemboca no *Grau zero* entre moral e forma: “a moral da forma”. Para que ela seja “inteiramente histórica”, é para o plano da linguagem que deve se transportar; isso implica a “síntese progressiva de outras ciências”, ou seja, a “ressurreição da retórica”, como Barthes argumenta logo em seguida: “É de fato a uma ressurreição da retórica que seremos cedo ou tarde levados, não certamente como arte da persuasão à maneira de receitas e de classificações formais, mas sim como ciência da linguagem escrita (...)” (BARTHES, 2015, p. 141).

Assim, pois, é que nesse texto longamente desconhecido de Barthes podemos encontrar indícios mais específicos a respeito de sua atenção em relação aos elementos e procedimentos que dizem respeito à linguagem literária. Aqui, vemos como Barthes encontra-se a elaborar e conceber as minúcias que mais tarde enunciará como a noção de Forma, com o sintomático F maiúsculo. Um dos elementos que ele percebe como fundamentais para pensar essa significação é a retórica, pois ela é, naquele momento, um dos campos de saber que se debruça sobre as categorias verbais. Barthes, formado em Letras Clássicas pela Sorbonne, reconhece ali um terreno muito fértil para reforçar a inerência entre fundo e forma, pensamento e palavra:

Em suma, em muitos casos, essas categorias verbais: imagens, temas, alusões, analogias, metáforas, antíteses, pares, figuras, cadências, cujo aspecto formal teria sido julgado até o presente como puro produto, pura vestimenta do pensamento, parecem na verdade realizar um papel motor decisivo. Elas são primeiramente produzidas como respostas às exigências de tais situações do pensamento e depois acabam por agir como estimulantes: o escritor é guiado por sua retórica assim quanto ele a guia. (BARTHES, 2015, p. 142)

Trata-se, assim, de uma incessante dialética em que as palavras, frases, fórmulas instigam o pensamento tanto quanto são instigadas por ele. Uma espécie de automatismo verbal do escritor vai se configurando, de modo que a forma não seja pura vestimenta do pensamento, mas o pensamento em si.

A essa altura, 1946, às leituras feitas por Barthes de Marx, Sartre e Merleau-Ponty, de ordem materialista e fenomenológica, se adicionam as leituras inaugurais da linguística. Nesse período,

Barthes toma conhecimento desse campo do saber (SAMOYAUULT, 2015, p. 226), lendo inicialmente a obra do linguista dinamarquês Viggo Brøndal, *Essais de linguistique générale*, publicada em francês em 1943. É nessa angulação do pensamento que Barthes germina suas concepções: trata-se de um olhar de fato histórico – materialista e fenomenológico – para o texto literário, assim como para a figura do escritor, calcado num olhar de relevância para a materialidade linguística. Se até então a retórica teria que ser ressuscitada para acompanhar a crítica literária, a descoberta do viés linguístico, por meio de Brøndal, revela uma outra ciência que progressivamente vai absorver e vai guiar, com Benveniste, uma reformulação do pensamento sobre a escritura.

Fundamentalmente interessado em “afirmar a existência dessa realidade formal”, que é a escritura, e em “tentar mostrar que essa terceira dimensão da Forma também amarra, não sem um elemento trágico suplementar, o escritor à sua sociedade” (BARTHES, 2002, p. 7), a linguística, a História e a fenomenologia entram na produção barthesiana ora de modo notável, ora de modo diluído. Enquanto Forma que amarra o escritor à sociedade, vemos nessa fórmula a presença da noção de escritura e de sua materialidade linguística, o vínculo da Forma com a sociedade – o que revela seu caráter histórico –, assim como a situada presença e percepção do escritor, sujeito do qual Barthes trata de modo disperso durante as páginas de *O grau zero*.

Atenhamo-nos, no entanto, aos elementos que dizem respeito a essa obsessão de Barthes em relação às “categorias verbais”, ao “exercício da linguagem”, às “operações concretas e técnicas” que possibilitam a “tecnologia da criação”, isto é, ao surgimento e a uma melhor compreensão da escritura. A retórica e a linguística são as ciências que se somam ao exercício crítico e que jogam luz sobre essa instância, desdenhada pela crítica clássica, que é o estilo, e que Barthes retoma na ideia de Forma – de escritura. Ambas as ciências, para Barthes, serão campos do saber que tomam a Forma como elemento total, isto é, cuja significação é ao mesmo tempo forma e valor, amarrando a escritura à História.

Os *Essais de linguistique générale* de Brøndal, por exemplo, são radicais nesse sentido. Como linguista, o dinamarquês é um defensor da indissociação fundamental entre pensamento e linguagem (portanto, entre fundo e forma), sendo que o sentido só pode ser pensando na conjunção dessas instâncias. A ligação entre a linguística estrutural, pois que ele é um de seus fundadores, e a filosofia – sobretudo a fenomenologia – é necessária no sentido de compreender como se dá a relação entre linguagem e pensamento (LARSEN, 1987, p. 10).² Assim, a leitura de Brøndal é essencial para

² Revista *Langages*. Disponível em : <http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1987_num_22_86_1951> Consulta em: 18 mai. 2017.

Barthes, uma vez que fortalece as suas intuições críticas em relação à associação entre pensamento e linguagem, além de indicar os caminhos recentes do estruturalismo.

A linguística de Saussure, por sua vez, de quem Barthes tomará conhecimento apenas dez anos mais tarde, em 1956, também impactará profundamente a sua produção. “O mito, hoje”, famoso posfácio às *Mitologias*, é datado de setembro de 1956 e se articula totalmente a partir da semiologia saussureana (BARTHES, 2013, p. 201). A importância de Saussure também é fundamental no que diz respeito, no fim dos anos de 1960, ao conhecimento público de seus anagramas, que Julia Kristeva retoma a partir de sua noção de paragrama, essencial para a ideia de Texto. Jakobson tem certamente sua importância na produção barthesiana, assim como em menor grau outros linguistas, tais como Greimas, Hjelmslev, Chomsky e Harris, por exemplo. A presença dos quatro últimos pode ser localizada de modo mais pontual, de forma não tão fundamental e disseminada como a de Saussure.

De modo geral, a produção contemporânea a Barthes em relação às teorias e concepções sobre a linguagem, além da linguística e da retórica, de um modo mais breve, interessaram-no sempre. Toda referência sobre ela revela-se fundamental em seus escritos, que se situam no interstício entre linguagem, língua, significação, signos, cultura e sociedade. Barthes se apropriou e se valeu de cada pensamento a respeito da significação da língua e a redimensionou para um aspecto ético, tornando-os um pensamento do valor. Ele se valeu oportunamente de todas as referências que lhe interessavam, mas esse trabalho pretende mostrar que é essencialmente com Émile Benveniste que ele encontra um modo de pensar a língua em sua significação total, a partir de suas noções de língua, pessoa, discurso, enunciação e apropriação. Benveniste é o linguista cuja produção Barthes apreende como sendo da ordem da escritura: mágico, sua escritura realiza o total da significação, pois afirma indistintamente forma e fundo, forma e sentido. É com a voz de Benveniste que a voz de Barthes se imiscui nos seminários oferecidos por esse em 1965–1966 – “Seminário sobre a Retórica” –, e 1966–1967 – “Seminário sobre o discurso da História”. As noções de Benveniste vão sendo apresentadas e compartilhadas com o público para logo em seguida serem, conforme propomos, apropriadas por Barthes.

Acreditamos que o que ocorreu com Barthes, quando encontrou a palavra que cristalizaria seu fantasma no início de *Como viver junto*, também aconteceu com Benveniste. Naquela ocasião, através de uma leitura desinteressada, diz ele, “gratuita”, Barthes encontrou uma palavra que deu forma a algumas de suas buscas e possibilitou uma série de desenvolvimentos posteriores.

O encontro de um fantasma também ocorreu com a leitura de Émile Benveniste em relação à noção de discurso, pois acreditamos que, com a leitura dos artigos do linguista em 1966, Barthes tenha encontrado a “palavra que o colocou em trabalho”, proporcionando-lhe a cristalização de um fantasma que vinha formulando desde “L’avenir de la rhétorique” (de 1946). A possibilidade do dizer singular que a escritura possibilita e que o fantasma de Barthes perseguia e tentava cercar com os mais variados nomes, desde “as categorias verbais”, o “exercício da linguagem”, as “operações concretas e técnicas”, a “tecnologia da criação” etc., se cristalizou quando ele encontrou a palavra que o fez trabalhar: os termos **discurso/enunciação** propostos por Benveniste.

De modo geral, com a noção de discurso/enunciação, defendemos que ele pôde pensar melhor a noção de escritura. Foram as formulações das noções de pessoa, diátese e discurso de Benveniste que se revelaram fundadoras para uma nova ideia de escritura em Barthes a partir de 1966: escrever é afetar-se: sujeito e escritura são contemporâneos: à medida que o escritor produz sua “enunciação”, esse processo o afeta de volta e assim continuamente. Sempre inéditas, escritura e enunciação tornam-se uma espécie de sinônimo e é assim que Barthes passa a compreender sua produção: não há mais distinção entre o texto de um romancista e o de um crítico. Identificamos aí uma virada de postura escritural que ele operou nessa década. Acreditamos que essa virada esteja ligada a essa nova maneira de se colocar em sua escritura, de incidir subjetivamente em sua produção, vinculando a atividade acadêmica, profissional, a um trabalho de inscrição de subjetividade.

Especificamente, por que a noção de discurso/enunciação seria interessante para a compreensão crítica de Barthes? Como ela poderia dialogar com a noção de escritura? Como sempre destaca Barthes em relação a Benveniste, esse não é apenas um linguista da linguagem, mas um linguista de línguas. Ora, isso significa que, além de Benveniste, como linguista da linguagem sempre afirmar a relação intrínseca entre linguagem e pensamento – defendendo que esse só “recebe forma da língua e na língua, que é o molde de toda expressão possível” (BENVENISTE, 2005, p. 69) –, é o seu conhecimento profundo de diversas línguas que ancora suas hipóteses e análises. Isso significa que é a materialidade linguística, advinda dos exemplos reais do francês, do inglês, da sua formação em línguas indo-europeias, orientais como o iraniano, o hitita, o indiano, o grego bíblico (BENVENISTE, 2014, p. 232), que dá suporte a suas análises. Conhecer de perto a fonética, a morfologia, o léxico e a sintaxe de toda essa variedade linguística possibilitou a Benveniste partir da especificidade de tais línguas para embasar as conclusões de linguística geral (BENVENISTE, 2014, p. 233). No cotejo entre os sistemas linguísticos diferentes, ele pôde observar que algumas categorias são universais, a exemplo dos pronomes (BENVENISTE, 2005, p. 277). Assim, o linguista eleva

uma característica presente em todas as línguas a uma categoria universal: não existe língua sem instauração de pessoa. O que queremos apontar aqui é que a observação dos elementos formais, a exemplo dos pronomes, revela o caráter de significação total da língua. Forma e sentido são “noções gêmeas”, porque qualquer que seja a unidade linguística da qual tratamos (fonema, morfema etc.), nela a forma condiciona e determina o significado. Isso não é propriamente de Benveniste, mas de Saussure. Mas é Benveniste, entretanto, que se encarregou de levar a linguística para além do ponto em que Saussure se deteve (BENVENISTE, 2006, p. 224).

O fato é que Saussure chegou até o signo, unidade em que forma e sentido se contrapõem e por isso mesmo garantem-lhe a existência. É a possibilidade da decomposição da língua em unidades cada vez menores, até o limite da mínima unidade de sentido, que é o fonema, que constitui um sistema linguístico. Em relação à significação, entretanto, essas unidades não podem ser decompostas aquém do signo. O passo além dado por Benveniste é a proposta de concentrar-se na significação que nasce a partir do agenciamento de signos, que é a frase. Percebendo que a frase não pode ser entendida apenas como um signo no sentido saussureano, formada pela adição aleatória de elementos, Benveniste admite a diferença radical entre signo e frase: ele propõe que a frase seja da ordem da língua em ação, agenciada e utilizada por um falante específico. Trata-se, agora, da noção de língua que não se encontra mais no âmbito do abstrato, mas da instância que organiza a vida dos homens. Quando se trata da frase, o linguista tem a percepção de que o signo em si, mesmo fundando a realidade da língua, é geral e não encontra aplicações particulares. Com a frase, se passa algo diferente: ela não é senão *particular*. Ora, trata-se sempre de uma atualização diferente cada vez que é orquestrada, seja porque o locutor é sempre diferente, seja porque a situação em que ela é enunciada é sempre única. O caráter singular e inédito dessa produção é fascinante, e é ele que funda as noções de discurso e enunciação.³ Assim, se a Benveniste se deve essa percepção fundamental do caráter inédito e singular da frase – que posteriormente se desenvolve a partir da noção de discurso e enunciação –, podemos identificar que, para a produção de Barthes, essa proposição teve um alcance supremo. É assim, pois, a partir da apropriação que Barthes faz de Benveniste, que sugerimos ocorrer, de sua parte, uma reformulação da noção de escritura – inclusive da sua própria escritura. As noções de diátese, tempo e pessoa a atravessam, de modo que a linguística encontra de fato a literatura no seu espaço mais palpável, o discurso. A escritura passa a ser entendida como

³ Na Parte I, argumentaremos a favor de uma associação entre discurso e enunciação, embora em Benveniste tais noções sejam uma espécie de contínuo uma da outra.

enunciação, espaço em que se identifica a voz dispersa de um sujeito que agencia os signos de que dispõe, de modo a imprimir sua singularidade.

As noções de Benveniste de apropriação e de discurso também são repensadas por nós em uma tentativa de compreender como Barthes constrói sua própria enunciação, isto é, como, a partir de elementos diversos, inclusive textuais, ocorre uma apropriação e um novo agenciamento por parte do escritor. Sua escritura passa a ser entendida assim como espaço de enunciação, porque, a partir da língua do outro (seja Sartre, Benveniste, Lacan, Nietzsche, Cayrol etc.), da qual ele se apropria, ele produz um novo elemento, que é o *sem* discurso. Assim como a enunciação trata da passagem da língua para o discurso através da tomada daquela por um sujeito, Barthes se vale da língua dos outros, se apropria delas e as transforma – em um processo de anamorfose. Associamos o princípio que funda a enunciação, assim, à ideia de singularidade (nascida do corpo), de criação e de variação que a escritura de Barthes abarca.

Finalmente, adicionamos a essa discussão acerca da ideia de escritura como enunciação em Barthes a sua contraparte de moralidade. Desde *O grau zero*, o aspecto ético foi claramente colocado em jogo em relação à noção de escritura. A “Moral da forma” já dizia respeito a essa singularização que o escritor imprimia à sua escritura a partir das escolhas (formais, de inflexão) que fazia. Assim, já estava evidente que a maneira de escrever implicava uma relação do sujeito que escreve com o Outro, seja a Tradição, seja a História. A moralidade em Barthes diz respeito exatamente ao questionamento do sujeito que se indaga: “Que fazer?”, “Como escrever?”, “Como viver?”. Todas essas questões decorrem da ponderação sobre como achar um lugar justo para o sujeito em relação ao mundo, ao outro: “Como posso ser eu sem exercer pressão sobre o outro?”. A resposta vem, acreditamos, da percepção que a singularidade desata em relação a todos esses aspectos. Da evidência que “meu corpo não é igual ao seu”, Barthes reforça sua ideia de escritura como uma prática singular, irreduzível, inédita e particular, assim como o é a enunciação. É uma afirmação de si, sem, no entanto, ser um discurso de enfatuação. É uma prática que se singulariza em relação à generalidade do outro: seja da língua, seja dos gostos, seja dos gestos, seja da postura etc. A escritura aparece, assim, como o campo em que essa singularidade é total, pois é como enunciação que ela se coloca: como presença indiscutível do sujeito, ainda que disperso, nesse espaço em que ele afirma a sua maneira de escrever – que é sua maneira de variar a seu modo a língua gregária. Constituído e disperso pela/na linguagem, esse sujeito que escreve sabe que é pela variação da língua que pode esboçar um espaço de fuga da arrogância (que é geral) em direção a um espaço da delicadeza e das

nuances, enfim, do particular, que é a escritura. Essa prática se dá pela incansável modalização da enunciação, suavizada pelo trabalho da escritura.

As três partes em que se desenvolvem este trabalho são organizadas de modo a serem lidas tanto em *linha reta* quanto em *zigue-zague*. Ao mesmo tempo que se tentou seguir uma orientação linear, algumas imagens se antecipam, uma discussão ressona em outra, as obsessões traem a ilusão de controle e de organização. Enfim, sendo lidas em sua sequência, na Parte I, intitulada “Escritura, discurso e enunciação: refazendo um trajeto”, são apresentadas as questões concernentes ao encontro de Barthes com a linguística de Benveniste. Na verdade, trata-se do olhar de Roland Barthes em relação às noções de discurso/enunciação.

“A enunciação de Roland Barthes” é o título da Parte II, que coloca em cena dois elementos fundamentais para a noção de enunciação, que são a apropriação e a subjetividade. Propomos que Barthes se apropria da noção do linguista, fazendo incidir nela seu próprio olhar e transformando-a em uma reformulação da sua noção de escritura. Associamos esse procedimento de transformação ao procedimento de anamorfose, proposto pelo próprio Barthes, que admite o viés criador de sua prática. Na base desses dois processos, encontra-se uma reflexão acerca da noção de subjetividade, que é entendida de modo disperso, em devir e plural. O sujeito percebe que o corpo é a instância que ancora sua pluralidade, e em torno dessa identidade entre subjetividade, corpo e enunciação orbita a escritura de Roland Barthes.

A Parte III, “Variando”, finalmente se debruça sobre as questões referentes à moralidade e ao seu encontro com o espaço por excelência da variação, que é a frase. Tal discussão é sempre referenciada pela noção de enunciação, uma vez que identificamos que a moralidade em Barthes diz respeito a um modo de escrever. Trata-se de uma prática que se constitui pela variação, seja do senso comum, do estereótipo, do desejo, assim como pela admissão de que a escritura deve ser o espaço de apagamento da arrogância e de exercício da delicadeza.

Parte I – Escritura, discurso e enunciação: refazendo um trajeto

Capítulo 1. Barthes leitor de Benveniste

1.1 A Aula de Barthes e seu mestre

A *Aula* de Roland Barthes no *Collège de France* é inevitável, seja quando se trata de efetuar uma análise panorâmica de sua obra, seja quando se quer compreender os três Cursos que acontecerão no seio do *Collège* nos anos seguintes. Podemos dizer que ela também é inevitável mesmo quando se conhece há muito tempo essa sessão inaugural, que sempre nos surpreende. Isso se deve ao fato de que a *Aula*, tal como um tecido, é constituída por um entrelaçamento sutil de fios que compõe uma ondulação⁴ cambiante e iridescente, sujeita a diferentes inflexões conforme o olhar que se projeta em sua direção. Essa cintilação variada é tomada na leitura que se faz aqui e que, por exemplo, nos faz encontrar alguns dos mestres eleitos e elencados por Barthes:

A alegria é a de reencontrar aqui a lembrança ou a presença de autores que amo e que ensinaram ou ensinam no Colégio de França: primeiramente, é claro, Michelet, a quem devo a descoberta, desde a origem de minha vida intelectual, do lugar soberano da História entre as ciências antropológicas, e da força da escritura, desde que o saber aceite com ela comprometer-se; em seguida, mais perto de nós, Jean Baruzi e Paul Valéry, cujos cursos segui aqui mesmo, quando era adolescente; depois, mais perto ainda, Maurice Merleau-Ponty e Émile Benveniste; e, quanto ao presente, (...) Michel Foucault (...). (BARTHES, 2013, pp. 8-9)

Certamente que Barthes não apenas enumera as pessoas que ali ensinaram e que ele admira. Essa evocação é sobretudo uma afirmação da liberdade de pensamento e de método desses pensadores, que, por consequência, seguiram suas carreiras nessa instituição – que, sabemos, funciona como um espaço *livre* de saber e de produção de discursos –, assim como a afirmação da inscrição de seu trajeto fantasmático sob o auspício desses mesmos pensadores. É, de fato, a maneira de afirmar sem declarar quais são suas afinidades intelectuais e, em se tratando de Roland Barthes, suas afinidades eletivas e afetivas. Michelet, Baruzi, Paul Valéry, Maurice Merleau-Ponty, Émile Benveniste e Foucault são figuras cujo cintilar reconhecemos na escritura de Barthes.

⁴ A imagem da ondulação diz respeito à *moire*, termo ao qual Barthes se volta constantemente para sugerir a escritura. Na Parte III deste trabalho nos voltamos detidamente para tal efeito.

Dentre esses mestres, é a ressonância, ou melhor, as nuances da presença de Benveniste que desejamos melhor compreender em parte deste trabalho. Identificamos a crescente presença das proposições e sobretudo das inflexões do linguista na produção barthesiana, que se opera por uma espécie de apropriação do Outro. É exatamente por esse interstício entre a escritura de Benveniste e a apropriação que Barthes faz dela que nos interessamos neste Capítulo. Quais são essas ressonâncias? Onde as encontramos? Como as identificar? Como os fragmentos de seus textos transmigraram para a vida e para a escritura de Barthes? Como elas vivem junto com o texto barthesiano? Enfim, são essas questões que tentaremos responder em seguida.

Vamos partir de uma passagem de Barthes, que também encontramos na ondulação das inflexões da *Aula*, e que desata toda a problemática sobre a qual nos concentraremos:

Segundo o discurso da ciência — ou segundo certo discurso da ciência — o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expando o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas **ilusoriamente** como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (BARTHES, 2013, p. 21) (grifo nosso)

Esse trecho é pronunciado em um terceiro momento da *Aula*, isto é, após os agradecimentos iniciais de Barthes e da apresentação de sua compreensão de ensino (primeiro momento), e da proposição da relação entre poder e língua (segundo momento). É nesse terceiro momento, pois, que Barthes observa que a única maneira de se esquivar do poder a que a língua nos submete é a instauração de uma “revolução permanente da linguagem”. Tal revolução só pode ser pensada a partir da escritura, isto é, espaço em que o saber “é uma enunciação”.

Como afirmamos no início deste Capítulo, as inflexões que a *Aula* deixa vislumbrar são inúmeras e basta um trecho como o transcrito acima para que possamos encontrar diversas linhas que compõem tal tecido textual. Assim é que tanto essa breve formulação logo acima quanto a longa citação que transcrevemos, formulação tão concentrada feita por Barthes – no seu modo elíptico e paradoxalmente acumulador, em que se adicionam sem parar substantivos –, precisam ser desatadas para compreendermos melhor quais forças estão em jogo.

Primeiramente, concentremo-nos na oposição entre o discurso da ciência e a escritura. De acordo com o primeiro, o saber é tomado como um enunciado, como simples instrumento, tendo sido produto de uma ausência de enunciadador. Ora, o enunciado, “objeto habitual da linguística”, como alfineta Barthes – ainda que compreendido pela Pragmática e/ou pelas teorias linguísticas da enunciação como sendo algo maior que o sintagma, a frase ou a sentença –, é visto sem a necessidade da dimensão de um sujeito de enunciação. Em outras palavras, mesmo concebendo o enunciado como inserido em um contexto e regido por condições de produção específicas, tais correntes linguísticas obliteram a figura do sujeito que produz o enunciado. Barthes mostra, assim, seu despreço por essa perspectiva que ignora –ilusória ou deliberadamente – precisamente a presença de um sujeito que instaura e torna possível o discurso. Nesse sentido é que o enunciado seria “produto de uma ausência”, isto é, ausência de alguém que o produz. Nesse sentido também, ele é entendido como “simples instrumento” de comunicação direcionado a um ouvinte. A língua é compreendida apenas como algo instrumental, fator intermediário para se atingir o outro. Na tentativa de tornar imagem tal proposição, teríamos um esquema unidirecional, isto é, um enunciado que atingiria um ouvinte/ leitor em um tempo único, sendo que cada enunciado seria recebido em sua absoluta unidade por esse mesmo ouvinte/leitor.

O advérbio “ilusoriamente”, utilizado por Barthes para qualificar o fato de que as palavras são compreendidas apenas como instrumento, mostra bem sua posição a respeito de tais concepções. A leitura evidencia os signos da eleição de Barthes pelo sabor da escritura, pois uma espécie de euforia linguageira é identificada quando ele se propõe a falar sobre ela: vários substantivos emergem e se seguem uns aos outros: “halos” de “implicações”, de “efeitos”, de “repercussões”, de “voltas”, de “rodeios”, de “redentes”. A imagem que se forma é de categoria diversa daquela do enunciado, pois aqui se tem a imagética quase frenética de uma série de operações simultâneas e pluridirecionais⁵ formadas pelos incansáveis “halos” que se sucedem uns aos outros e se confundem. Nesse caso, é inegável o fato de que uma operação, ainda que mínima, afete minimamente outra; nessa dinâmica projetada por Barthes, em que tantos halos coincidem, chocam-se, implicam-se, encontram-se, bloqueiam-se etc., a percepção é de que há uma maquinaria incontrollável e imprevisível de efeitos que produzem e que afetam ao mesmo tempo sentidos infinitos.

Diferentemente do enunciado, que é produto de uma ausência, a enunciação pressupõe o “lugar e a energia do sujeito”, isto é, o discurso aqui é considerado como sendo produzido por um

⁵ Essa imagética da disseminação evoca a noção de diferença e de enunciação, como trataremos mais adiante nesta Parte I.

sujeito que se apropria da língua e nela se coloca. No entanto, é necessário dizer que esse processo de inscrição do sujeito na língua não é de todo transparente e natural, como algumas concepções teóricas pressupõem. É uma constituição claudicante, uma vez que o sujeito se constitui pela língua, mas nela também se revela dividido, incompleto. Ora, pelo viés psicanalítico, o inconsciente é parte desconhecida e que revela o caráter heterogêneo do sujeito. Ele se vislumbra pelas falhas, pela não-coincidência entre o que se quer dizer e o que se diz de fato e, conseqüentemente, pela falta de controle absoluto sobre si.

Por esses aspectos é que, apesar de estar presente, o sujeito ao mesmo tempo é instância faltante, falha, como diz Barthes sobre a enunciação: ela expõe “o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência)”. Os substantivos “falta” e “ausência”, portanto, não são coincidentes e revelam as nuances que língua e subjetividade fundam. Por isso, continuando com as palavras de Barthes, por ser presente, mas faltante, dividida, “ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade”(BARTHES, 2013, p. 21). Os termos escolhidos por Barthes certamente insinuam essa nuance de efeitos e sentidos: um sujeito insistente, que está bastante presente portanto, mas cujo lugar de enunciação não se pode identificar exatamente, pois que é insituável. Desconhecido porque nunca se sabe precisamente a origem de tal discurso, mas é reconhecido justamente porque se vale da língua e de seus signos, sendo esse um código comum entre os falantes.

É nesse espaço de inquietante familiaridade, isto é, espaço estranhamente reconhecido, que a enunciação e, portanto, a escritura se fundam. Sem serem consideradas ilusoriamente instrumentos, as palavras e o discurso em si resultam num campo de efeitos que “são lançados como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores”. É o movimento ininterrupto de desejos, retrações, implicações, acelerações, contestações, intimidações, deslocamentos etc. do discurso que projeta esse formigamento do qual fala e o qual dramatiza Barthes.

Brevemente apresentada a presença e a importância da noção de enunciação para a escritura barthesiana ao final dos anos de 1970, que nos serviu de mote inicial, chegamos ao ponto central de nossa questão. Nesse trecho de *Aula*, reconhecemos de fato o que chamamos de interstício entre a escritura de Benveniste e a apropriação que Barthes faz dela. Consideramos aqui que esse último faz ressonar as proposições sobre enunciação e sobre subjetividade que o linguista formulou durante os anos 50 e 60. Para melhor compreender essa relação de apropriação, é necessário voltar ao momento em que esse encontro de fato aconteceu: o ano de 1966.

1.2 Em torno dos *Problemas de Linguística Geral I* – 1966

É durante a primavera de 1966 que Julia Kristeva, recentemente chegada à Paris, assinala a Barthes a importância de Émile Benveniste (SAMOYAULT, 2015, p. 418). Ainda que Barthes o conheça e inclusive já o tenha citado ao longo das páginas de *Elementos de Semiologia*,⁶ publicado em 1964, ele não havia lhe dispensado um tratamento distinto dos outros linguistas até então. A publicação de *Problemas de Linguística Geral I*, junto à Gallimard, nesse ano, entretanto, evidencia suas “contribuições à grande problemática da linguagem”, segundo as palavras do próprio Benveniste. Sabemos que Barthes mergulhou na leitura dessa recolha de artigos e conferências (SAMOYAULT, 2015, p. 418), além de ter escrito um texto apaixonado sobre essa experiência; tão logo o livro fora publicado, já havia se tornado referência: “Situação do linguista” sai no número de estreia de *La Quinzaine Littéraire*, de Maurice Nadeau, no dia 15 de maio de 1966.

O efeito positivo que a obra de Benveniste produz em Barthes é evidente pelas expressões e formulações que se encontram por todo o texto. Na verdade, é apenas ao fim do segundo parágrafo de “Situação do linguista” que Barthes revela o nome desse linguista. Tal estratégia é uma maneira de apontar a importância e a pertinência de seus estudos, uma vez que, no parágrafo de abertura, ele contextualiza o campo de estudos sobre a linguagem, atribuindo-lhe um notável valor:

(...) é provável que estejamos apenas começando a falar de linguagem; acompanhada pelas ciências que tendem hoje a unir-se a ela, a linguística está entrando na aurora da sua história; temos de descobrir a linguagem, como estamos descobrindo o espaço; o nosso século será, talvez, marcado por essas duas explorações. (BARTHES, 2012, p. 207)

Escrevendo nos anos de 1960, Barthes faz uma comparação totalmente possível entre as explorações que aconteciam naquele momento: a do espaço e a da linguagem. Em relação à primeira, Barthes parece indicar que se tratava de um dos maiores mitos daquele momento – considerando que a narrativa sobre a disputa pelo espaço entre os Estados Unidos e a URSS poderia perfeitamente ser um artigo das *Mitologias* barthesianas, dessa vez redigida nos anos 60. Essa comparação, no entanto, serve como uma maneira de atrair a atenção do leitor, em particular aquele da *Quinzaine Littéraire*, que participa desse momento histórico e compartilha o repertório da conquista do espaço –, em direção à segunda exploração, a saber, a da linguagem. Ora, Barthes quer equiparar o valor de importância

⁶ Benveniste é citado a partir do artigo “Natureza do Signo linguístico”, de 1939, ocasião em que revê a proposição de arbitrariedade do signo colocada por Saussure (BARTHES, 2012, p. 64).

atribuído aos dois tipos de exploração sugerindo que o conhecimento sobre a linguagem é tão importante para a humanidade quanto o é a conquista do espaço. A percepção é a de que esse “novo universo”, para ele, está apenas começando, como constatamos na citação acima.

E sabemos, de fato, que o desenvolvimento dessas pesquisas durante os anos de 1960 teve uma intensificação inegável. Os estudos sobre a linguagem foram despertados com o paradigma estruturalista, por meio da leitura de Saussure e do desenvolvimento posterior, seja através de Lévi-Strauss, Lacan, Foucault etc., a partir dos anos 50. Progressivamente, a linguística atinge um alto nível de formalização com uma linguagem mais técnica e abstrata via Harris, Hjelmslev e Greimas. Apesar de a obra de Benveniste se inscrever também na linha saussuriana, ela escapa dessa formalização e desse fechamento desenvolvido nesse momento. Ao contrário, a obra de Benveniste se constitui, segundo Barthes, pela sua “clareza”.⁷ Assim, mesmo tratando de assuntos tão complexos do ponto de vista linguístico, o linguista não recorre à especialização intensa para restringir a disciplina do olhar dos amadores.

É essa fascinação que observamos nessa espécie de apologia escrita por Barthes: a cada parágrafo da resenha, ele não se cansa de apontar os valores de *Problemas de Linguística Geral I*. No terceiro parágrafo, por exemplo, ele descreve um dos artigos do livro como “belíssimo” (BARTHES, 2012, p. 208); em outro, como texto “fascinante de clareza”, de forma que, a partir do quarto parágrafo, torna-se difícil encontrar uma simples passagem que não seja importante para compreender a sedução que Benveniste opera sobre Barthes, como se lê abaixo:

Tudo isso forma o balanço de um saber impecável, responde com clareza e força às questões de fato que todos aqueles que têm algum interesse pela linguagem podem propor-se. Mas isso não é tudo. **Esse livro não satisfaz apenas uma demanda atual da cultura: vai à frente, forma-a, dirige-a.** Em resumo, não é apenas um **livro indispensável**: é também um **livro importante, inesperado**: é um **belíssimo livro**. (BARTHES, 2012, pp. 208-209) (grifo nosso)

Toda essa série de elogios, entretanto, não constitui somente o procedimento de um admirador. O que constatamos na relação de Barthes com Benveniste é sobretudo o testemunho da descoberta feliz de identificação na maneira de trabalhar e de conceber a linguagem. No trecho acima, por exemplo, Barthes observa que a força dos *Problemas de Linguística Geral I* se situa no fato de o livro estar além da demanda daquele momento e que a obra do linguista a adiantava, a formava e a

⁷ Termo plural em Barthes. Quando associado à “clareza francesa” traz um matiz negativo, porque parte de uma ideia de emprego da língua enquanto regras de bom uso. Vincula-se, para Barthes, à concepção filosófica iluminista e à consolidação dessa linguagem como universal. Em relação a Benveniste, acreditamos ter outro matiz: uma espécie de leveza e de justeza da enunciação.

dirigia. Por que seria esse um livro “indispensável”, “importante”, “inesperado”, enfim, “belíssimo”? A série de adjetivos quase atropelada nos faz pensar que algo de muito forte aconteceu aí. Nesse mesmo artigo, encontramos indícios do que consideramos ser a resposta. São dois pontos que podem ser compreendidos como um todo, tanto na perspectiva de Barthes quanto na de Benveniste: a noção de linguagem e de discurso, que se dão via a noção de sujeito.

Como já mencionado, a questão da linguagem perpassa toda a resenha e é colocada em evidência desde o início. Barthes considera que a audácia de Benveniste vem do fato de ele dar visibilidade ao aspecto linguístico que determina a cultura e a sociedade. Ora, ainda que um número considerável de teorias e de investigações no campo das ciências humanas admita a linguagem apenas como um instrumento, o linguista não a concebe jamais a partir de uma perspectiva utilitarista, e sim como uma instância de valor incomensurável e constitutiva da cultura. Barthes retoma a proposição de Benveniste, que diz ser “a sociedade que começa a se reconhecer como língua” (BARTHES, 2012, p. 209), a fim de se inscrever nessa perspectiva, e observa que essa assunção do linguista é o germe de uma nova configuração das ciências humanas. O termo que Barthes utiliza para fazer referência a essa proposição é sintomático: “coragem” (BARTHES, 2012, p. 209), que, aliás, é dupla: ao mesmo tempo que o linguista não trabalha em favor de uma expertise da linguística para protegê-la do olhar dos amadores, ele também propõe que ela dialogue com diversos domínios do saber que reconhecem o exato oposto da dimensão fundadora da língua. Em outras palavras, Benveniste não concebe a linguística ao lado dos campos do conhecimento que tratam a linguagem e a língua como um simples instrumento de comunicação e, por consequência, como uma etapa posterior ao pensamento, natureza que a tradição filosófica (e talvez se possa dizer retórica) creditou por séculos à linguagem. Para ambas, a essa se atribui apenas a função de expressão do pensamento, como se ela fosse uma instância menor, separada, subsequente, e se situasse numa escala inferior ao pensamento em si.

Reside nesse ponto a via profunda e complexa que Barthes atribui a Benveniste, porque o linguista desenvolve um pensamento não compartimentado dos saberes, uma vez que não hierarquiza as instâncias do conhecimento. A força de seu trabalho se encontra aí: ao mesmo tempo central e centrífuga, sua linguística geral não deixa de insistir na força da linguagem e da língua como constitutivas do humano, assim como incorpora os saberes e questionamentos vizinhos sem prejuízo para sua investigação:

Benveniste – e aí está seu êxito – toma a linguagem nesse nível decisivo em que, sem deixar de ser plenamente linguagem, recolhe tudo aquilo que estávamos

habituaados a considerar exterior ou anterior a ela. Vejam três contribuições das mais importantes: uma sobre a voz média dos verbos indo-europeus, a segunda sobre a estrutura dos pronomes pessoais, a terceira sobre o sistema dos tempos em francês; as três tratam diversamente de uma noção capital em psicologia: a de pessoa. Ora, Benveniste consegue, magistralmente, *arraigar* essa noção numa descrição puramente linguística. De modo geral, ao colocar o sujeito (no sentido filosófico do termo) no centro das grandes categorias da linguagem, ao mostrar, ao ensejo de fatos muito diversos, que **o sujeito jamais pode distinguir-se de uma ‘instância de discurso’**, diferente da instância de realidade, Benveniste fundamenta linguisticamente, quer dizer, cientificamente, a identidade do sujeito e da linguagem, posição que está no cerne de muitas pesquisas atuais e que interessa tanto à filosofia quanto à literatura; tais análises indicam, talvez, a saída para uma velha antinomia, mal liquidada: a do subjetivo com o objetivo, do indivíduo com a sociedade, da ciência com o discurso. (BARTHES, 2012, pp. 209-210) (grifo nosso)

O acento que Barthes confere a esse encontro do psíquico com a língua é reforçado pela utilização do verbo “arraigar” em itálico, que faz referência à ancoragem da noção de pessoa via forma da língua, pelo discurso. A imagem criada por ele sugere uma ligação, uma união que dá firmeza e concretude, através da noção de pessoa linguística, à noção fugidia e abstrata de sujeito pela psicologia e pela filosofia. É, portanto, esse núcleo duro, porque formal (que diz respeito ao significante, seja no aspecto sonoro ou gráfico) do discurso, que se situa no centro como eixo centrípeto para Benveniste, arraigando a noção que “estávamos habituados a considerar exterior ou anterior” à linguagem, a saber, o sujeito.

Ora, é a noção de sujeito, exaustivamente trabalhada pela psicologia e pela filosofia, o “nível decisivo” em que a linguagem não “deixa de ser plenamente linguagem”, e que a linguística teve que relegar ao segundo plano a fim de se delimitar e se definir. No processo de sua constituição, fez-se necessário metodologicamente a delimitação de seu campo e da especificação das áreas de atuação. Sabemos quão conflituosos são a gênese e o estatuto do *Curso de Linguística Geral*, uma vez que a base dos princípios da linguística não foi redigida por Ferdinand de Saussure, mas por dois discípulos que tinham ligações com o mestre⁸. Em razão disso, as formulações ali presentes podem carecer de uma espécie de modalização e parecem algumas vezes muito categóricas, concentrando-se no objeto língua e afastando-se das noções de sujeito.

⁸ Charles Bally e Albert Sechehaye, colegas de Saussure a quem devemos a publicação do *Curso de Linguística Geral*, segundo Simon Bouquet, introduziram modificações no discurso do mestre. Quando se “compara atentamente o 'Curso' com todos os outros textos originais disponíveis (incluindo os manuscritos e as anotações dos alunos encontradas a partir de 1916), percebe-se, primeiramente, que o 'Curso de Linguística Geral' muitas vezes realmente se distancia da palavra do professor e, sobretudo, que o pensamento que aparece nos textos originais revela-se, na entrada do século XXI, mais interessante e mais rico de questões que o texto de 1916”, afirma Bouquet. Entrevista de Laurent Wolf com Simon BOUQUET. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao18/entrevista.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2017.

De qualquer forma, sabemos que as observações sobre a necessidade de se estudar as línguas por elas mesmas e “procurar as forças que estão em jogo, de modo permanente e universal” (SAUSSURE, 2002, p. 13) compreendem algumas das diretrizes que Saussure quis propor como tarefas dessa nova ciência, que é a linguística. Uma vez que ela se constitui desse procedimento particular, torna-se necessário mencionar que ele questiona a relação que outras ciências têm com a linguística. Por exemplo: o segundo capítulo do *Curso de Linguística Geral*. Aqui, Saussure se ocupa da relação estreita entre a linguística e as outras ciências: a primeira tanto empresta dados quanto os fornece, seja da antropologia, da etnografia, da sociologia e mesmo da psicologia. De fato, é com a psicologia que a relação é mais próxima, cujas análises específicas terão lugar mais adiante no *Curso*. No capítulo seguinte, intitulado “Objeto da linguística”, ocorre novamente a menção a todas essas disciplinas. Dessa vez, entretanto, elas são retomadas para mostrar que essa ciência, apesar de seu aspecto heteróclito, não deve ter como objeto outra coisa senão a língua. Essa, por sua vez, deve ser compreendida como um sistema em que cada elemento tem uma relação com o outro, uma solidariedade instaurada pela oposição e pela diferença entre os termos, de onde nasce a significação. A fim de evitar que essa análise linguística seja deixada de lado em detrimento de outro tipo de perspectiva – seja da antropologia, fisiologia ou qualquer outro campo de saber –, Saussure reforça que é

necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem. De fato, entre tantas dualidades, somente a língua parece suscetível duma definição autônoma e fornece um ponto de apoio satisfatório para o espírito. (SAUSSURE, 2002, pp. 16-17)

Desse modo, a língua em si ocupa o cerne das investigações linguísticas e é a partir dela que outros aspectos são examinados. A proposição que abre o capítulo seguinte, isto é, o quarto, intitulado “Linguística da língua e Linguística da fala”, confirma o que acabamos de apresentar:

Com o outorgar à ciência da língua seu verdadeiro lugar no conjunto do estudo da linguagem, situamos ao mesmo tempo toda a Linguística. Todos os outros elementos da linguagem, que constituem a fala, vêm por si mesmos subordinar-se a esta primeira ciência e é graças a tal subordinação que todas as partes da Linguística encontram seu lugar natural. (SAUSSURE, 2002, p. 26)

Em outra passagem, no capítulo cinco, “Elementos internos e elementos externos da língua”, Saussure aponta a distinção entre dois tipos de linguística; uma diria respeito aos elementos internos e a outra aos elementos externos da língua. Essa última se ocuparia de dados etnológicos, da história

e das relações entre as línguas e as instituições – Escolas, Igrejas, Literatura –, dos aspectos geográficos (considerando as variações fonéticas) etc. Ainda que Saussure admita a importância e a riqueza de tais estudos, ele indica a necessidade de se concentrar no estudo interno da língua, portanto a primeira perspectiva que ele apresenta. É a observação do agenciamento ordenado dos fatos da língua e a compreensão solidária de seu funcionamento de que trata a via do mestre. Mais uma vez, trata-se de compreender o jogo e as forças que se estabelecem entre os elementos desse jogo.

Por causa de tais escolhas mencionadas acima, diz-se de maneira geral que Saussure operou uma espécie de abandono do sujeito no escopo da ciência que ele fundara. De fato, dando primazia à compreensão da língua como sistema, a importância atribuída ao sujeito falante torna-se obliterada. Certamente, essa abordagem se justifica em razão da dificuldade em se manter atento à especificidade da língua. Como são numerosos os fatores passíveis de serem analisados no curso da interação verbal, concentrar-se sobre o objeto “língua” torna-se metodologicamente indicado a fim de não se perder de vista o fato essencialmente linguístico.

É Émile Benveniste que, ao se inscrever na linha de pensamento da Linguística saussuriana, se encarrega de dar continuidade às questões que a fundam e, inclusive, de propor a necessidade de “ultrapassar” as bases mesmas de tal ensinamento (BENVENISTE, 2006, p. 67). Ocorre que Benveniste leva em consideração ao mesmo tempo a dimensão centrífuga, que se afasta do núcleo duro da língua – como os aspectos psicológicos, filosóficos, rítmicos etc. –, e a dimensão centrípeta do fato linguístico, a língua concebida como sistema cujos elementos se opõem entre si, sendo a diferença entre os signos fator que gera valor e significação entre os mesmos.

Claudine Normand (NORMAND, 2004) identifica as seguintes relações entre o par “Saussure-Benveniste”: a primeira, já sugerida por nós, uma relação “de filiação, de transmissão, de escola”; e a segunda, “a de novidade”. A propósito disso, ela diz:

Benveniste liberou os linguistas empriionados nas amarras da teoria saussuriana. Ele lhes deu a subjetividade, o mundo e o discurso; ele restabeleceu as ligações com a filosofia e encontrou a psicologia social e a pragmática, ele descobriu a virtude do diálogo e da interação. Enfim, uma linguística diferente!⁹ (NORMAND, 2004, pp. 125-126) (tradução nossa)

⁹ "Benveniste a libéré les linguistes emprisonnés dans le carcan de la théorie saussurienne. Il leur a rendu la subjectivité, le monde et le discours qu'on en tient ; il a renoué avec la philosophie et rencontré la psychologie sociale et la pragmatique, il a retrouvé la vertu du dialogue et de l'interaction. Enfin une linguistique différente !" (NORMAND, 2004, pp. 125-126).

A liberdade que Benveniste confere aos estudos linguísticos caracteriza a novidade de trabalho nesse campo. Ainda que fiel aos princípios saussurianos, ele forneceu uma nova abordagem do fato linguístico aos linguistas submetidos aos limites da teoria. Ele libertou os estudos sobre a linguagem e sobre a língua, levando em consideração a necessidade de colocá-las em relação com o mundo. Não mais a fronteira entre a linguística e os outros saberes, mas a compreensão do avanço do fato linguístico. A partir de então, a linguística está no centro do encontro entre a filosofia, a psicologia social, a pragmática. Chegamos ao ponto que nos interessa especificamente, a saber, o nível decisivo do “arraigamento” do sujeito e da linguagem. Ora, como explicita Barthes, Benveniste “recolhe tudo aquilo que estávamos habituados a considerar exterior ou anterior” à linguagem juntamente “à noção capital em psicologia” de pessoa, “ao colocar o sujeito (no sentido filosófico do termo) no centro das categorias da linguagem, ao mostrar, ao ensejo de fatos muito diversos, que **o sujeito jamais pode distinguir-se de uma ‘instância de discurso’**(...)” (BARTHES, 2012, p. 209).

Esse movimento de convergência entre psicologia e filosofia, tendo por norte a linguística, é o responsável, sob o olhar de Barthes, pela magnífica associação entre pessoa, sujeito e discurso. Ora, a identificação entre pessoa, sujeito e linguagem tecida por Benveniste representa, para Barthes, como se lê na resenha de 1966, o aspecto determinante de sua obra: “(...) é preciso ainda assinalar o texto, fascinante de clareza (...); [que trata d]a *significação* (pois é sempre do ponto de vista do sentido que Benveniste interroga a linguagem); [d]a **pessoa, a meu ver parte decisiva da obra** (...)” (BARTHES, 2012, p. 208) (grifo nosso). O reconhecimento de Claudine Normand caminha na mesma direção: de acordo com suas palavras, foi Benveniste também quem “**deu a subjetividade**, o mundo e o **discurso**” aos linguistas, ecoando Barthes. Dessa maneira, a noção de pessoa, considerada por Barthes como parte decisiva da obra do linguista, retorna na resenha, quando aquele afirma o seguinte:

Vejam três contribuições das mais importantes: uma sobre a voz média dos verbos indo-europeus, a segunda sobre a estrutura dos pronomes pessoais, a terceira sobre o sistema dos tempos em francês; as três tratam diversamente de uma noção capital em psicologia: a de pessoa. (BARTHES, 2012, p. 209)

A ênfase de Barthes em relação à noção de “pessoa” não pode passar despercebida, pois o fato é que ela está fundamentalmente relacionada à noção de discurso. Tal característica nos sugere o impacto que tal fator teve para ele e, de maneira específica, corrobora fortemente a nossa proposição de que a noção concretizou um fantasma seu. Antes de encontrarmos esse fantasma, no entanto, vamos vislumbrar alguns pontos familiares que contornam esse encontro.

1.3 Prólogo ao fantasma

Barthes, em sua resenha “A situação do linguista”, aborda de modo geral a obra recém-publicada de Émile Benveniste, *Problemas de Linguística Geral I*, e não menciona explicitamente os artigos que mais o atraem. De qualquer maneira, as referências que ele nos sugere de modo indireto, que se encontram dispersas em seu texto, podem ser mapeadas e identificadas, ainda que de forma incerta, através da leitura mesma da resenha. *Problemas de Linguística Geral I* é composto de vinte e oito artigos divididos em seis partes, cujas rubricas são: 1. Transformações da linguística; 2. A comunicação; 3. Estruturas e análises; 4. Funções sintáticas; 5. O homem na língua e 6. Léxico e cultura. Essa estrutura é retomada no volume II de *Problemas de Linguística Geral*, publicado postumamente em 1974 – contando dessa vez vinte artigos –, e dá o tom da perspectiva de Benveniste, isto é, os grandes temas que são de seu interesse e que formam o conjunto de sua linguística geral.

De início, como ele bem apresenta no “Prefácio”, todos os artigos ali reunidos dizem respeito à problemática da linguagem, desdobrando-se sobre temas tais como os seguintes: “as relações **entre** o biológico e o cultural, **entre** a subjetividade e a sociedade, **entre** o signo e o objeto, **entre** o símbolo e o pensamento, e também os problemas de análise intralinguística” (BENVENISTE, 2005, p. 1) (grifo nosso). Fechando o primeiro parágrafo, ele diz:

Os que descobrem noutros domínios a importância da linguagem verão, assim, a maneira como um linguista aborda algumas questões que são obrigados a se propor e perceberão, talvez, que a configuração da linguagem determina todos os sistemas semióticos. (BENVENISTE, 2005, p. 1)

Esse parágrafo inicial nos ajuda a compreender imediatamente o interesse de Barthes pelo pensamento de Benveniste. Ora, o que é a trajetória barthesiana – considerando apenas até essa data de 1966 –, senão o percurso feito a partir de todas as relações enumeradas por Benveniste entre o biológico e o cultural (as *Mitologias*, por exemplo), entre a subjetividade e a sociedade (que encontramos em todo *O grau zero da escritura*), entre o signo e o objeto (os *Elementos de Semiologia*), o símbolo e o pensamento (o *Michelet?*)? A proximidade dos saberes que atraem Benveniste e Barthes é notável, principalmente ao se considerar que, para ambos, todos eles gravitam ao redor de um centro também comum, que é a linguagem.

Outro ponto de contato é o apreço dos dois pensadores pelo caráter intervalar, fronteiro das disciplinas que a recorrência acima do uso da preposição “**entre**” assinala. Destacado em negrito,

o termo indica como o interesse de Benveniste se inflete em direção à construção de relações – caráter também fundamental em Barthes. Mas é, finalmente, na menção de Benveniste do par “forma e sentido”, mais adiante no prefácio, que acreditamos estar presente o ponto que mais atrai Barthes. É como se o linguista concretizasse algo há muito tempo intuído e tratado pelo francês desde seus escritos iniciais, em um texto que precede o *Gran zero* e em que ele começa a esboçar o campo de relações entre a individualidade do escritor e sua situação histórica, que vão desaguar na noção de forma, pensada a partir da retórica.

O texto “L’avenir de la rhétorique”, de 1946, traz em germe questões que retornam no primeiro livro de Barthes (*O gran zero da escritura*) e que, a nosso ver, incessantemente pululam em seus escritos. É essa insistência de um fantasma, de uma fantasia sempre desejada e buscada por Barthes que reconhecemos dispersa na formulação da escritura, inicialmente como responsabilidade da forma e, adiante, nas formulações tentadas, móveis, cambiantes que Barthes lhe confere.

A expressão “forma e sentido”, encontrada *gratuitamente* no prefácio de Benveniste, pode ser o mais forte dos pontos de atração de Barthes pela perspectiva benvenistiana. A necessidade de se considerar os dois aspectos em conjunto é uma marca e uma resposta às concepções mentalistas ou idealistas apenas. Suas obras partilham não só uma espécie de reconhecimento necessário da ancoragem do sentido por meio da *forma*, isto é, por meio do *significante*, mas a admissão e o elogio de que essa contrapartida do signo e da significação é absolutamente indispensável para se pensar a linguagem e a vida.¹⁰

Se o próprio prefácio redigido por Benveniste parece se infletir em direção ao olhar barthesiano, quando da leitura dos artigos acontece o mesmo. Ora, quase a totalidade dos textos que compõem a obra parece ecoar na resenha (e no interesse) de Barthes. Em um primeiro nível de análise, se fôssemos nos pautar apenas pelas impressões da leitura dos *Problemas de Linguística Geral I* – a fim de tentar identificar quais textos ecoaram em Barthes e que produziram uma atração sobre ele –, afirmaríamos que os seguintes artigos ressonam em seu repertório fantasmático: “Tendências recentes em linguística geral” (Cap. 1), “Vista de olhos sobre o desenvolvimento da linguística” (Cap. 2), “Categorias de pensamento e categorias de língua” (Cap. 6), “Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana” (Cap. 7), “Ativo e médio no verbo” (Cap. 14), “A construção passiva do perfeito transitivo” (Cap. 15), “Estrutura das relações de pessoa no verbo” (Cap. 18), “As relações de tempo no verbo francês” (Cap. 19), “A Natureza dos pronomes” (Cap. 20), “Da

¹⁰ “A língua serve para viver”, diz Benveniste em “A forma e o sentido na linguagem” em *Problemas de Linguística Geral II* (BENVENISTE, 2006, p. 222). Para Barthes, em um crescente, a literatura é a forma de nuances da vida, a literatura é o lugar do afeto.

subjetividade na linguagem” (Cap. 21), “A filosofia analítica e a linguagem” (Cap. 22) e “A noção de ‘ritmo’ na sua expressão linguística” (Cap. 27). Todos os artigos elencados, queremos reforçar, são textos que por algum traço parecem evocar ou ecoar questões tratadas por Barthes em seus textos produzidos até 1966.

Partindo para um segundo nível de análise, vamos elencar os textos que podem ser pressentidos na resenha feita para a *Quinzaine Littéraire*. Pelo próprio movimento de leitura, quando da menção de Barthes aos textos que tratam “diversamente” da noção capital de “pessoa”, ele enumera três contribuições fundamentais feitas pelo linguista. Podemos supor que a respeito da “voz média dos verbos indo-europeus”, a primeira dessas contribuições, Barthes poderia citá-la a partir do conhecimento de três artigos distintos em *Problemas de Linguística Geral I*. Seriam eles: “Ativo e médio no verbo” (Cap. 14), “A construção passiva do perfeito transitivo” (Cap. 15) e “Estrutura das relações de pessoa no verbo” (Cap. 18). A respeito da segunda contribuição de Benveniste concernente à “estrutura dos pronomes pessoais”, poderíamos conjecturar a menção dos artigos “Estrutura das relações de pessoas no verbo” (Cap. 18), “A Natureza dos pronomes” (Cap. 20) e “Da subjetividade na linguagem” (Cap. 21). Finalmente, sobre o “sistema dos tempos em francês”, terceira contribuição, poderíamos presumir o conhecimento de Barthes dos artigos “As relações de tempo no verbo francês” (Cap. 19) e “Da subjetividade na linguagem” (Cap. 21).

O terceiro nível de análise parte de um material que certamente nos oferece uma vastíssima rede de informações com um alcance ainda inimaginável e que pretendemos começar a explorar neste trabalho. Certamente, alguns estudiosos da obra de Roland Barthes podem ter se interessado postumamente pelos seminários oferecidos por ele na *École pratique des hautes études* nos anos de 1965, 1966, 1967, material quase na sua totalidade não publicado, depositado atualmente na *Bibliothèque Nationale de France* (BnF). Um dos êxitos desta pesquisa se concentra exatamente na possibilidade real e irrestrita de consulta *in loco* desses seminários, realizada durante dois meses em Paris, que rendeu a análise efetiva do material de que Roland Barthes pôde se valer.

O material que consta no Arquivo NAF 28630 indexado ao seminário “Pesquisas sobre a Retórica 1965-1966”, que se desenrolou de novembro de 65 a março de 1966, é o seguinte: Fichário 1 (*Fichier 1*), Fichário 2 (*Fichier 2*) e Fichário 3 (*Fichier 3*). No Fichário 1, material redigido por Barthes e que constituía as anotações destinadas a serem apresentadas no seminário – intitulado “*La Rhétorique aujourd’hui*” –, podemos identificar que Barthes não estava interessado de maneira específica pelo pensamento de Benveniste. Como ele registra nos “*Annonces*”, que pareciam destinados ao primeiro encontro, o seminário se passaria em duas séries distintas: uma, a investigação

a respeito da literatura contemporânea à realização do seminário, isto é, 1965-1966, desde Mallarmé; a outra, uma espécie de atualização sobre as pesquisas semiológicas realizadas nesse ínterim. Essa série, de ordem menos frequente, foi planejada para ocorrer uma vez ao mês, enquanto a pesquisa sobre a retórica ocuparia os três outros encontros mensais.

O “Seminário sobre a Retórica” contou com a participação de nomes da linguística que viriam a se tornar referência nos anos posteriores. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Jean Dubois e Nicolas Ruwet constavam como apresentadores de seminários sobre os seguintes temas, respectivamente: “Hjelmslev”, “Semiologia estrutural”, “Harris e o distribucionismo” e “Chomsky e o transformacionismo”. Podemos inferir que Barthes, ao planejar seu seminário de tal forma, estava majoritariamente interessado em desenvolver sua pesquisa pessoal a respeito do desaparecimento da retórica em relação à literatura contemporânea, mas não desprezava o questionamento sobre o status da pesquisa linguística que se desenvolvia *pari passu*. O olhar para o contemporâneo esteve sempre presente, portanto, em sua trajetória.

De modo bastante resumido, as anotações de Barthes – que parecem destinadas ao primeiro encontro do seminário, provavelmente no dia 11 de novembro de 1965 – se desenvolvem em treze fólios. Nestes lemos a proposição do aparente desaparecimento da metarretórica e a subsequente hipótese de que ela se amalgamou à retórica e culminou, por uma espécie de profusão de gêneros que resultou em uma crise de definição dos gêneros em si, na impossibilidade de classificação das obras. Tal diluição das fronteiras entre os gêneros, entre os escritores e entre os textos (“*écrivains inclassables, textes inclassables*”, nas palavras de Barthes), deu origem a uma nova instância, segundo a sua hipótese: a escritura. Nela, se reuniram as incongruências que as classificações não conseguem conciliar, de forma que a escritura seria reformulada justamente como esse espaço que ultrapassa a noção de classe:

Modernidade: crise evidente de gêneros: escritores desconfortáveis <ileg.> um gênero (também aceitam sem problema o gênero romance, panfleto), **escritores inclassificáveis, textos inclassificáveis**. Consciência aguda disso: Drama = Romance. **Na verdade, mais do que uma classe: a escritura (...). A escritura, não resta nada mais do que a escritura... Em suma: escritura/não escritura: nova pertinência. Capital a explorar.** (Fonds Barthes, NAF 28630, folio 7)¹¹ (grifo nosso)

¹¹ "Modernité : crise évidente des genres : écrivains mal à l'aise <ileg.> un genre (aussi qui acceptent sans problème le genre roman, pamphlet), écrivains inclassables, textes inclassables. Conscience aigüe de ceci : Drame = Roman. En fait, plus qu'une classe : l'écriture. (...) L'écriture, il ne reste plus que l'écriture... En somme : écriture / non écriture : nouvelle pertinence. Capital à explorer." (Fonds -Barthes, NAF 28630, folio 7) (grifo nosso).

Essa perda sistemática da metalinguagem no código retórico, que deságua na convergência e na aglutinação da retórica-objeto e da metarretórica, resultariam em escrituras tais como as de Mallarmé, Blanchot, Bataille. A dificuldade de classificação de suas obras, acompanhada da noção aguda por parte deles próprios de tal dificuldade, resulta nessa nova pertinência à qual se refere Barthes: a escritura e a não escritura. Enfim, trata-se de textos que compartilham dessa condição profunda de perda de limites entre as convenções das classificações de gênero e de estilo que dizem respeito à criação e, ao mesmo tempo, da profunda perda de limites entre a criação e crítica, de um lado, e textos que não compartilham dessa condição, de outro.

É nesse rico ambiente de considerações, evidente “*capital à explorer*”, segundo Barthes, que figura o nome de Benveniste, aparecendo nas anotações desse Fichário 1 de modo diferente dos linguistas citados anteriormente (Fonds BARTHES, NAF 28630, folio 6). Se os outros são evocados, seja como participantes e interventores do seminário (Ducrot, Todorov, Dubois, Ruwet), seja como objetos de estudo (Hjelmslev, Harris, Chomsky), o linguista de origem síria é introduzido na discussão para reforçar a argumentação de Barthes de que a Retórica diria respeito ao discurso, pois se interessa por unidades que vão além dos signos e chegam à frase, essa sim, campo de interesse da linguística. A linguística, para lidar com o discurso, e, por conseguinte, com a Retórica, teria que ser renovada e transformar-se em uma “Translinguística”:

Ora Benveniste: frase: limite linguístico, pois além: puro predicativo (enquanto que na frase: tema e predicado). Além da frase: o tema está fora da linguagem, está no discurso e na sua situação – **De onde vem a necessidade de uma nova linguística: Translinguística (~~Retórica~~)**, cujo objeto é o discurso. (Fonds RB NAF 28630, folio 6)¹² (grifo nosso).

Barthes está bastante consciente de que a frase, o discurso, é a instância que deve ser considerada. Sem se deter em alguma consideração de Benveniste, parece que, nesse momento, o crítico já conhece algo dos escritos do linguista, a ponto de sugerir que o nível da frase deva ser estudado. Por pouco que Barthes precise sobre a Translinguística nesse momento, podemos constatar que ela seria esse espaço de estudo do discurso. Como os estudos de Irène Fenoglio (FENOGLIO, 2010) sugerem, os manuscritos dos planejamentos de cursos revelam um pensamento

¹² "Or Benveniste : phrase : seuil linguistique, car au-delà : pur prédicatif (alors que dans la phrase : thème et prédicat). Au-delà de la phrase : le thème est au bien hors du langage, au bien dans le discours et sa situation – D'où nécessité d'une nouvelle linguistique : Translinguistique (~~Rétorique~~), dont l'objet est le discours." (Fonds RB NAF 28630, folio 6).

em processo de realização; é exatamente isso que acreditamos identificar nessas anotações de Barthes a respeito da sua formulação sobre a confluência da metarretórica e da retórica, o discurso e a ideia de classificação. Nesses manuscritos podemos acompanhar a formulação em curso de conceitos que podem ou não ser aproveitados posteriormente.

De modo bastante claro, entretanto, vemos nas anotações de Barthes as noções de Benveniste que orbitam em torno da noção de discurso, quais sejam, voz (diátese) (folio 2), tempo (folio 4), pessoa (folio 4 e 5). Essas noções são colocadas ali de modo enfático e, sob a perspectiva de Barthes, podem provocar um abalo na noção de escrever na contemporaneidade. No entanto, façamos uma breve retomada para compreender como a discussão se encaminha para essa descoberta das noções de Benveniste.

Acreditamos nesse ponto porque o material que segue o “Seminário sobre a Retórica 1965-1966”, Fichário 1, são as anotações de “Escrever, Verbo intransitivo”, Fichário 3. Essas são o desdobramento das considerações que Barthes inicia no Seminário; os pontos que ele assinala como “capital a explorar” são o que de fato serão explorados: em relação à escritura (“escritores inclassificáveis, textos inclassificáveis”), em relação a como se escreve (em 1966), a uma escritura sem finalidade, intransitiva. É nesse sentido que o Fichário 3 desenvolve as questões que em germe estão no Fichário 1. É assim também que, se Benveniste aparecia nesse para trazer à discussão a noção de discurso, é por meio dela que Barthes vai fundamentar sua argumentação no Fichário 3.¹³

Não é de se espantar que o que consta no Fichário 3 marcado com “Conclusão” do “Seminário 65-66”, tal como Barthes manuscreve no alto do terceiro fólio que compõe esse arquivo, tenha como título no fólio inicial a questão “Écrire, verbe intransitif?”. Ora, esses manuscritos levam a crer que esse famoso texto de Barthes, recolhido postumamente no *Rumor da Língua (Essais Critiques IV- Le Bruissement de la langue, 1984)* e que foi publicado também em *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The structuralist controversy*, em 1970, como resultado das conferências apresentadas no Colóquio *Johns Hopkins* em 1966, foi o desdobramento das questões que apresentamos acima, formuladas no “Seminário sobre a Retórica”.

São dez fólios que compõem esse Fichário 3, sendo que a eles se somam vinte e seis fichas em que Barthes transcreve *ipsis litteris* os trechos sobre os quais ele desenvolve sua argumentação:

¹³ Certamente, foi o desenrolar das questões que aguçavam o interesse de Barthes sobre a Retórica – e que, insistimos, data desde a sua iniciação na crítica, com o texto “L’avenir de la Rhétorique”, de 1946 – que o levou à interrogação sobre o escrever, sobre a possibilidade de se classificar tal prática e a sua finalidade mesma. Noções capitais de sua trajetória, que se apresentam a ele e confluem para esse momento no “Seminário sobre a Retórica 1965-1966”.

todas as vinte e seis são citações provenientes de *Problemas de Linguística Geral I*. Assim, Benveniste perpassa toda a fundamentação de Barthes.¹⁴

A suposição acerca dessa data apenas nos interessa na medida em que podemos admitir a aproximação de Barthes das proposições de Benveniste durante o ano de 1966. Ora, consideramos que tenha sido ao longo desse ano e, sobretudo nos períodos que precedem maio (em que Barthes publica a resenha “A Situação do linguista”), que ele deve ter lido a obra de Benveniste. Isso deve ter ocorrido inclusive para a elaboração das considerações que analisaremos a seguir, até a participação de Barthes no Colóquio sobre o estruturalismo em Baltimore, na *Johns Hopkins University*, em outubro, no qual ele se manifesta sobre “Escrever, verbo intransitivo?”, e em que situamos o momento inicial de materialização do fantasma de Barthes em relação a uma outra noção de escritura.

Vejamos mais de perto como ocorreu essa leitura de Benveniste realizada por Barthes. No fólio 2 do Fichário 3, encontramos as seguintes anotações:

Escrever, verbo intransitivo

Os aspectos que vou apresentar: fazem parte de uma interrogação pessoal
Por que a retórica foi substituída?

Permitam-me:

exposição um pouco particular: Não exatamente uma exposição de ideais, mas uma exposição de um certo saber linguístico visando sem cessar à literatura.

Meu projeto: esclarecer a atividade da escritura com a ajuda de certas categorias linguísticas.

Isso procede de uma hipótese fundamental: unidade do campo simbólico: afirmado com força por Benveniste 6

Segue-se que...

Folio 2- Fonds Barthes NAF28630 Fichário3 ¹⁵

¹⁴ Devido à falta de indicação nos fólios da data, não podemos especificar quando exatamente Barthes os apresentou aos colegas do Seminário. Podemos conjecturar o último encontro, dia 24 de fevereiro, porque para ele não havia sido planejada outra atividade. No entanto, essa data não passa de uma suposição, considerando não haver outros indícios que a comprovem, a não ser o fato de essa ter sido a última aula sem que algum participante ou convidado se manifestasse (seja Ruwet, seja Butor) – adicionado a isso o fato de o título do material ser “Conclusão Seminário”.

¹⁵ “Écrire, verbe intransitif : Les remarques que je vais présenter : fait partie d’une interrogation personnelle : Pour quoi la rhétorique a-t-elle été remplacée ? On me permettra : exposé un peu particulier : non directement un exposé d’idées, mais exposée d’un certain savoir linguistique visant cependant sans cesse la littérature. Mon projet : éclairer l’activité d’écriture à l’aide de certaines catégories linguistiques. Ceci procède d’une hypothèse fondamentale : l’unité du champ symbolique : affirmé encore avec force par Benveniste 6 Il s’ensuit que... ”.

A partir dessas breves linhas já ficam evidentes duas diretrizes que permanecerão na trajetória de Barthes a partir desse momento: primeiramente, a inscrição de um caminho particular, situado, único. Por meio da expressão “interrogação pessoal”, Barthes pede licença para ir adiante com sua “apresentação um pouco particular” (“*On me permettra: exposé un peu particulier*”). Depois disso, ele dá o motivo pelo qual tal apresentação não seria tão convencional: ora, trata-se “não diretamente de uma apresentação de ideias”, como ele diz, “mas da apresentação de um certo saber linguístico visando sem cessar à literatura”. De fato, o material que vamos analisar não trata de uma série de referências que ele vai arrolar para apresentar aos seus alunos, mas da construção de um caminho de pesquisa inédito. Até mesmo como ele indica através da análise diacrônica da Retórica e da metarretórica, feita no início do Seminário, a disciplina Linguística e a disciplina Literatura são realmente muito recentes. Por esse motivo, a empreitada almejada por Barthes é “um pouco particular”, uma vez que ela pretende fazer tais disciplinas dialogarem.

Há de se destacar, no entanto, que tal diálogo é vislumbrado “visando sem cessar à literatura”; e é nesse ponto que entra a segunda diretriz que identificamos. É o discurso literário que se torna a atração central para Barthes, sendo que os outros discursos vão de certa forma orbitar em torno dele. Assim é que nesse trecho, mais uma vez, constatamos a insistência de Barthes em assinalar a preeminência da literatura quando enuncia *seu projeto*: “**Meu projeto**: esclarecer a atividade de escritura com a ajuda de certas categorias linguísticas”¹⁶ (NAF 28630, fólio 2 , séminaire 65-66) (grifo nosso).

Vemos casadas, assim, as duas diretrizes de Barthes: **seu projeto particular** é de **investigação da escritura** a partir de **um certo saber linguístico**. Como base de tal procedimento, isto é, amarrando-o, a hipótese de Barthes parte de uma apropriação sua do linguista: “Isso procede de uma hipótese fundamental: a unidade do campo simbólico: ainda afirmada com força por Benveniste.”

Os fólios que se seguem evidenciam que Benveniste atravessa toda a argumentação que Barthes edifica: em todos os nove fólios, é somente sua proposição sobre a linguagem que é utilizada pelo crítico. No fólio 3, para começarmos a análise, após o subtítulo “[Retórica e Gramática]” ([*Rhétorique et Grammaire*]), a escolha pela linguística de Benveniste é apresentada e justificada. Barthes faz nesse tópico 1 uma introdução em que afirma que, mesmo que os linguistas que ele havia

¹⁶ “(**Mon projet** : éclairer l’activité d’écriture à l’aide de certaines catégories linguistiques)” (NAF 28630, fólio 2 , séminaire 65-66) (grifo nosso)

evocado no início do seminário sobre a Retórica, Hjelmslev e Chomsky, houvessem sido discutidos, era outra linguística “viva” (“*vivante*”) que servia a seus propósitos atuais:

Uma segunda linguística é viva, que não contradiz a primeira: menos revolucionária que a primeira, mas que hoje **nos servirá talvez melhor: linguística de línguas. Ou ainda: linguística da linguagem, mas provinda de uma linguística de línguas, de origem comparatista: Benveniste. Nós vamos nos servir do livro de B. para ligar o continente ling. e o continente literário.**¹⁷ (NAF 28630, Fichier 3, folio 3, seminário 1965-1966) (grifo nosso).

Como Barthes mesmo admite, a separação dos estudos linguísticos e dos estudos literários se assemelha à separação de continentes, nesse momento: não há diálogo, não há pontos em comum de interesse entre as disciplinas. Além disso, quando Barthes se refere ao continente linguístico e ao continente literário é também uma maneira de apontar para a amplitude, em quantidade mesmo de produção, dos estudos que se produzem a respeito desses campos de saber. De tal encontro de discursos aparentemente tão distantes, Barthes ainda diz:

Nós destacamos a título de preâmbulo como as posições gerais da ~~linguística~~ Benveniste sobre a linguagem, a semiologia são próximas de tudo que se diz aqui, quanto elas são abertas à pesquisa; e aos amadores como nós (...) (NAF 28630, Fichier 3, folio 3, seminário 1965-1966)¹⁸

Barthes mais uma vez indica a abertura dos estudos desenvolvidos por Benveniste, e que já assinalamos anteriormente. Aqui, ainda, em uma menção que inicia o tratamento da questão de seu amadorismo, que retornará em diversos outros textos,¹⁹ o crítico parece se confessar a respeito de seu procedimento aparentemente nem um pouco científico. Na verdade, é a explosão de significações que indicam a concomitância de sentidos da palavra “amador”, tal como usada por Barthes, que interessa. O verbete “amador” do dicionário online Caldas Aulete apresenta as seguintes definições:

¹⁷ "Une seconde linguistique est vivante, qui ne contredit pas la première ; moins révolutionnaire que la première, mais qui aujourd'hui nous servira peut-être mieux : linguistique des langues. Or plutôt : linguistique du langage, mais issue d'une linguistique des langues, d'origine comparatiste : Benveniste. Nous allons nous servir du livre de B. pour joindre **le continent ling et le continent littéraire.**" (NAF 28630, Fichier 3, folio 3, seminário 1965-1966) (grifo nosso).

¹⁸ "Nous noterons à titre de préambule combien les positions générales de linguistique Benveniste sur le langage, la sémiologie sont proches de tout ce qui se dit ici, combien elles sont ouvertes à la recherche ; et aux amateurs comme nous (...)" (NAF 28630, Fichier 3, folio 3, seminário 1965-1966) .

¹⁹ Fazemos referência à percepção de Barthes sobre sua relação amadora, em sentido positivo com a pintura, especialmente com a música, que desenvolvemos na Parte III - Variação e subjetividade: Escritura e enunciação.

1. Que pratica uma atividade por prazer e não por profissão; DILETANTE [P. opos. a profissional.] 2. Que gosta muito de alguma coisa ou pessoa; AMANTE; APRECIADOR 3. Pej. Que é inexperiente em algum assunto ou atividade 4. Diz-se da atividade praticada por amadores (1) (esporte amador) sm. 5. Aquele que pratica uma atividade por prazer e não por profissão; DILETANTE [P. opos. a profissional.] 6. Aquele que gosta muito de alguma coisa ou pessoa; AMANTE; APRECIADOR 7. Pej. Aquele que é inexperiente em algum assunto ou atividade [F.: Do lat. amator, oris. Ideia de 'amador': -filo (bibliófilo).].

Essa cintilação de conotações convive e aponta como é essa ordem feliz de indeterminação do sentido de que Barthes se vale. De qualquer maneira, a inclinação de afinidade e de prazer se aproxima da perspectiva de Benveniste, e pode ser uma das maneiras de se compreender essa passagem. É também, como dissemos mais cedo, porque sua escritura é *clara* e produz essa sensação de abertura a diversos campos e saberes, sem deixar de se pautar por uma extrema erudição.

A “título de preâmbulo”, como ele próprio inicia a passagem que citamos na página anterior, Barthes tenta elencar os pontos que chamam a sua atenção e compõem o *background* de seu interesse. Os textos a que ele faz referência nesse momento (cuidadosamente indicados pelas fichas que acompanham tal manuscrito) são “Tendências recentes em linguística geral”, “Vista d’olhos sobre o desenvolvimento da linguística”, “Saussure após meio século” e “Da subjetividade na linguagem”. Considerando os três primeiros, encontramos aí uma argumentação que remete ao que Barthes havia formulado desde o início de sua atividade crítica. Fazemos referência às formulações presentes nos textos de 1943 – texto sobre *O Estrangeiro*, 1946, com o texto “L’avenir de la rhétorique”, os textos que vão de 1947 até 1953, que formam o conjunto d’*O grau zero da escritura*.

A presença de uma concepção total da língua já se assinalava explicitamente ali, pois Barthes pensava em uma forma que significava e que por isso mesmo ligava o homem à História. Nesse sentido, o crítico já concebia a noção de escritura de modo a superar a dicotomia que a concepção de forma e conteúdo supunha, dicotomia essa evidenciada por toda história da literatura. Ligando fundamentalmente uma forma a um significado, inclusive amalgamando em uma palavra *total* – a *escritura* – essa relação inerente e indivisa entre fundo e forma, Roland Barthes institui um novo avatar para a concepção da literatura. Assim ele escapa das separações e dos binarismos que ora a História, ora as concepções puramente estilísticas formulavam.

O que se encontra logo no primeiro desses textos de Benveniste, “Tendências recentes em linguística geral” – inclusive o artigo que abre os *Problemas de Linguística Geral* – é uma formulação que vai de encontro a essa concepção indistinta entre significação e forma da escritura (para Barthes). Vejamos como isso ocorre: em tal artigo, publicado no *Journal de Psychologie* de 1954, Benveniste

objetivava traçar um panorama da linguística daquele momento, a fim de colocar em xeque o caráter eminentemente abstrato, técnico e atomizador para o qual a disciplina se encaminhava. Ora, Benveniste admite a importância da formalização e da descrição do método, inclusive utilizando ele mesmo essa segmentação linguística em suas análises; no entanto, o que ele denuncia é a prática dessa metodologia descritiva e matemática sem a contrapartida da significação. Como diz ele,

Podem-se, pois, conceber muitos tipos de descrição e muitos tipos de formalização, mas todos devem necessariamente supor que o seu objeto, a língua, é dotado de significação, que em vista disso é que é estruturado, e que essa condição é essencial ao funcionamento da língua entre os outros sistemas de signos. (BENVENISTE, 2005, p. 13)

O que acabamos de ler é que a postulação de um apreço pela forma é sim defendido, desde que não se perca de vista o caráter de significação. É essa dupla visada, uma forma que significa, que constitui a língua. Imaginar que apenas a descrição linguística gratuita baste para a elaboração de conhecimento linguístico é o mesmo que acreditar que a pura segmentação e descrição do universo físico possa levar a uma teoria do mundo físico, afirma Benveniste. Seja pelo impulso de ingenuidade, de uma euforia cientificista, de um desejo confuso de dominar a realidade, a prática só pode levar a um distanciamento da ciência linguística da compreensão da linguagem e, por conseguinte, das ciências do homem e da cultura (BENVENISTE, 2005, p. 13).

Além do aspecto da significação, e precisamente devido a ele, a língua para Benveniste é a realização da linguagem, “em uma estrutura linguística definida e particular, inseparável de uma sociedade definida e particular. Língua e sociedade não se concebem uma sem a outra” (BENVENISTE, 2005, p. 31). Barthes encontra aí alguns pontos levantados por ele anteriormente. Ora, a língua é essa instância que, desde as primeiras páginas d’*O Grau zero*, é evocada pelo crítico. Quantas formulações deslizantes não foram enunciadas, tais como:

É como um círculo abstrato de verdades (...)

Ela é muito menos uma provisão de materiais do que um horizonte, ou seja, extensão tranquilizadora de uma economia. (...)

Não é o lugar de um engajamento social, mas somente um reflexo sem escolha, a propriedade indivisa dos homens e não dos escritores (...)

É um objeto social por definição, não por eleição. (BARTHES, 2002, p. 14)

Barthes desconhece Saussure no momento em que publicou *O grau zero da escrita*, isto é, em 1953 (GIL, 2012) (SAMOYAULT, 2015), tendo o lido apenas em 1956. Seu conhecimento de linguística à época advém do estruturalista dinamarquês Viggo Brøndal. Talvez esse ressoe algumas das considerações saussurianas, que, por sua vez, ecoam nos trechos acima. De qualquer modo, essas formulações que fundamentam o pensamento barthesiano sobre a língua e, por conseguinte, sobre a escritura (uma vez que a noção de língua aí é essencial), remetem à base da linguística de Saussure, também mestre de Benveniste. As passagens citadas enfatizam o caráter não instrumental da língua (“menos uma provisão de materiais”) ao mesmo tempo que assinalam o seu aspecto constitutivamente humano (“propriedade indivisa dos homens”) e, por isso mesmo, relativo à instituição da sociedade (“objeto social por definição”). Dizem respeito justamente a uma concepção de língua como estruturação do real como um todo (“círculo abstrato de verdades”), que envolve e circunda o homem em sua percepção e na maneira de organizar seu mundo (“(...) um horizonte, ou seja, extensão tranquilizadora de uma economia”).

A língua é compreendida pelos dois, portanto, como essa instância que instaura a significação, que funda e é fundada pela sociedade, que possibilita a organização do mundo e que ensina ao homem o que ele é e os limites de seu alcance, como bem coloca Benveniste abaixo:

De fato é dentro da, e pela língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente. O homem sempre sentiu – e os poetas frequentemente cantaram – o poder fundador da linguagem, que instaura uma realidade imaginária, anima as coisas inertes, faz ver aquilo que ainda não é, traz de volta o que desapareceu. (...) Não existe poder mais alto, e todos os poderes do homem, sem exceção, (pensemos bem nisso) decorrem desse. A sociedade não é possível a não ser pela língua; e pela língua também o indivíduo. (BENVENISTE, 2005, p. 27)

Ao pensar fundamentalmente sobre a escritura, Barthes sabe que estudar a literatura deve conduzi-lo inevitavelmente ao campo da língua. Por esse motivo é que ele repete diversas vezes que a literatura deve se encontrar com a linguística. De fato, o encontro *de* Barthes *com* Benveniste, se começa por meio dessas questões em comum que orbitam ao redor da língua – a saber, cultura, sociedade etc. –, se radicaliza e se aprofunda pela cristalização do fantasma. Eis a hora de conhecê-lo.

1.4 O fantasma

Discurso, *le discours*. Como afirmamos, uma palavra materializou o fantasma de Barthes: ela atravessa os *Problemas*, sendo matizada, experimentada, redefinida. Aparece em alguns artigos, é

mencionada em conferências, mas seus limites nunca foram absolutamente definidos por Benveniste. A noção vai sendo explorada ao longo desses textos, que vão da década de 1930 a 1970, até se tornar sinônimo de enunciação (FLORES & TEIXEIRA, 2009) – termo que se tornou sobremaneira conhecido especialmente pelo texto “O aparelho formal da enunciação” (1970), que consta nos *Problemas de Linguística Geral II*, de 1974.

“Discurso” e “enunciação” vão sendo utilizados sem o extremo rigor (às vezes até entediante de alguns linguistas com fervor terminológico) e vão sendo ensaiados e definidos à medida que Benveniste formula suas noções (FENOGLIO, 2010). Na verdade, os primeiros textos, isto é, os que constam nos *Problemas de Linguística Geral I* trazem majoritariamente o termo “discurso” com a formulação a que visamos aqui. Tanto é que Barthes anota nos manuscritos do “Seminário sobre a Retórica”, de 1965-1966, o seguinte:

Ora Benveniste: frase: limite linguístico, pois além: puro predicativo (enquanto que na frase: tema e predicado). Além da frase: o tema está fora da linguagem, está no discurso e na sua situação – **De onde vem a necessidade de uma nova linguística: Translinguística (~~Retórica~~)**, cujo objeto é o discurso. (Fonds RB NAF 28630, folio 6)²⁰ (grifo nosso)

Vemos que Barthes percebe a relação entre frase e discurso. Com ela, entra-se em um novo domínio, ele aprende com Benveniste no artigo “Os níveis da análise linguística”. Eis aí o encontro fundamental: buscando a escritura, Barthes encontra intuitivamente a frase, sem ainda saber que ela é a instância total do discurso; com Benveniste, ele tem as ferramentas para tal, pois foi com ele que encontrou a palavra para materializar seu fantasma.

Nesse texto, o linguista inicia justificando o procedimento metodológico utilizado na linguística, a saber, a distinção de “níveis”. Ora, só a noção de nível, diz Benveniste, “pode fazer-nos reconhecer, na complexidade das formas, a arquitetura singular das partes e do todo” (BENVENISTE, 2005, p. 127).

Partindo dos níveis mínimos, gradativamente Benveniste vai subindo aos níveis superiores, sempre a partir do princípio dos traços distintivos – isto é, os merismas. Assim vai-se dos fonemas aos morfemas, dos morfemas aos lexemas (ou às palavras, como afirma Benveniste) e desses às

²⁰ "Or Benveniste : phrase : seuil linguistique, car au-delà : pur prédicatif (alors que dans la phrase : thème et prédicat). Au-delà de la phrase : le thème est au bien hors du langage, au bien dans le discours et sa situation – D'où nécessité d'une nouvelle linguistique : Translinguistique (~~Rétorique~~), dont l'objet est le discours" (Fonds RB NAF 28630, folio 6).

frases. A maneira pela qual as palavras integram a unidade superior, isto é, a frase, é que é singular. O fato é que a frase não pode ser definida em termos de soma de todas as palavras que a constituem, diferentemente do que ocorre nos níveis inferiores. Isso decorre da significação que cada palavra tem e que é distinta da significação que o todo da frase instaura. Isso se deve ao fato de que a frase, em seu entendimento, não participa somente do sistema da língua, mas avança em direção ao discurso:

Os fonemas, os morfemas, as palavras (lexemas) podem contar-se; existem em número finito. As frases, não.

Os fonemas, os morfemas, as palavras (lexemas) têm uma distribuição no seu nível respectivo, um emprego no nível superior. As frases não têm nem distribuição nem emprego.

Um inventário dos empregos de uma palavra poderia não acabar; um inventário de empregos de uma frase não poderia nem mesmo começar.

A frase, criação indefinida, variedade sem limite, é a própria vida da linguagem em ação. Concluimos que se deixa com a frase o domínio da língua como sistema de signos e se entra num outro universo, o da língua como instrumento de comunicação, cuja expressão é o discurso. (BENVENISTE, 2005, p. 139)

Nessas frases saborosas do linguista, vemos realmente como a frase é de ordem distinta dos outros níveis da língua. Ela revela por seu próprio agenciamento um traço do sujeito que as enuncia. A partir de elementos comuns e repetidos (fonemas, morfemas, lexemas), a frase rompe uma fronteira que extrapola a repetição e o controle. Enquanto aqueles elementos participam do sistema da língua, a frase acena com seu caráter único e particular, como lemos em uma distinção apresentada por Benveniste em “Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana”:

A língua fornece o instrumento de um discurso no qual a personalidade do sujeito se liberta e se cria, atinge o outro e se faz reconhecer por ele. Ora, a língua é uma estrutura socializada, que a palavra sujeita a fins individuais e intersubjetivos, juntando-lhe assim um perfil novo e estritamente pessoal. A língua é um sistema comum a todos; o discurso é ao mesmo tempo portador de uma mensagem e instrumento de uma ação. Nesse sentido, as configurações da palavra são cada vez únicas, embora se realizem no interior – e por intermédio – da linguagem. Há, pois, antinomia no sujeito entre o discurso e a língua. (BENVENISTE, 2005, p. 84)

Quando do *uso* da língua pelo sujeito, entra-se no espaço do discurso. Esse é sempre situacional, ligado a configurações e ocorrências únicas, ainda que realizado por meio dessa estrutura

socializada que é a língua. O discurso é sempre esse espaço em que o sujeito se realiza, se apresenta e se cria. Não é insignificante o fato de todas as considerações transcritas acima dizerem respeito ao texto sobre a linguagem na análise de Freud e Lacan. Nele, Benveniste aponta como o espaço analítico se constitui a partir dessa criação do sujeito através de sua própria fala. É por meio do que ele diz ao analista, e não exatamente pelo caráter de verdade/ficção que todo o seu dito encerra, que se pensa o processo de constituição da imagem de si pelo analisando. É seu discurso, ou seja, o exercício da língua realizado por um sujeito particular, dentro de uma situação única e constitutivamente intersubjetiva que interessa.

É justamente por todos os elementos apresentados acima que a frase é reconhecida como espaço do discurso: “A frase pertence bem ao discurso. É por aí mesmo que se pode defini-la: a frase é a unidade do discurso” (BENVENISTE, 2005, p. 139), Benveniste afirma em “Os níveis da análise linguística”. Ora, é por esse movimento de colocar a língua em atividade por um sujeito, que se diz – por meio de frases –, que se representa e tem uma imagem de si a partir das frases mesmas, que o discurso se funda. Vejamos em mais uma passagem como Benveniste reformula a noção de discurso, adicionando a ela mais uma nuance entre língua e discurso, no artigo “A Natureza dos pronomes”:

É essa propriedade [o exercício da linguagem] que fundamenta o discurso individual, em que cada locutor assume por sua conta a linguagem inteira. O hábito nos torna facilmente insensíveis a essa diferença entre linguagem como sistema de signos e a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo. Quando o indivíduo se apropria dela, a linguagem se torna em instâncias do discurso, caracterizadas por esse sistema de referências inteiras cuja chave é eu, e que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. (BENVENISTE, 2005, p. 281) (grifo nosso).

Em relação à nuance adicionada pelo linguista, fazemos referência à ideia de “instâncias de discurso”: o espaço da frase é entendido como espaço do discurso, que Benveniste vai chamar de primeiramente de “instâncias de discurso” (e, posteriormente, de discurso e enunciação). A ele se vincula automaticamente um “eu” que se serve do sistema de signos da língua pela apropriação. Essa noção é que cria uma espécie de passagem entre língua e discurso. Juntamente com a ideia de exercício, o locutor tem o poder de assumir “por sua conta a linguagem inteira” e é disso que se trata a apropriação: valendo-se de um sistema abstrato, que é a língua enquanto sistema de signos, o sujeito dele se apropria, se individualiza, enfim, assume a linguagem como exercício individual ao produzir seu discurso.

Para Barthes, o encontro oportuno com a noção de Frase, discurso ou enunciação pode tê-lo ajudado a conformar seu pensamento sobre a escritura como produção, pois a Frase, para Benveniste, desloca as noções puramente gramaticais do fato linguístico ao inserir produtividade à tal noção. Laurent Mourey contrasta as noções de Frase de Benveniste e a da gramática normativa, citando a *Grammaire méthodique du français* e a definição dada por Jean Dubois e André Lagane:

Portanto esse ponto de vista implica uma teoria do todo e um método de análise que transborda largamente uma definição de frases como ‘sequência de palavras ordenadas de um certo modo, que estabelecem entre si certas relações, isto é, que respondem a certas regras de gramática e que tem um certo sentido’. De fato, esse tipo de definição impõe uma perspectiva estática da linguagem e da língua: a linguagem provindo sobretudo de um código linguístico, da competência do locutor em respeitar o uso através da aplicação de regras.²¹ (MOUREY, 2009, p. 58)

Para tal concepção da frase como sequência de palavras ordenadas segundo a aplicação de regras, o fato linguístico tem caráter apenas normativo. Também é um tipo de definição escolar, que descarta o aspecto produtivo, dinâmico, inédito e sempre particular que constitui a apropriação do sistema da língua pelo sujeito e que caracteriza a noção de enunciação de Benveniste. “Neste sistema, a frase aparece como alavanca maior, a frase, que por ser ligada ‘às coisas da língua’ não é nada menos do que a atividade mesma em linguagem do locutor nesta língua.”²² (MOUREY, 2009, p. 56). A ênfase no aspecto da apropriação e no caráter de atividade que Benveniste insere na sua concepção é fundamental para promover uma visada absolutamente distinta do olhar puramente gramatical.

Mourey afirma que tal proceder pode ser compreendido porque Benveniste não pensa apenas a forma e o sentido, mas “‘formas de vida’ nas e pelas ‘formas de linguagem’” (MOUREY, 2009, p. 56). Ora, é um pensamento que se constitui pela noção de que a língua serve para viver, que está fundamentalmente atrelada à criação de significação e de mais vida:

A frase, criação indefinida, variedade sem limite, é a própria vida da linguagem em ação. Concluímos que se deixa com a frase o domínio da língua como sistema de signos e se entra num outro universo, o da língua como instrumento de comunicação, cuja expressão é o discurso. (BENVENISTE, 2005, p. 139)

²¹ “Alors ce point de vue implique une théorie d’ensemble et une méthode d’analyse débordant largement une définition des phrases comme « suites de mots ordonnés d’une certaine manière, qui entretiennent entre eux certaines relations, c’est-à-dire qui répondent à certaines règles de grammaire et qui ont un certain sens ». En effet ce type de définition impose une statique du langage et de la langue : le langage procédant davantage du code linguistique, de la compétence du locuteur à en respecter l’usage au travers de l’application des règles.” (MOUREY, 2009, p. 58).

²² “Dans ce système, la phrase apparaît alors comme le levier majeur, la phrase qui pour être liée ‘aux choses de la langue’ n’en est pas moins l’activité même en langage du locuteur dans cette langue.” (MOUREY, 2009, p. 56).

O dinamismo, a produtividade e o caráter sempre particular da frase concorrem para compreendê-la nesse espaço que liga a vida à língua: ambas são perenes, sempre renovadas, têm no presente seu modo absoluto de criação e realização. Esses elementos certamente ecoam na produção de Barthes, como veremos na Parte III.

Com esse dinamismo é que também pretendemos nos valer das noções de Benveniste em relação à Frase, discurso e enunciação. Sabemos que elas apresentam diferenças entre si, mas é do contínuo entre elas de que nos valeremos. Benveniste foi elaborando tal noção durante um longo período de produção, sendo que a noção de discurso antecede o uso do termo “enunciação”. Há, sem dúvida, uma proximidade da noção de “instâncias de discurso” (em “A natureza dos pronomes”, de 1956) e a noção de enunciação proposta formalmente em 1969, em “O aparelho formal da enunciação” (ENDRUWEIT & FLORES, 2012, p. 205). No entanto, tal “como a própria enunciação preconiza: nada é perene. Em decorrência desse fato, não há apenas um único conceito do termo discurso na obra de Benveniste e tal fato é definidor para o entendimento da teoria” (ENDRUWEIT & FLORES, 2012). Compreendendo essas diferenças, vamos nos valer do aspecto produtivo que todas as noções têm, e utilizaremos de modo leve ora discurso, ora enunciação.

Enquanto tratávamos da noção de discurso em relação à frase, outros pontos fundamentais do trabalho benvenistiano entraram em cena, como a ideia de língua e a noção de sujeito. Deve-se ter em mente que a própria fortuna crítica do linguista assume a dificuldade de tratar um aspecto sem adentrar outras questões, como lemos adiante:

Em suma, pensamos que a teoria de Benveniste precisa ser lida como uma complexa rede de termos, definições e noções que estão interligados entre si através de relações hierárquicas (...), paralelas, transversais, entre outras. (...) Admitido este raciocínio, pode-se dizer que é difícil, nesta teoria, estudar-se um elemento isolado de outro. (ENDRUWEIT & FLORES, 2012, p. 201)

Desse modo, a menção a uma noção específica encaminha para algumas definições que, por sua vez, geram uma série de outras associações. A “complexa rede de termos” puxa um termo, que puxa outro e outro: frase, discurso, língua, sujeito, apropriação, *eu*, exercício da linguagem, e assim por diante. O fato é que o sujeito é quem efetua a passagem entre língua e discurso, uma vez que ele apenas é o responsável por colocar em exercício a linguagem. Nesse sentido, acabamos retomando a discussão acerca da introdução do sujeito na linguística operada por Benveniste, apresentada no

tópico “Em torno dos Problemas de Linguística Geral I – 1966”. Em sua compreensão, a noção de sujeito, tanto filosófica quanto psicológica, torna-se fundamental no pensamento da língua, porque ele é quem se apropria desse sistema e o atualiza a cada vez por meio de suas frases. Pensar a instância do discurso é, inevitavelmente, pensar a subjetividade em relação à língua. A seguinte passagem de Benveniste, extraída do artigo “Da subjetividade na linguagem”, aclara o que acabamos de dizer:

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito. A subjetividade de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como sujeito. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa ‘subjetividade’, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É ‘ego’ quem diz ego. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelos status linguístico da ‘pessoa’. (BENVENISTE, 2005, p. 286)

A partir de seus estudos comparativos, Benveniste conclui que todas as línguas possuem pronomes.²³ Isso o leva à admissão de que a noção de pessoa, instaurada a partir dos pronomes, é universal. Pela emergência dessa subjetividade, instaurada pela e na língua, institui-se automaticamente a intersubjetividade, que é a necessidade de se tomar um outro como alocutário. Assim, pois, é que ele postula que a noção de sujeito atinge sua unidade psíquica nos quadros da língua quando aquele que diz “ego” (*eu* ou *je*, *ich*, *I*, *Io*, *Jo* etc.) se endereça a outro sujeito, tomando-o por *você* (*tu/vous*, *du/Sie*, *you*, *tu*, *tu/usted* etc.). Muito menos pela sensação de ser quem se é do que pela permanência da consciência, assegurada pela unidade psíquica instituída através da noção de “ego” e de “outro”, é que o homem constitui-se como sujeito. Ora, ainda em “Da subjetividade na linguagem”, lemos:

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um tu. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica reciprocidade – que eu me torne tu na alocação daquele que por sua vez se designa por eu. Vemos aí um princípio cujas consequências é preciso desenvolver em todas as

²³ “É notável o fato – mas, familiar como é, quem pensa em notá-lo? – de que entre os signos de uma língua, de qualquer tipo, época ou região que ela seja, não faltam jamais os ‘pronomes pessoais’. Uma língua sem expressão de pessoa é inconcebível.” (BENVENISTE, 2005, p. 287).

direções. A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como sujeito, remetendo a ele mesmo como eu no seu discurso. Por isso, eu propõe outra pessoa, aquela que, embora seja exterior a ‘mim’, torna-se meu eco – ao qual digo tu e que me diz tu. (BENVENISTE, 2005, p. 286)

Vemos, portanto, através da rede complexa de termos que Benveniste inventaria, que a noção de sujeito está absolutamente vinculada à ideia de discurso, uma vez que esse é instituído quando um falante se toma por *eu* e instaura um *outro* perante o qual vai atualizar o sistema da língua. Em “Estrutura das relações de pessoa no verbo”, ele aponta que essa relação entre o *eu* e o *tu*, esta *correlação de subjetividade* é fundamental para a instituição do discurso. Coisa diferente se passa com a noção de pessoa, ou a *correlação de pessoalidade*, outro termo que emerge dessa rede tramada por Benveniste. Ora, se *eu* e *tu* são admitidos como pessoas do discurso porque são ontologicamente constitutivos do diálogo (mesmo no monólogo, concebe-se a instauração de um *tu*, ainda que ausente), a terceira pessoa efetivamente não o é: *ele* (*il, he, er, lui, él*) é na verdade a não-pessoa, uma vez que está sempre ausente do quadro do discurso.

Da rede complexa, vislumbramos uma parte essencial, da qual decorrem outros termos transversais. Em relação ao discurso, sendo a subjetividade o ponto essencial, outros índices emergem dessa relação, como lemos em “Da subjetividade na linguagem”:

Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para esta atualização da subjetividade na linguagem. Desses pronomes dependem por sua vez todas as outras classes de pronomes que compartilham o mesmo estatuto. São os indicadores da dêixis, demonstrativos, advérbios, adjetivos que organizam as relações espaciais e temporais em torno do ‘sujeito’ tomado como referência: ‘isto, aqui, agora’ e suas numerosas correlações: ‘aquilo, ontem, o ano passado, amanhã’.

Qualquer que seja a língua, constatamos em todos os lugares também certa organização linguística da noção de tempo. Pouco importa que esta noção seja marcada na flexão de um verbo ou por palavras de outras classes (partículas, advérbios; variações lexicais, etc.), isso é questão de estrutura formal. De uma maneira ou de outra, uma língua distingue sempre o ‘tempo’. (...) a linha em comum é uma referência ao presente. (BENVENISTE, 2005, pp. 288-289)

Estruturado ao redor do sujeito que funda a instância do discurso, emergem marcadores de espaço e tempo, quais sejam: demonstrativos, advérbios, adjetivos, verbos, variações lexicais etc. Qualquer um desses se organiza em referência ao sujeito que se enuncia, flexionando, concordando

com ele. Tendo em mente que é sempre a partir do presente que as relações são instituídas, uma vez que é sempre no presente que *se fala*, esse tempo é por excelência o tempo da instância do discurso. Passado e futuro são, portanto, decorrentes desse “presente eterno”, de onde se concebe o exercício da linguagem.

De modo bastante breve, apresentamos as bases da noção de discurso que perpassa os *Problemas de Linguística Geral I*. Esses elementos serão melhor desenvolvidos à medida que forem evocados por Barthes, a partir das fichas do seminário 65-66, momento em que seu fantasma aponta para ele com o dedo.

1.5 Cara a cara

Assim como Barthes descreve a maneira inesperada como encontrou a palavra que cristalizaria seu fantasma no início de *Como Viver Junto*, acreditamos que, pela leitura de Émile Benveniste, com a noção de discurso ocorreu o mesmo: ali, Barthes encontrou uma palavra que deu forma a algumas de suas buscas e possibilitou uma série de desenvolvimentos posteriores. Ora, isso foi também o que ele relata ter acontecido através de uma leitura desinteressada, diz ele, “gratuita”, de *L'été grec* de Lacarrière. Nessa leitura, afirma ele ter encontrado a “palavra que o colocou em trabalho”,²⁴ como lemos abaixo:

MINHA FANTASIA²⁵: A IDIORRITMIA

Uma fantasia (ou pelo menos algo que chamo assim): uma volta de desejos, de imagens, que rondam, que se buscam em nós, por vezes durante toda uma vida, e frequentemente só se cristalizam através de uma palavra. A palavra, significante maior, induz da fantasia à sua exploração. (...) Ora, essa fantasia, por ocasião de uma leitura gratuita (Lacarrière, *L'été Grec*), encontrou a palavra que a fez trabalhar. (BARTHES, 2013a, pp. 12-13)

A fantasia parece ter encontrado uma palavra que a fez trabalhar aqui também. Afirmamos isso porque Barthes parece ter encontrado no significante maior “discurso” muitas questões, que aqui já adiantamos, de forma e sentido, homem e sociedade, linguagem e pensamento etc. Como

²⁵ Em francês o termo é *fantasme*, e advém da teoria lacaniana.

desejos e imagens que rondam e que se buscam, “discurso” veio ligar dois continentes que estavam tão apartados.

Com a noção de discurso, Barthes pôde de um golpe só pensar a literatura e a linguística, objetivo seu datado de muito tempo. Desde *O grau zero da escritura*, o seu intuito era mostrar que a forma literária significava, sem a necessidade de ter que se voltar para a instância filosófica (política) sempre a justificar as escolhas literárias. A noção de discurso envolve de uma só vez a forma da língua, seu uso, seu vínculo com o outro (uma vez que o discurso sempre institui um alocutário). A noção de discurso reorganiza o que Barthes tentou nomear como uma “moral da forma”, porque ela alicerça indistintamente uma forma a um sentido, que não deixa de indicar o caráter simbólico, portanto humano, que liga um homem a outro homem.

Diferentemente de Benveniste – que tanto elaborou sua noção de discurso/enunciação em relação à linguagem oral quanto esboçou o projeto de uma investigação da linguagem poética, com seu “inacabado” Baudelaire (LAPLANTINE, 2009, p. 25) –, Barthes logo pensa a noção de discurso exclusivamente em relação à escritura. Reproduzimos abaixo algumas das passagens em que ele postula essa sua linha de operação:

- Vou concluir tudo isso um pouco à minha maneira, ao colocar, a partir deste lugar central e original da linguagem, uma hipótese de trabalho, incansavelmente evocada: os diferentes objetos (ou ‘partes’) da cultura, como conjunto de fenômenos simbólicos, tal como a literatura, reproduzem em abismo, homologamente, os problemas, as categorias e as estruturas da língua (a Narrativa é uma frase).

Esse postulado de pesquisa: funda a tópica que nós vamos esboçar agora: ao esclarecimento dos problemas vitais da lit. contemporânea por as algumas categorias linguísticas, algumas classes de língua de fatos de língua: 3 grandes fatos: Diátese, Temporalidade, Pessoa = 3 sistemas: de vozes, de tempos, de pessoas – Trata-se de um programa de trabalho não desenvolvido – Vou insistir no aspecto linguístico em detrimento do aspecto lit (Conclusão seminário 65-66, folio 2). (BARTHES, NAF 28630 Conclusão Seminário 65-66, folio 4)26

²⁶ "- Je tirerai un tout ceci un peu à moi, en posant, à partir de cette place centrale et originale du langage, une hypothèse de travail, inlassablement référée : les différents objets (ou « parties ») de la culture, comme ensemble de phénomènes symboliques, telle la littérature, reproduisent en abîme, homologiquement les problèmes, les catégories et la structure de la langue. (Le Récit est une phrase). **Ce postulat de recherche : fonde la topique que nous allons esquisser maintenant : en éclaircissement des problèmes vitaux de la litt. contemp. par les certaines catégories linguistiques**, certaines classes de langue de faits de langue : 3 grands faits : Diathèse, Temporalité, Personne = 3 systèmes : des voix, des temps, des personnes – Il s’agit d’un programme de travail non développé – J’insisterai sur l’aspect linguistique, au détriment de l’aspect litt." (BARTHES, NAF 28630 CONCLUSÃO SEMINÁRIO 65-66, folio 4) (Tradução e grifo nossos).

É a partir, portanto, desse ponto central de argumentação que estabelecemos o propósito deste trabalho: Barthes começa aqui, no “Seminário sobre a Retórica 1965-1966” uma hipótese de trabalho que ele vai desenvolver nos anos seguintes e que se baseia em: uma reformulação da noção de escritura a partir dos pontos levantados por Benveniste que dizem respeito à noção de discurso – a saber, diátese, temporalidade e pessoa –, para repensar a noção de subjetividade que vai fundar seus anos seguintes de trabalho.

Para Barthes, a noção de discurso foi aproveitada e absolutamente deslocada em relação às proposições de Benveniste. É por esse motivo que vamos denominar o procedimento de Barthes como *apropriação* do discurso do linguista. Com isso, queremos insistir que, a nosso ver, não se trata de uma aplicação somente, mas fundamentalmente de mais uma maneira de Barthes fantasmear a sua relação com a língua, com a escritura, enfim, com o discurso literário; é o que torna possível a sua própria criação escritural. A respeito desse procedimento, vamos destinar-lhe um tópico à parte no capítulo 1 da Parte II – Apropriação.

De qualquer modo, esse procedimento de leitura, de apropriação e de deslocamento da noção de discurso realizado por Barthes rende uma série de desdobramentos em sua produção. Assim como se identifica em Benveniste uma rede complexa de termos que se hierarquizam, que se tornam paralelos e afins etc., também podemos dizer que em Barthes, de modo inverso, espelhar, a noção de discurso veio a criar uma rede de incalculáveis nuances. Trataremos dessa disseminação de nuances que a noção de discurso/enunciação produziu em Barthes de modo disperso pelo trabalho.

Apresentamos aqui uma ficha de Barthes que amarra todas as noções que, defendemos, serão dispersadas por ele em sua escritura a partir de então:

Instância de discurso/ instância de realidade

Fato original e fundamental: as formas ‘pronominais’ não remetem à realidade nem a posições ‘objetivas’ no espaço e no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que os contém, e refletem assim seu próprio emprego.

Servem a resolver o problema da comunicação intersubjetiva.

Problema resolvido pela linguagem através da criação de signos vazios, não-referenciais em relação à ‘realidade’, sempre disponíveis e que se tornam plenos, desde que um locutor os assume em cada instância de discurso.

Sem referência material, não podem ser mal-empregados.

Não sendo assertivos, não estão submetidos à condição de verdade e escapam à toda denegação.

Seu papel: fornecer o instrumento de uma conversão: a conversão da linguagem em discurso.

O emprego tem portanto a condição da situação de discurso e nenhuma outra.

(BARTHES, NAF28630, II, 2, 01 ficha 22)

Assim veremos como a noção de discurso veio a se encontrar oportunamente com o fantasma de Barthes. Notamos que a muitas das questões pelas quais ele nitidamente se interessa irão se somar as formulações de Benveniste, seja na forma de uma resposta, seja simplesmente como um eco. De maneira indireta, talvez, um pouco à deriva, os saberes se encontraram e deram liga.

*Tudo
isso
se aplicaria
muito bem
à lit.*

Capítulo 2. Dez anos de semiologia e uma maneira de dizer eu

“On l’a dit, la grande intuition barthésienne est que l’œuvre est possible dès qu’on a trouvé une nouvelle façon de dire ‘Je’” (MARTY, 2002d, p. 17)

Neste capítulo, pretende-se fazer uma leitura da virada de perspectiva de análise semiológica empregada por Roland Barthes no intervalo de uma década. Tal período se estende de 1961 a 1971, momento em que Barthes foi Diretor de Estudos na *École Pratique des Hautes Études* (EPHE). Ocupando essa função, o escritor coordenou seminários que eram oferecidos a um grupo pequeno de alunos que estavam redigindo suas teses. O número restrito de participantes, assim como a postura não autoritária de Barthes, concorreu para que se criasse ali uma espécie de espaço falansteriano, em que a pesquisa, a fala e a escrita eram compartilhadas. Ocorrendo nessas condições, o seminário avançou pelos anos de 1960 até completar dez anos, em 1971. É a propósito desse marco que Roland Barthes propõe que em uma parte do seminário, intitulada “Dez anos de semiologia (1961 – 1971) – A teoria do texto”, fosse apresentado um balanço da pesquisa semiológica na França.

Nessa apresentação dos alicerces da semiologia, nomes como os de Saussure, Jakobson, Propp, Benveniste e Brecht foram evocados para apontar, como afirma Barthes (BARTHES, 2002d, p. 191), a importância e a fecundidade que o trabalho de tais pesquisadores tiveram em relação à pesquisa e aos interesses do próprio Barthes. Ressaltamos a relevância dessa perspectiva de Barthes em se colocar como a medida para se pensar os estudos semiológicos na França; identificamos esse ponto de interesse para a proposição que este trabalho pretende desenvolver, acerca da virada de postura intelectual e escritural que ele operou nessa década. Ora, acreditamos que essa virada esteja ligada a uma nova maneira de Barthes se colocar em sua escritura, de incidir subjetivamente em sua produção, ligando a atividade acadêmica, profissional, a um trabalho de inscrição de subjetividade. Este trabalho pretende seguir algumas pegadas de modo a recompor o caminho trilhado por ele no período de 1961 a 1971 – 1972, no marco da década. Consideramos a inscrição da subjetividade de Barthes como chave de leitura para realizar nossa argumentação.

Partimos de um trecho redigido pelo próprio Barthes, que consta no relatório final sobre o Seminário de 1971 – 72, *10 anos de semiologia – A teoria do Texto*. Observando o caráter de registro desse tipo de documento, Barthes elenca rapidamente, como o fez ao final de todos os seminários propostos na *École Pratique des Hautes Études*, doravante EPHE, as principais informações acerca de

tais seminários. Constam nesses relatórios diversos dados, a exemplo da dinâmica dos seminários, dos alunos que participaram, apresentações das pesquisas que lá ocorreram e uma breve apresentação dos temas propostos por Barthes, seguida, às vezes, de apreciações suas. Na passagem que nos interessa não ocorre algo diferente: Barthes se ocupa em relatar as atividades daquele seminário (71-72), quando descreve o momento em que operou uma espécie de virada em sua trajetória. A passagem é a seguinte:

Em seguida, apresentou-se as principais referências terminológicas e cronológicas da semiologia, situando a palavra em seu campo semântico (Semiótica, Hermenêutica, Linguística) e fixando em 1966 ao mesmo tempo o centro e a difração do trabalho contemporâneo.²⁷ (BARTHES, Oeuvres complètes IV, 2012d, pp. 191-192)

No seminário que tinha como objetivo repensar seus dez anos de pesquisa semiológica, Barthes aponta o ano de 1966 como marco que atraiu e ao mesmo tempo irradiou suas propostas de trabalho. Uma das perguntas que movem este texto diz respeito à eleição de tal data como marco: em que sentido seria ela importante? Emergem ainda as seguintes questões: Como tal virada se deu? Como ocorreu tal processo de difração mencionado por Barthes?

Esperamos encontrar aí alguns sinais que nos ajudem a compreender por que Barthes aponta tal ano como um centro de difração. Na verdade, nossa proposta se baseia na concepção de que essa virada, esse "*centre de diffraction*" da produção barthesiana, reside em uma nova maneira de pensar o sujeito da enunciação na cena do texto, tal como argumentaremos a seguir. Vale dizer que não se considera apenas que essa nova maneira de inscrição do sujeito na escritura seja a responsável por todo o novo direcionamento a partir do qual a produção barthesiana se orienta. A ela se associam uma ideia de disseminação, de espaço, de escalonamento e de dispersão. É a partir disso que este capítulo vai se construir.

²⁷ "On a ensuite dégagé les principaux repères terminologiques et chronologiques de la sémiologie, en plaçant le mot dans son champ sémantique ('Sémiotique', 'Herméneutique', 'Linguistique') et en fixant à 1966 à la fois le sommet et le centre de diffraction du travail contemporain; (...)." (BARTHES, 2002d, p. 191-192).

2.1 Barthes, o *homem estrutural*, o homem criador

“(…) não é a natureza do objeto copiado que define uma arte (...), é o que o homem lhe acrescenta ao reconstruí-lo: a técnica é o próprio ser de toda criação.” (BARTHES, 2013, p. 52)

É a imagem de um eufórico Barthes estruturalista que vemos no início dos anos de 1960. É, inclusive, um Barthes designado como “figura central do estruturalismo” que tentam fixar como imagem, associando sua figura à liderança daquele grupo. A charge dos quatro gurus do movimento se tornou icônica, ao mesmo tempo em que tutelava, zombava daquela estranha tribo: Lévi-Strauss, Barthes, Lacan e Foucault quase nus, com apetrechos indígenas, sentados em roda, à maneira de quem participa de um ritual. A cena sugeria que os quatro ali presentes compartilhavam alguma coisa.

De acordo com os quatro, no entanto, essa ideia de movimento não é senão imagem, projeção. Não houve “estruturalismo”, mas “estruturalismos”. Cada um à sua maneira se valeu dos preceitos da linguística e desenvolveu suas próprias pesquisas. Certamente, houve algumas trocas entre eles, mas elas ocorreram indiretamente e não a partir de pesquisas realizadas em conjunto. A participação de alunos que seguiam concomitantemente seus seminários e cursos foi oportuna para reforçar o diálogo entre suas pesquisas, uma vez que os estudantes eram responsáveis por colocá-los a par, ainda que não deliberadamente, das pesquisas dos outros. A publicação dos textos metodológicos em revistas, assim como dos livros, também funcionava como maneira de atualizar um acerca da pesquisa do outro. Uma ligação formal entre eles, no entanto, não ocorreu: Lévi-Strauss se negou a orientar a tese de Barthes sobre o sistema da moda, por exemplo, assim como não há relatos de ter havido qualquer espécie de encontro entre eles – como grupo – para se discutir algo teoricamente. Em artigo de 1963, por exemplo, Barthes se propõe a pensar a atividade estruturalista e, respondendo à pergunta “o que é o estruturalismo?”, afirma que esse:

“Não é uma escola nem mesmo um movimento (pelo menos por enquanto), pois a maior parte dos autores que se associam geralmente a essa palavra não se sentem de modo algum ligados entre eles por uma solidariedade de doutrina ou de combate. É apenas um léxico (...). (BARTHES. 2013, p. 49)

A imagem do grupo estruturalista se consolidou também por sua identificação a um aspecto organicista, estrutural até. François Dosse (2007, p. 117) insiste na figura do “pai severo” de Lacan contraposto à “figura-mãe” de Barthes, se esforçando para reconstruir a sua argumentação pelo viés da diferença, princípio estrutural aprendido com Saussure. Apesar desse emprego um tanto quanto forçado, conquanto didático, Dosse demonstra a sensatez de sua via de análise, ao apontar toda a nuance que a produção barthesiana apresenta. A própria escolha do termo “figura-mãe” para designar Barthes assinala a constituição afetiva desse em relação ao seu trajeto. Essa dose de afeto (maternal) está ligada, aliás, a todas as outras características que Dosse levanta (2007, p. 117). Ora, Barthes apresenta a “mobilidade” e “flexibilidade diante das teorias”, uma vez que é a “encarnação ondulante e sutil, feita mais de humores do que de rigor” do estruturalismo. Por isso, é chamado também de “o melhor barômetro, capaz tanto de registrar as perturbações em curso quanto de pressentir as que estão por acontecer”. Barthes, como “indicador sensível do estruturalismo”, apresenta essa “sensibilidade extrema” que encontrará “no âmbito das estruturas o meio de exprimir-se”. No entanto, mesmo ao definir a estrutura à qual Barthes se apegava, Dosse modaliza sua definição ao apontar que se trata de uma “estrutura cambiante, mais uma cosmogonia encarnando o universo fusional da relação com a imagem materna do que uma estrutura binária funcionando como uma mecânica implacável”. Barthes é ainda, para Dosse, um “magneto”, “receptáculo do período”. Ocupando uma “posição-encruzilhada”, Barthes será “amado porquanto se exprime nele mais do que um programa metodológico”.

Como se viu, a apresentação de François Dosse sobre Roland Barthes se pauta tanto pela atenção ao seu interesse e seu fascínio pelo pensamento estrutural, quanto pela sua inclinação guiada por uma sensibilidade particular. Esse testemunho de Dosse concorre para a argumentação deste capítulo, no sentido de pontuar que Barthes, mesmo posto como uma das figuras centrais ou “vedetes” do estruturalismo (DOSSE, 2007, p. 114), não deixava de indicar uma força advinda de sua subjetividade e de sua individualidade. Assim, ainda que euforicamente tocado pela ânsia de cientificidade e de classificação da qual fala Éric Marty (2006), e que sua produção do período não desmente, a cintilação de um sujeito e toda a sua idiossincrasia são por vezes ali percebidas. Talvez seja na confluência entre sujeito e incursões acadêmicas e profissionais que seus interesses e caminhos foram se delineando e se dando a ver. Tanto que a própria definição dada por Barthes a respeito da atividade estruturalista, empreendida pelo *homem estrutural*, é um encontro entre o caráter científico e o criativo:

Pode-se, com efeito, presumir que existem escritores, pintores, músicos, aos olhos dos quais um certo exercício da estrutura (e não mais somente seu pensamento) representa uma experiência distintiva, e que é preciso colocar analistas e criadores sob o signo comum do que se poderia chamar de *homem estrutural*, definido não por suas ideias ou suas linguagens, mas por sua imaginação, ou melhor ainda, seu *imaginário*, isto é, o modo como ele vive mentalmente a estrutura. (BARTHES, 2013, p. 50)

Certamente, quando Barthes fala dessa tal atividade estruturalista, e desse aparente homem modelar, ele está falando de si mesmo em relação à sua ação, à sua produção e ao seu sentir no mundo. Valendo-se desse ser que pode encarnar uma gama de atividades diferentes (pintores, escritores etc.) e que pode ser idealmente recolhido na imagem do *homem estrutural*, é o *imaginário* do próprio Barthes que está sendo por ele delineado. Homem estrutural cujo imaginário se vê como aquele que empreende a atividade estruturalista: essa é constituída de dois tempos, desmontagem e arranjo. Imaginário que não se contenta em acreditar que esses dois tempos signifiquem atividades meramente mecânicas tais como essas. Nesse processo, e aí está a felicidade desse Imaginário e a piscadela da idiossincrasia barthesiana, “produz-se *algo novo*” (BARTHES, 2013, p. 51). O homem estrutural assume assim o poder do criador; tal como o poeta, ele desmonta e arranja o sistema à sua maneira, cria um outro universo, autônomo, com suas leis de operação e de funcionamento. O que esse sujeito acrescenta ao objeto reconstruído configura todo o fascínio e o poder que Barthes atribui ao homem estrutural, ao projetar a si mesmo como tal figura. Seu fascínio pelo poder quase mágico da atividade recriadora se revela pela piscadela que identificamos no trecho citado: o *itálico* empregado nos termos “*algo novo*” da frase “produz-se *algo novo*” parece sutilmente fazer cintilar o sujeito que se enuncia nessa sentença – como se escrevendo apenas “produz-se algo novo”, sem o emprego do *itálico*, a presença desse poder de criação do sujeito não fosse devidamente indicado. Quando as letras desses dois termos levemente se ondulam à direita, o efeito de reconstrução através do arranjo do objeto se dá efetivamente a ver e, conseqüentemente, as “mãos” do sujeito que os rearranjou dão-se a ver no brilho do *itálico*.

Dessa maneira, pode-se identificar a presença de um sujeito que procede de modo a se mostrar-esconder nas tramas do discurso, mas sabendo dos efeitos que produz enquanto criador seja de sistemas, seja de textos.

Talvez escritos em paralelo ao texto sobre a atividade estruturalista, os *Elementos de Semiologia*, produzidos com vistas ao uso instrumental e apostilar, devido a seu caráter propedêutico, foram publicados integralmente na Revista *Communications*, em 1964, tornando-se uma das publicações

identificadas como redigidas no calor do estruturalismo. Tendo como proposição a original inversão da Linguística em modelo para a semiologia (retomando e ao mesmo tempo subvertendo Saussure), o material é desenvolvido fundamentalmente a partir de uma proposta estrutural: quatro capítulos que se baseiam nas oposições binárias: 1. Língua e Fala; 2. Significado e Significante; 3. Sintagma e Paradigma e 4. Denotação e Conotação. Certamente que a própria formatação do texto já aponta esse embasamento científico e racional do pensamento estrutural. O binarismo, o caráter distintivo, a maneira modelar de exposição de cada capítulo, a aplicação coextensiva do princípio da linguística aos outros sistemas semiológicos – vestuário, comida, automóvel, mobiliário, cinema, televisão, publicidade – indiscutivelmente constituem a base dessa empreitada e o cerne da proposta estrutural e, portanto, científica.

Por trás do imaginário desse *homem estrutural*, que aqui identificamos a Roland Barthes, pode-se reconhecer também na redação dos *Elementos de Semiologia* essa inclinação ao caráter provisório e não-assertivo que se encontra na contramão do pensamento científico. Na Introdução ele escreve, por exemplo: “Solicitada algum dia sem dúvida a transformar-se, a Semiologia deve entretanto, primeiramente, quando se constituir, pelo menos *ensaiar-se*, explorar suas possibilidades – e suas impossibilidades” (BARTHES, 2012a, p. 15). Nesse trecho, devemos atentar primeiramente para o mencionado tom provisório em “solicitada algum dia **sem dúvida** a transformar-se” (grifo nosso): o advérbio indica como o enunciado coloca em suspenso a noção de que a semiologia, como ciência, seja eterna. Barthes, aliás, vai justamente historicizar o caráter atemporal que a ciência pretende atribuir a si mesma, incluindo a ciência geral dos signos. Outro indício dessa constituição não-assertiva que o imaginário barthesiano expõe se encontra na passagem que reconhece as possibilidades e as impossibilidades dessa ciência e, sobretudo, no modo como enuncia a instauração de tal ciência. Longe de usar um léxico que indique solidez, robustez, atemporalidade e autoridade, o autor usa o vocábulo “ensaiar-se”, acrescentado do itálico. O tom de flexibilidade e de modulação que o termo sugere é claro. No mesmo nível semântico de “experimentar”, “tentar”, “praticar” etc., identifica-se a sugestão de não-asserção e de incerteza que confirma a ideia de que incondicionalmente, *sem dúvida*, a semiologia vai *se transformar*.

Em outra passagem, Barthes também figura em seu texto, colocando-se em relação a seus próprios interesses de trabalho e sinalizando os desdobramentos possíveis da semiologia:

casos de acavalamento (...) constituem, indubitavelmente, a mais interessante estrutura dupla; o exemplo mais acessível do shifter é dado pelo

pronome pessoal (*eu, tu*), ‘símbolo indicial’ que reúne em si o laço convencional e o laço existencial. (...) Os pronomes pessoais constituem a última aquisição da linguagem infantil e a primeira perda da afasia: são termos de transferência difíceis de se manejar. **A teoria dos *shifters* parece pouco explorada ainda; é, entretanto, muito fecundo, a priori, observar, se se pode dizer assim, o código às voltas com a mensagem** (pois o inverso é muito mais banal); **seria talvez (e aí vai apenas uma hipótese de trabalho) junto aos shifters**, que são, como vimos, símbolos indiciais, segundo a terminologia de Peirce, **que se deveria procurar a definição semiológica das mensagens que se situam nas fronteiras da linguagem, sobretudo certas formas de discurso literário.** (BARTHES, 2012a, p. 31) (grifo nosso)

Além dessa explícita participação no texto por meio da indicação de desdobramentos de áreas fecundas de pesquisa e temas de interesse (notadamente em “casos de acasalamento (...) constituem, indubitavelmente, a mais interessante estrutura dupla”), podem-se identificar aí questões que vão aparecer em seus textos futuros, tais como a maneira como enuncia em *O Império dos Signos* e *Roland Barthes por Roland Barthes*, isto é, como o manejo do pronome pessoal (eu/ele) concorre para a instauração de um discurso que se coloca nas fronteiras da linguagem.

As características apontadas acima certamente coincidem com a apresentação de Dosse acerca de Barthes, enfim, com sua “mobilidade”, sua “flexibilidade diante das teorias” que o fazem a “encarnação ondulante e sutil, feita mais de humores do que de rigor” e também “o melhor barômetro, capaz tanto de registrar as perturbações em curso quanto de pressentir as que estão por acontecer” (DOSSE, 2007, p. 117).

Na verdade, essas características parecem apontar também outro aspecto notado por Dosse, que é a sensibilidade constitutiva desse sujeito. Essa sensibilidade não pode deixar de ser associada ao caráter de recriação que interessa ao *homem estrutural*. Barthes bem percebe que não é do lado da classificação, do que pode ser totalmente conhecido, do lógico e do racional que os desdobramentos da semiologia vão desembocar, pois, diz ele: “Todavia, o futuro sem dúvida pertence a uma Linguística da conotação, pois a sociedade desenvolve incessantemente, a partir do sistema primeiro que lhe fornece a linguagem humana, sistemas de segundos sentidos (...)” (BARTHES, 2012a, p. 114). Barthes, dessa maneira, no início dos anos de 1960, intui o futuro dos estudos em relação à linguagem – e o olhar retrospectivo pode confirmar o acerto em direção à pluralidade e à disseminação do sentido, isto é, em direção aos segundos sentidos dos sistemas. É desse modo, portanto, que o fato de Barthes se colocar em seu texto já nesse momento estrutural pode ajudar a indicar os movimentos que esse sujeito vai operar futuramente e os desejos que o movem. Como ele o quisera desde que tornara público seus *Elementos de Semiologia*, a pesquisa semiológica de base

estruturalista figurou como um ponto de partida. Nesse sentido, como barômetro, Barthes já aponta como sua escritura vai cada vez mais se constituir nas fronteiras da linguagem.

Para Marie Gil (2012, p. 272), o estruturalismo de fato foi o momento privilegiado para Barthes refletir sobre sua escritura, isto é, para fundá-la. Nesse momento, ele teria experimentado já a criação por meio de sua “escritura científica” – termos de Gil – em *Crítica e Verdade*, por exemplo. Assim, pois, o estruturalismo teria sido definitivamente constitutivo de sua produção futura em direção a um percurso que se interessaria pela criação, isto é, pela produção de *algo novo*, em detrimento do classificatório, do modelar, do finito.

É essa questão da finitude/infinitude que pode nos ajudar a compreender o movimento que Barthes empreende no seu momento estrutural em direção a uma compreensão mais aberta do texto. A frase inaugural de “A análise estrutural das narrativas”, de 1966, já apela ao caráter incontável e, portanto, misterioso das narrativas: “Inumeráveis são as narrativas do mundo” (BARTHES, 2001, p. 103). No entanto, ainda ansiando por encontrar o que há de invariável, de comum, de semelhante, o *Barthes estrutural* procede à instauração de operações para tornar mais conhecido, menos misterioso, o que constitui as narrativas. Como se vê, a questão aqui diz respeito à possibilidade de se mapear um número de traços finitos, na tentativa de tornar o objeto estudado, a literatura, o mais inteligível possível.

No entanto, no próprio desenrolar do texto, Barthes em alguns trechos enuncia a dificuldade em incorrer em tal procedimento de exaustão: em relação às funções e aos índices, elementos que operacionalizam a narrativa, Barthes expõe a dificuldade em exaurir o sentido de cada um deles nas narrativas específicas. Um índice não é sempre um índice de um sentido apenas: o sentido extrapola a tentativa de qualquer delimitação do sentido. Na tentativa de encontrar o sentido, farejá-lo, classificá-lo, escrutiná-lo, conhecê-lo, torná-lo absolutamente familiar, Barthes começa a perceber e, explicitamente, dar mostras da percepção de que em relação ao sentido não há qualquer tipo de garantia.

Aliás, quando empreende sua busca por uma série de elementos que poderiam ser utilizados para encontrar as semelhanças, as funções que coincidem – que se repetem – em inumeráveis narrativas, percebe que é justamente o escapar da repetição que torna a narrativa “maravilhosa”. É na variação de uma forma primeira que Barthes indica residir o poder da narrativa:

Poder-se-ia dizer de outra maneira que a origem de uma sequência não é a observação da realidade, mas a necessidade de variar e de ultrapassar a primeira

forma que é oferecida ao homem, a saber, a repetição: uma sequência é essencialmente um todo no interior do qual nada se repete; a lógica tem aqui um valor emancipador – e toda narrativa com ela (...) (BARTHES, 2001, pp. 151-152)

Não são, portanto, as ações, sua sequência e o arranjar dessas sequências o grande achado da análise estrutural empreendida por Barthes, mas as percepções que tal análise possibilitou-lhe. É notando ao mesmo tempo a possibilidade e a necessidade de variação, da diferença na repetição, que Barthes percebe o valor emancipador, porque plural, da narrativa. Nesse sentido é que a expansão e o ilimitado parecem conviver, nesse momento da análise estrutural, com essa busca primeira pelo comum, proposta inicial de “Introdução à análise estrutural das narrativas”. A importância da estrutura e a possibilidade infinita de combinações e acréscimos a que ela impele fazem da frase o modelo por excelência da virtuosidade da narrativa e do fascínio que ela gera:

As catálises, os índices e os informantes têm na verdade uma característica em comum: são *expansões* com relação ao núcleo: os núcleos (...) formam conjuntos acabados de termos pouco numerosos, são regidos por uma lógica, são ao mesmo tempo necessários e suficientes; dada essa armadura, as outras unidades vêm preenchê-la segundo **um modo de proliferação em princípio infinito**; como se sabe, é o que acontece com a frase, feita de proposições simples, complicadas ao infinito por duplicações, encontros, envoltórios etc.: como a frase, a narrativa é infinitamente catalisável. **Mallarmé dava tal importância a esse tipo de estrutura que fez dela o seu poema *Jamais un coup de dés* [Nunca um lance de dados...], que bem pode ser considerado, com seus ‘núcleos’ e seus ‘ventres’, suas ‘palavras-núcleos’ e suas ‘palavras-rendas’, como o emblema de toda narrativa – de toda linguagem.** (BARTHES, 2001, pp. 122-123) (grifo nosso)

Os núcleos podem ser infinitamente expandidos e essa mágica se deve à existência da estrutura. Dessa maneira, pode-se começar a identificar uma passagem da compreensão de estrutura em direção a outra abordagem. Não estamos afirmando que a “A Introdução à análise estrutural das narrativas” constitua esse momento de passagem, mas em determinados instantes Barthes dá mostras de que a sua conscientização da estrutura, tal como era pensada e trabalhada, apresenta limitações. Essa passagem, portanto, indica novos encaminhamentos de compreensão da narrativa e, assim, da literatura. Essa abertura de compreensão, de fato, foi indicada justamente pela literatura: Mallarmé ajuda Barthes a ver que a frase pode ser ampliada, expandida, e que as palavras podem, como rendas, começar a se ampliar no espaço.

2.2. Travessia: enunciação e diferença

“Introdução à análise estrutural das narrativas” é um texto em embate. Barthes ali formula passagens que surpreendentemente indicam uma percepção mais aberta da estrutura e do sentido, ao mesmo tempo em que postula algumas impossibilidades a essa abertura. Os trechos seguintes são respectivamente exemplares dessa constituição dúbia: “A estrutura da narrativa está em forma de *fuga*” (BARTHES, 2001, p. 129); “Existe uma liberdade da narrativa, mas essa liberdade é literalmente limitada” (BARTHES, 2001, p. 150). Ora, a primeira citação se complementa justamente com o argumento de que o sentido da narrativa não está em seu próprio fim, mas que o perpassa (BARTHES, 2001, p. 112). Assim, constituindo-se à medida que é construído, o sentido vai se fazendo na horizontal e na vertical, uma vez que a narrativa “possui e aspira” (BARTHES, 2001, p. 129). As frases que vão se adiantando às outras (horizontal), juntamente com todo aquele volume de texto dos parágrafos anteriores e posteriores (vertical) à frase que se lê, configuram o espaço onde o sentido vai se constituindo.

Essa ideia de limitação da narrativa evoca a questão da repetição, do reconhecido, enfim, do invariável de que o estruturalismo se constitui e que é da ordem do saber científico. Sabemos o quanto esse campo de saber é devedor da ideia de objetividade, que concorre para configurar esse discurso no espaço da racionalidade. De certa forma, a noção de subjetividade *versus* objetividade pretendida pelo discurso científico começa a atrair a atenção de Barthes por volta de 1966-67, precisamente no momento do “Seminário sobre a Retórica” e da leitura de *Problemas de Linguística Geral I*.

Uma série de proposições discutidas à época despertam o interesse de Barthes. A participação de Julia Kristeva no seminário em que ele pesquisa o discurso da História, as pesquisas de Émile Benveniste sobre enunciação, a publicação de Derrida de obras que forcem o estruturalismo a se radicalizar parecem compor um cenário bastante fecundo para o questionamento da pesquisa realizada até então.

Não é à toa que juntamente com Derrida, Lacan, Genette, Jean-Pierre Vernant, Lucien Goldmann, Todorov e Nicolas Ruwet, Barthes participa do colóquio organizado pela *Johns Hopkins University* nos Estados Unidos, de 18 a 21 de outubro de 1966. Lá, já enuncia uma nova trajetória:

Resta ao estruturalista transformar-se em ‘escritor’, não para professar ou praticar o ‘belo estilo’ mas para reencontrar os problemas candentes de toda enunciação. (...) Essa transformação exige alguns esclarecimentos – ou reconhecimentos. Em primeiríssimo lugar, já não se podem pensar as relações de subjetividade e da objetividade (...). A objetividade e o rigor, atributos do cientista, com que estão ainda a nos azucrinar, são qualidades essencialmente preparatórias, necessárias no momento do trabalho e, em função disso, não há razão alguma para suspeitar delas ou abandoná-las; mas essas qualidades não podem ser transferidas para o discurso, senão por uma espécie de passe de mágica, um procedimento puramente metonímico, que confunde a *precaução* e o seu efeito discursivo. **Toda enunciação pressupõe o seu próprio sujeito, quer esse sujeito se exprima de maneira direta, dizendo *eu*, quer indireta, designando-se como ele, quer nula, recorrendo a formulações impessoais; trata-se de engodos puramente gramaticais, variando o modo apenas como o sujeito se constitui no discurso**, ou seja, dá-se teatral ou fantasisticamente aos outros; todas designam formas do imaginário. (BARTHES, 2012, pp. 8-9)

Nessa passagem, vê-se como o *homem estrutural*, com seu imaginário criador, caminha em direção à criação total, ao se transformar em escritor. Tocado pelos estudos de Benveniste, Barthes assume que toda enunciação pressupõe o seu próprio sujeito e que as categorias de subjetividade e de objetividade devem ser pensadas em relação à maneira como o sujeito se coloca no seu próprio discurso. É nessa virada da proposição barthesiana que se identifica como ele revê a sua figuração em seus textos. Reconhecendo os engodos que as formulações gramaticais possibilitam, Barthes começa a trilhar um caminho no qual se insere deliberadamente como sujeito da enunciação em sua produção adiante. Um exemplo pode ser dado em relação a como identifica que o discurso histórico, percepção extensiva ao discurso científico como um todo, é “uniformemente assertivo, constativo” (BARTHES, 2012, pp. 172-173). Ora, ali não se considera colocar em dúvida a instância de enunciação por meio de formulações duvidosas ou negativas. Nesse sentido, diz Barthes, “há censura radical da enunciação” sendo que “ninguém está presente para assumir o enunciado” (BARTHES, 2012, p. 173).

É desse engodo que Barthes quer fugir, assumindo-se totalmente na sua enunciação, ainda que seja para se ausentar. É isso que vemos na escritura de Barthes a partir de *O Império dos Signos* (ou mais tarde, com *Roland Barthes por Roland Barthes*). A primeira viagem ao Japão, que ocorre de 2 de maio a 2 de junho de 1966, se localiza bem no centro desse interesse despertado pelo abalo da noção de sujeito a partir das proposições de Benveniste. O fim do “Seminário sobre a Retórica” ocorrera exatamente antes dessa viagem e diz respeito às investigações de Barthes sobre o “Escrever, verbo intransitivo?”. Acreditamos que o Japão foi um espaço que possibilitou o engendramento de todas essas questões que orbitam em torno da noção de discurso. Sem dúvida, a compreensão do escrever

como verbo médio por Barthes enforma a escritura de *O Império dos Signos*. Aí Barthes experimenta uma forma em que é agente e afetado pelo processo de escritura,²⁸ assim como a vacilação do sujeito, que ora enuncia em primeira, ora em terceira pessoa, também enformando o descentramento que o desejo de Japão produz nele.

De 1966 em diante, Barthes redimensionou sua noção de escritura, se valendo de uma espécie de anamorfose das noções de Benveniste a respeito de frase, discurso, subjetividade etc. No que concerne à noção de subjetividade na linguagem (e da sua ausência), essa é manipulada por Barthes em relação à morte do autor. Trata-se de dois momentos de afirmação da morte do autor, cuja distinção se dá precisamente pelo encontro com a noção de discurso em Benveniste. O primeiro se encontra em *Crítica e Verdade*, e o segundo faz parte de “A morte do autor”, redigido entre 1966 e 1967. Em *Crítica e Verdade*, Barthes propõe *essa* morte para o autor:

E estamos certos, pois **recusamos assim que o morto se apodere do vivo**, libertamos a obra dos constrangimentos da intenção, reencontramos o tremor mitológico dos sentidos. **Apagando a assinatura do escritor, a morte funda a verdade da obra, que é enigma.** (...) a obra civilizada (...) terá por objeto não obras determinadas, isto é, inscritas num processo de determinação do qual uma pessoa (o autor) seria a origem, mas obras atravessadas pela grande escritura mítica onde a humanidade experimenta suas significações, isto é, seus desejos. (BARTHES, 2013, p. 219) (grifo nosso)

Texto provavelmente redigido em 1965 e publicado em 1966, *Crítica e Verdade* continua a proposta de Barthes, iniciada em *Sobre Racine*, de desvincular a origem da obra da pessoa do autor. Embora insistindo na ausência de origem, nesse momento, Barthes localiza tal morte em uma grande reserva mítica de escritura e no apagamento da assinatura do autor.

Com as proposições de Benveniste sobre a noção de subjetividade, ocorre a virada que propomos aqui. Em 1967, essa morte é anunciada de modo um tanto quanto diferente:

O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um antes e um depois: supõe-se que o Autor alimenta o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo

²⁸ Desenvolvemos essas questões na Parte II deste trabalho.

para além do da *enunciação*, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, 2012, p. 61)

Nesse trecho, pode-se identificar como os estudos a respeito da noção de pessoa se revelam importantes para Barthes. Situada linguisticamente, tal noção sinaliza a solução de uma velha questão que mobilizava a psicologia, a filosofia e a literatura: não mais fora/dentro, subjetiva/objetivamente, o sujeito só pode ser pensado dentro de uma instância de discurso, na linguagem, pela linguagem. Tentando assinalar a necessidade de desvincular o texto literário de uma voz de autoridade que não apenas garante, mas principalmente legitima a leitura e a enclausura em uma única possibilidade, a destruição do eu “pessoal” que a linguística de Benveniste promoveu possibilitou o arremate dessa implosão na literatura: “a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 2012, p. 60)

Apesar de toda polêmica que o texto encerra a respeito de questões que remontam à autoria e que reverberam ainda hoje, as proposições barthesianas, se analisadas à luz da profundidade das noções de enunciação, trazem produtividade para o texto literário. Ora, nessa ótica, o texto não tem um antes e um depois, não é um sujeito que se pode predicar, substância que pode ser ornamentada. Ele se faz na linguagem, à medida que é operado.

Assim, além da noção de subjetividade, instaura-se aí a noção de temporalidade presente nos escritos de Benveniste, desenvolvida em “A linguagem e a experiência humana”, artigo de 1965, que Barthes conhece pela publicação da Gallimard, como atestam suas anotações no “Seminário sobre o Discurso da História” (BARTHES, NAF28630, BRT2_A2.03, folio 15). O texto se faz contemporaneamente à sua escritura; por esse motivo, ele é realizado sempre no presente, que é o centro axial do tempo linguístico:

- No entanto, uma constante do tempo linguístico : no seu centro – centro gerador e axial, no presente da instância da fala.

Presente: evento contemporâneo, não do sujeito puro, exterior à linguagem, mas da instância de discurso que o menciona. – não existe outro critério, nem outra expressão para indicar o tempo em que se está que de tomá-lo como o tempo a partir do qual nós falamos. Tempo linguístico : sui0referencial.

Este presente da fala : reinventado a cada vez que um homem fala, porque ele é literalmente um momento novo, não vivido.²⁹

(BARTHES, NAF28630, BRT2_A2.03, folio 15)

Ao afirmar que não há outro tempo senão o da enunciação, e que todo texto é escrito no aqui e no agora, como lemos na citação de Barthes de “A morte do autor”, ele justamente compreende que o presente é o tempo da escritura. O sujeito que escreve está sempre nesse tempo em relação ao seu texto: ele se constitui por essa relação de contemporaneidade, e essa prática o define. Não é o texto enquanto momento encerrado no passado que constitui o escritor, mas o presente de sua prática. A partir da apropriação sempre renovada do sistema da língua, o presente se atualiza a cada vez que um homem escreve, pois que o tempo é um momento novo, não vivido.

Consideramos que a produção de Barthes nesse íterim, de 1966 a 1969, está diretamente relacionada a essa virada de postura, que se deve à sua apropriação e anamorfose das noções de discurso. Christophe Bident faz um breve apanhado desse momento, localizando em 1968 alguns textos produzidos por Barthes, e afirmando que eles tiveram de fato um caráter de transformação:

Barthes publica pouco em 1968. Mas quatro de seus seis artigos aparecem como reprimendas. **Eles trazem os principais termos de uma nova transformação teórica.** São “O Efeito de real”, em *Communications*, “Lição de escritura” na *Tel Quel*, “A morte do Autor” na *Manteia*, “Linguística e Literatura” em *Langages* (...). Esses textos acompanham o trabalho sobre *Sarrasine* na École pratique des hautes études, iniciado em fevereiro de 1968, e a redação de *O Império dos Signos*: Barthes retorna de sua terceira viagem ao Japão nesse mesmo mês e vai declarar em Junho de 1969 em uma entrevista que o livro está terminado.³⁰ (BIDENT, 2012, p. 81) (grifo nosso)

Do apanhado feito por Christophe Bident, em *Le geste théâtral de Roland Barthes*, sobre o ano de 1968 para a escritura de Barthes, podemos avançar em dois sentidos. O primeiro afirmando que de fato ele localiza um ponto no tempo em que “alguma coisa” acontece de modo a abalar a escritura de Barthes; esse ponto, 1968, revela uma manobra que facilita que se situem aí os eventos, no

29 Cependant une constante du temps linguistique : a son centre – centre générateur et axial, dans le présent à l'instance de parole. présent : évènement contemporain, non du sujet pur, extérieur au langage, mais de l'instance du discours qui le mentionne. – pas d'autre critère, ni d'autre expression pour indiquer le temps où l'on est que de le prendre comme le temps où l'on parle. Temps linguistique : sui-référentiel. Ce présent de parole : réinventé chaque fois qu'un homme parle, parce que c'est à la lettre moment neuf, non encore vécu. (BARTHES, NAF28630, BRT2_A2.03, folio 15).

30 "Barthes publie peu en 1968. Mais quatre de ses six articles agissent comme coupes de semonce. Ils font comparaître les principaux termes d'une nouvelle transformation théorique. Ce sont 'L'effet de réel' dans *Communications*, 'Leçons d'écriture' dans *Tel Quel*, 'La mort de l'auteur' dans *Manteia*, 'Linguistique et Littérature' dans *Langages* ; (...) Ces textes accompagnent le travail sur *Sarrasine* à l'École pratique des hautes études, commencé en février 1968, et la rédaction de *l'Empire des signes* : Barthes rentre de son troisième voyage au Japon le même mois et déclarera en Juin 1969 dans un entretien que le livre est achevé." (BIDENT, 2012, p. 81).

entanto, tal manobra se baseia em um equívoco. Primeiramente: ele localiza a publicação do texto seminal “A morte do autor” na revista francesa *Manteia*, em 1968, mas o texto havia sido escrito no mínimo seis meses antes e publicado em uma revista americana absolutamente vanguardista, *Aspen* (LOGIE, 2013).

John Logie, no artigo “1967: The Birth of 'The Death of the Author'”, aponta o equívoco sobre a descontextualização de tal texto. Não se trata apenas de um dado acessório, mas de situar realmente as suas condições de produção. Localizando a data em 1968, na revista *Manteia*, o vínculo com os eventos de Maio daquele ano parece muito forte.³¹ No entanto, saber que tal artigo foi gestado anteriormente e publicado aproximadamente um ano antes, como aponta o artigo,³² muda significativamente a produção e a compreensão do mesmo.

Ainda que a *publicação* desse texto acompanhe o momento em que Barthes oferece o “Seminário sobre Sarrasine”, em 1967-1968, a sua redação está intimamente ligada aos dois seminários anteriores. A partir da leitura dos manuscritos do “Seminário sobre a Retórica” de 1965-1966, e do “Seminário sobre o discurso da história” de 1966-1967, “A morte do Autor” parece estar absolutamente em diálogo com as noções de discurso, subjetividade e linguagem propostas por Benveniste. Na verdade, Barthes se apropria das noções do linguista e pensa a escritura a partir de tais traços.

Consideramos não se tratar da discussão acerca de um detalhe “desnecessário” à compreensão da produção de Barthes, mas de um engendramento temporal-textual que possibilita um redimensionamento da importância da produção de Benveniste para a escritura barthesiana, e que abre novas investigações por parte de Barthes acerca da materialidade da escritura, da investigação da arte como forma de presença e como forma de afetar o outro. *Aspen*, dizem os

³¹ “Further, 'The Death of the Author' is routinely linked to a May 1968 political uprising, even though it was composed at least a full six months prior to those events. To the extent that Barthes' essay has a 'revolutionary spirit' it is this *artistic* revolution that Barthes has in mind and not that particular political pressures that led to 'The May Events'. Those who draw value from invoking Barthes' radical gesture without understanding its historical and cultural context run the risk of emphasizing this essay's purported political commitments too heavily, and thereby failing to fully underscore Barthes attentiveness to questions of authorship as they were being informed by an increasingly *multimedia* culture.”

³² “*Aspen* unequivocally predates the French-language publication. The initial French publication of 'La mort de l'auteur' was indeed in 1968, in the journal *Manteia*. Indeed, 'La mort de l'auteur' was published no earlier than September of 1968, as another piece in the issue — Pierre Roland's translation of 'Two Vedic Hymns' — is clearly marked as having been completed in September of 1968 in the Intermonth region of France. This means that the English language translation of 'The Death of the Author' that appeared in *Aspen* 5+6 was published nearly a full year before the French version.”

editores no primeiro número, é a “primeira revista tridimensional” e se liga certamente a essa nova visada de Barthes.³³

Fig. 1: Close up do título e das descrições da caixa que compunha Aspen 5+6, na qual foi primeiramente publicado “A morte do autor”.³⁴

A noção de subjetividade, instituída pelo discurso, e fundamental para tal, está na base da proposta de “A morte do autor”. Com as lições de Benveniste, Barthes de fato faz os continentes se encontrarem: linguística e literatura se ligam pelo fato da significação, pela assunção do discurso como lugar de subjetividade, e pela revelação de que não há pessoa por trás daqueles signos, mas um sujeito:

Finalmente, fora da própria literatura (a bem dizer tais distinções se tornaram superadas), a linguística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’.
(BARTHES, 2012, p. 60)

A enunciação é a fonte da escritura: o sujeito que escreve se faz no texto, é contemporâneo a ele, e nele se dispersa. Não há origem que possa ser identificada, apenas um sujeito que se apropria

³³ “Indeed, I argue here, Barthes’ ‘The Death of the Author’ was a site specific work, whose primary focus was *not* Barthes’ participation in a long line of scholarly and literary constructions and deconstructions of authorship, but rather Barthes’ participation in an international aggregation of anti foundationalist artistic movements.”

³⁴ Fotografia de John Logie, disponível sob licença da *Creative Commons Attribution*. Acesso à Revista Aspen 5+6 – Cortesia da *University of Minnesota Library Special Collections*.

do sistema da língua e o atualiza em instâncias de discurso. A escritura é precisamente esse exercício. Com a correlação de subjetividade, proposta por Benveniste em “Estrutura das relações de pessoa no verbo” (BENVENISTE, 2005, p. 252), quando o sujeito *ego* se apropria do aparelho formal da enunciação, ele instaura um *tu* diante de si, isto é, um alocutário. Com a escritura ocorre o mesmo: o leitor é essa instância “em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, (...)” (BARTHES, 2012, p. 64).

Certamente, no seminário sobre *Sarrasine*, mencionado por Bident, ecoam todas essas inflexões sobre a enunciação. Na sessão do dia 28 de março de 1968, antes mesmo do fatídico maio, Barthes se volta a essa questão da impossibilidade de se encontrar uma origem da enunciação/da escritura a propósito de uma leitura do texto de Balzac:

A unificação, a pertinência da enunciação, sob uma única pessoa, na escritura ao menos (# fala), é impossível. Imbricação do discurso (como escritura, des-origina a enunciação, ausência de pessoa) e de porções do imaginário, de Eu: representar a enunciação como um vai-e-vem imperceptível, uma mudança leve, sutil, subreptícia de cumprimentos de onda, como uma espécie de *fading* entre as vozes do discurso, ou melhor, talvez, de modulação, de ondulação (*moire*) mutável, à la Fauré. (BARTHES, 2011, p. 233)

A subjetividade, sempre vinculada à enunciação, revela-se paradoxal: ao mesmo tempo que arraiga e particulariza o sujeito como uma instância que diz eu, também é modo de dispersão, pois ela indetermina a origem de qualquer discurso. A mudança furtiva das vozes do discurso é apresentada por Barthes como espaço de ondulação, de perda, de escalonamento.

Barthes está percebendo como a sua inscrição no discurso pretende-se uma forma de expor o lugar do sujeito, jamais de omiti-lo. De fato, ele deseja se inscrever aí de forma tal que começa a compreender a escritura como um espaço. No texto “Da ciência à literatura”, publicado também em inglês no *Times Literary Supplement* em 1967, Barthes afirma que “a palavra literária é **profunda como um espaço**, e esse espaço é o campo da análise estrutural (...)” (BARTHES, 2004, p. 7) (grifo nosso). Isso é o que ele também confirma no relatório final sobre o seminário do discurso da história, oferecido no mesmo ano:

(...) lembrando que se a frase é o objeto próprio e último da linguística, restou a explorar, segundo as vias da análise estrutural, o conjunto de enunciados superiores à frase, ou discurso; nós constatamos que esta exploração foi realizada com seus

meios próprios pela retórica clássica, mas que a ruptura epistemológica que marcou a segunda metade do século XIX, conduziu a literatura bem além da retórica, em direção **a uma contestação das categorias fundamentais da linguagem, pessoa, tempo, diátese: o discurso literário, levando em conta o que a ‘gramática’ não pode dizer, aparece agora como uma ‘remuneração’, segundo a palavra de Mallarmé, das falhas da língua.** Esta subversão se torna completa pela constituição de um verdadeiro espaço de linguagem, colocado em jogo pela literatura, não mais como uma simples linha de discurso a serviço de uma lógica do verdadeiro, mas como um poligrafismo que visasse fazer dialogar entre si as escrituras e as lógicas: nós fomos auxiliados nesse ponto pelos trabalhos de M. Bakhtine et de Julia Kristeva. (BARTHES, 2002b, p. 1293) (grifo nosso)

Na verdade, essa passagem reúne inúmeras questões que devem ser levantadas e que, a nosso ver, contribuíram para o avolumar da noção do discurso literário para Barthes: todo o percurso barthesiano, que se realizou a propósito dos seminários, como a pesquisa sobre a retórica (e a pesquisa do discurso da história), lhe deu elementos e argumentos que mostraram a sua insuficiência a partir da segunda metade do século XIX. Não são os elementos que podem ser inventariados e recuperados em uma gramática que importam nesse momento, mas justamente o que foi subtraído, obliterado no discurso retórico até então. A importância de Mallarmé torna-se vultuosa, uma vez que ele radicaliza a sensação da materialidade e da virtualidade da língua. Ele é quem (precedido por Flaubert, como posto por Barthes em *O grau zero da escritura*) de fato faz explodir a linearidade do discurso, avolumando-o em espaço. A sua poligrafia seria então essa projeção do discurso em todas as direções da página que o poema *Un coup de dés* inaugurou. Finalmente, a leitura que Barthes realiza dessa empresa explosiva – intuída em “A introdução à análise estrutural das narrativas” nas palavras-rendas de Mallarmé – encontra interlocução com o dialogismo de Bakhtin via Julia Kristeva, uma das participantes do seminário sobre o discurso da História (1966-1967). Ela se liga também às proposições de Benveniste acerca da mudança epistemológica que as novas noções de pessoa, tempo, voz, propostas por seus estudos linguísticos, trouxeram – também profundamente trabalhadas nesse seminário.

De fato, ocorre a “contestação das categorias fundamentais da linguagem” a partir da noção de pessoa (porque Barthes mostra que o autor se desvincula da pessoa empírica do sujeito escritor), de tempo (porque a relação com o presente da escritura torna-se o tempo fundamental e matricial) e da diátese (com os estudos sobre o escrever como verbo médio, como veremos na Parte seguinte). Assim, pode-se dizer que o ano de 66 é “ao mesmo tempo o auge e o centro de difração do trabalho

contemporâneo (...)”³⁵, como Barthes registra no relatório final do seminário “10 anos de semiologia – A teoria do texto” (BARTHES, 2002d, p. 191-192), argumento de que partiu este capítulo. É ali que se operam os encontros textuais e os investimentos de Barthes para uma compreensão mais aberta da ideia do texto literário, especialmente em relação às noções de frase, discurso/enunciação, sujeito e diferença.

No seminário de 1967-1968, o estrutural ainda está no ar. Afinal, no título mesmo do seminário oferecido o encontramos: “L’analyse structurale d’une nouvelle de Balzac, Sarrasine”. No entanto, se na “Introdução à análise estrutural das narrativas” a busca de Barthes girava em torno da noção de sentido entendido como *sème*, no seminário de 08 de fevereiro a ideia de disseminação já é apresentada:

J’appelle un signifié narratif un sème, car les sèmes peuvent se combiner pour former des ensembles : le vieillard étrange environ une dizaine de sèmes, disséminés dans le prologue. Sèmes > polysémie + **dis-sémination** ! Le signifié est un concept provisoire : il ne doit pas être conçu comme un *sens* dernier. Le signifié correspond à tout départ d’un code, toute ouverture sur la perspective des signes infinis : c’est une entrée sur une avenue du code (‘passioné’> code de la passion). (BARTHES, 2011, p. 68) (grifo nosso)

A combinação de *sèmes* determina a orientação do sentido. No entanto, o sentido nunca vai se colocar como um sentido último, uma vez que ocorre a disseminação, isto é, o código é tomado como ponto de partida que possibilita a abertura para o infinito do signo, para as “avenidas” do código. Nessas avenidas, trata-se de travessia, de passagem do sentido. Outras imagens que retornam aqui de forma espiralar são as que sugerem a materialidade e a constituição têxtil: etimológica – e essencialmente – o texto é tecido. E como tal, a sua dimensão se projeta no espaço, ganha volume. É como o tapete, ou como a tapeçaria, em que as palavras e os sentidos nem se encadeiam nem se adicionam, mas remetem uns aos outros, se distribuem, se projetam, tanto entre si quanto em relação a outros textos:

O discurso não é uma linha, mas um espaço, um tecido (um texto), cuja perspectiva pode ter como emblema o anagrama saussuriano. No texto, as palavras e os sentidos não se encadeiam nem se adicionam: **eles remetem uns aos outros, eles remetem a outros textos, outros códigos, de acordo com um processo infinito**. O texto é constituído de uma infinidade de imagens em um tapete. Tapete

³⁵ “(...) à la fois le sommet et le centre de diffraction du travail contemporain (...)”(BARTHES, 2002d, p. 191-192)

= imagens umas nas outras, sem que a trama possa ser jamais esgotada. A trama é sempre **outras** imagens, **outras** estruturas, **outros** códigos(...).³⁶ (BARTHES, 2011, pp. 58 – 59) (grifo nosso)

Tal tecido, configurado como espaço, sempre se projeta para um lugar outro, um “*plus loin*”, sendo que o sentido não se encontra em lugar nenhum em específico, a não ser no espaço produzido por essa disseminação, pelas pregas e pelas dobras do sentido. A recorrência do vocábulo *outros* nessa passagem é sintomática dessa dispersão, da poligrafia, enfim, da disseminação que constitui agora o texto.

Finalmente, outra recuperação em espiral que o seminário faz, e que poderia ser prevista ao se pensar que nele se trata da ideia de espaço, é de Mallarmé. Efetivamente Barthes reconhece estar na quebra da linearidade empreendida pelo poeta a instauração de um espaço-volume do texto, sendo que com o *Coup de dés* ocorre a dispersão em graus do texto (BARTHES, 2011, p. 83). Essa disseminação do espaço opera juntamente à disseminação da voz no espaço em que o sujeito da enunciação se coloca e agencia os códigos, as estruturas, as imagens, operando via disseminação do sentido.

A partir dessa rede de aspectos, a multiplicidade da enunciação se associa à disseminação do espaço. Assim, ocorre a fundamental passagem do *Je* no trabalho de Barthes: sua enunciação sofre uma mudança essencial, que cada vez mais passa a se constituir dispersamente nos textos futuros. Ora, é a partir daqui que seus textos vão sempre perturbar as classificações, deslizar nos campos de saber, dificultar e confundir a delimitação dos discursos: de que lugar de enunciação escreve o Barthes d’*O Império dos Signos*, de *S/Z*, de *Sade, Fourier, Loyola*, do *Prazer do Texto*, de *Roland Barthes por Roland Barthes* e da *Câmara Clara*?

O que vai totalmente de encontro com nossa proposição, Barthes, em *S/Z*, afirma que o “*Je n’est pas antérieur au texte*” (BARTHES, 2002c, p. 126). Assim, é em cada um de seus textos, colocando-se como sujeito, que esse se dissemina, se ensaia, se dispersa, se presentifica no campo da diferença. Nesse contexto, ele percebe que a literatura se faz eminentemente via diferença. Ao contrário do objetivo da ciência, que se pretende *indiferente* (BARTHES, 2002c, p. 121), cujo operatório pode se basear em um vai e vem demonstrativo, o texto passa a ser o espaço por

³⁶ “**Le discours n’est pas une ligne, mais un espace, un tissu** (un texte), dont la ‘perspective’ peut avoir pour emblème l’anagramme saussurienne. Dans le texte, les mots ou les sens ne s’enchaînent ni ne s’additionnent : **ils se renvoient entre eux, ils renvoient à d’autres textes, à d’autres codes, selon un procès infini**. Le texte est constitué d’une infinité d’*images dans le tapis*. Tapis = images les unes dans les autres, sans que la trame puisse être jamais atteinte. La trame, c’est toujours **d’autres** images, **d’autres** structures, **d’autres** codes, (...)” (BARTHES, 2011, pp. 58 – 59) (grifo nosso)

excelência que instaura a diferença, pela enunciação. Barthes arremata essas duas noções, enunciação e diferença, de forma mais explícita na passagem seguinte de “Análise textual de um conto de Poe”, publicado em 1973 e reunido na *Aventura Semiológica*:

(...) com muita frequência, uma mesma frase remete a dois códigos simultâneos, sem que se possa escolher qual é o ‘verdadeiro’ (por exemplo, o código científico e o código simbólico): é próprio da narrativa, desde que atinja a qualidade de texto, constranger-nos à indecidibilidade dos códigos. (...) A indecidibilidade não é uma fraqueza, mas uma condição estrutural da narração: não há determinação unívoca da enunciação: num enunciado, vários códigos, várias vozes estão presentes, sem preexcelência. A escritura é justamente essa perda de origem, essa perda de ‘móveis’ em proveito de um volume de indeterminações ou sobredeterminações: esse volume é precisamente a significância. (BARTHES, 2001, p. 339)

Indecidibilidade, várias vozes, falta de origem: essas condições instauram a escritura como enunciação, cujo espaço se faz pela diferença, pelas nuances. Continuemos nosso trajeto pelas Parte II e III a fim de tecer todas essas tramas.

Lições do mágico – Um suplemento

L’écrivain est toujours linguiste
(mais le linguiste est rarement écrivain: seul Benveniste).
(BARTHES, 2010, p. 267)

Com Benveniste, Barthes não só encontra seu fantasma, como aprende. Ele aprende que diferentemente dos outros linguistas, Benveniste se interessa pela língua e pelo sujeito assim como o faz Barthes. Não se trata de um sujeito centrado, à maneira clássica, mas ainda sim de um sujeito.

A concepção de linguagem de ambos também é muito próxima. Apesar de, por exemplo, Roman Jakobson afirmar que não se pode distinguir linguística e literatura, é por um viés estruturalista que se apreende a segunda (LAPLANTINE, 2009, p. 27). Tanto é assim que, juntamente com Claude Lévi-Strauss, procedendo à análise de “Les Chats”, é a aplicação da linguística estrutural que ocorre. O que se identifica são paralelismos, oposições, binarismos, enfim, “uma análise teleportável sobre qualquer outro poema e que não diz absolutamente nada de

específico sobre tal poema, sobre sua maneira de ser um poema. Sobretudo, não coloca jamais a questão da significância”³⁷ (LAPLANTINE, 2009, p. 27). Para Laplantine, trata-se de ensinar o conhecido, e Benveniste definitivamente não se interessa por ele. Esse encontro da linguística e da literatura não é propriamente um encontro, porque não há uma proposição nova, um caminho a se desbravar e sobre o qual se arriscar: “A análise de Lévi-Strauss e de Jakobson ganha sem risco, mas o analista sai como ele entrou. Não há nenhum deslocamento do discurso, do pensamento, do sujeito, nenhuma criação do olhar. Nenhum *poema*”³⁸ (LAPLANTINE, 2009, p. 27).

De fato, a criação é questão fundamental para Benveniste, assim como o é para Barthes. O imaginário cientificista só pode lhes interessar na medida em que a criação estiver a ele vinculada. O trabalho de ambos caminha na direção da produção de uma diferença. E a relação de Benveniste com a poesia, seu projeto “de atingir a estrutura profunda do universo poético de Baudelaire”³⁹ também se constitui pela evidência de um olhar que parte da especificidade, da diferença, em contraponto ao olhar indiferente e generalista da ciência.

Certamente, o vínculo de Barthes e Benveniste se fortalece por essas semelhanças: o olhar que enxerga a irredutibilidade e a particularidade. Barthes diz em algumas ocasiões – tanto no seminário sobre a retórica 1965-1966 quanto em uma entrevista de 1975 ao *Magazine Littéraire*, intitulada “Vingt mots-clés pour Roland Barthes”, que lemos adiante – a importância da materialidade para Benveniste: “Ele foi confrontado às línguas. E são as línguas que importam, mais que a linguagem. E assim Benveniste foi levado a tratar de coisas extremamente concretas, através dos nomes, das palavras. Vem daí esse aspecto quase romanesco da obra de Benveniste”⁴⁰ (BARTHES, 2012d, p. 858).

O caráter indistinto entre forma e sentido é absolutamente presente para o linguista. A materialidade das línguas, longe de ser apenas um lugar de coleta de dados para posterior indução de

³⁷ “(...) une analyse téléportable sur n’importe quel autre poème et qui ne dit rien de ce poème précisément, de sa manière d’être un poème. Surtout elle ne pose jamais vraiment la question de la signifiante.” (LAPLANTINE, 2009, p. 27)

³⁸ “L’analyse de Lévi-Strauss et de Jakobson *gagne sans risque*, mais l’analyste sort comme il y est entré. Il n’y a aucun déplacement dans le discours, dans la pensée, dans le sujet, aucune création du regard. Aucun *poème*.” (LAPLANTINE, 2009, p. 27)

³⁹ “Le projet de Benveniste, au contraire, est spécifiant : *atteindre la structure profonde de l’univers poétique de Baudelaire*” (LAPLANTINE, 2009, p. 29). Esse destaque é de Benveniste e situa o propósito de seu estudo da poesia de Baudelaire. Como descreve Laplantine, previa-se que tal material integraria o número 12 da Revista *Langages*, dirigida por Barthes. Tal artigo jamais foi publicado, sendo que foi encontrado um dossiê de 370 folios, depositados atualmente na BnF. Essa revista é icônica a respeito do encontro da linguística e da literatura, justamente porque tem como proposta “Linguistique et littérature”. Os artigos que fazem parte do número são de Jakobson, Genette, Jean Cohen, Kristeva, Todorov, Bakhtin etc. Disponível em: http://www.persee.fr/issue/lgge_0458-726x_1968_num_3_12.

⁴⁰ “Il a été affronté aux langues. Et ce sont les langues qui sont importantes, davantage que le langage. Et ainsi, Benveniste a été amené à traiter de choses extrêmement concrètes, à travers les noms, les mots. D’où cet aspect presque romanesque de l’œuvre de Benveniste.” (BARTHES, 2012d, p. 858)

regras de funcionamento geral sobre a linguagem – como ocorre com os linguistas cientistas –, engendra relações fascinantes porque inscreve a particularidade e a diferença de cada traço linguístico.

Como para Barthes essa ordem de relações é fundamental, como veremos de perto nos capítulos seguintes, o encontro dos dois sai da generalidade da ciência, e da generalidade mesma das figuras tutelares (como de Lévi-Strauss, de Chomsky etc.), para encontrar na singularidade da escritura um caminho em comum. Nessa mesma entrevista ao *Magazine Littéraire* lemos:

(...) é que existe em Benveniste uma escritura, um estilo, ao mesmo tempo de pensamento e de forma, que tem uma classe extraordinária. Não é simplesmente a escrivência erudita que trazem seus pensamentos. Existe uma relação específica entre o corpo de Benveniste, mesmo se este corpo aparenta estar ausente, e aquilo que ele escreve, a maneira que ele escreve. Eu amo em Benveniste esse lado ao mesmo tempo ardente e discreto, a ausência total de vulgaridade intelectual, este tato, todos esses valores estéticos que me seduzem infinitamente.⁴¹ (BARTHES, 2012d, p. 858)

É precisamente pelo texto de Benveniste ser da ordem da escritura, não dissociação entre forma e sentido, que Barthes, na “Conclusão do Seminário de 1971-1972”, chama o discurso de Benveniste de “mágico”.⁴² O escritor reconhece no discurso do linguista uma estranheza, que ele investiga no dossiê sob o nome de “Le Discours étrange de Benveniste”. Ali, ele faz um levantamento de tipos de discurso, tipos esses que se definiriam “pelas relações de força colocadas em ação pela linguagem” (BARTHES, NAF28630 II, 4, 02, folio 6). O fato, para Barthes, é que sempre se volta ao caráter marcante de violência da linguagem, a uma espécie de guerra de linguagens e de sentido. Essas forças de interlocução dramatizadas nos textos é que deveriam regular a diferença entre os discursos, que, basicamente, se distinguiriam em seis tipos: Dogmático, Fanático, Liberal, Terrorista, Literário e Mágico (BARTHES, NAF28630 II, 4, 02, folio 7).

Em breves linhas, o discurso dogmático seria aquele em que o sujeito da enunciação finge se abster em proveito do conteúdo, obrigando o interlocutor a se valer apenas do significado. Esse se

⁴¹ "(...) c'est qu'il y a chez Benveniste une écriture, un style, à la fois de pensée et de forme, qui a une classe extraordinaire. Ce n'est pas simplement de l'écriture de savant qui livre ses pensées. Il y a un rapport spécifique entre le corps de Benveniste, même si ce corps lutte pour apparaître absent, et ce qu'il écrit, la manière qu'il écrit. J'aime chez Benveniste ce côté à la fois brulant et discret, l'absence totale de vulgarité intellectuelle, ce tact, toutes ces valeurs esthétiques qui me séduisent infiniment." (BARTHES, 2012d, p. 858).

⁴² "Magique" (BARTHES, NAF28630 II, 4, 02, folio 87).

torna a lei que rege a interlocução, sendo que os sintagmas se fundam pelo estereótipo ou pela defesa de uma causa. Os discursos político e científico apresentam tais traços.

O discurso fanático é aquele em que o sujeito da enunciação enfatiza a si próprio e se identifica com o conteúdo, tornando-se uma espécie de lei. Barthes não apresenta exemplos desse tipo.

O liberal, por sua vez, seria aquele discurso em que se falseia uma espécie de dialogismo, inclusive se automeando como “diálogo”, quando na verdade o sujeito se vale de fórmulas protocolares e retóricas para aparentemente incluir o interlocutor. Barthes faz um *mea culpa* criando esse tipo de discurso sob algumas condições. Ele afirma também que tal tipo pode ser também entendido como repressivo.

O tipo terrorista é aquele que assume a violência nativa da linguagem, pois se coloca fora da má-fé e da boa consciência. É absolutamente violento porque é sempre assertivo, características que, segundo Barthes, não excluem o pluralismo. O exemplo citado é o texto de Sollers.

Barthes coloca entre aspas o literário, inserindo nesse tipo, que ele define como “muito vasto”, o reino do diverso do significante, como a Poética de Jakobson, e textos com “vocalização plural”, como *S/Z*.

Finalmente, o discurso mágico diz respeito a “toda linguagem (toda prática) que assume a potência da linguagem, seja para a trabalhar, para colocá-la em cena, seja para analisá-la, sem, no entanto, [o sujeito] se situar exteriormente” (BARTHES, NAF28630 II,4,02, folio 7). Nesse tipo, deslocamentos, persuasões, sedução etc., são as relações entrevistadas entre os interlocutores, sendo que tais relações são entendidas como “eróticas”.

É aqui que se insere Benveniste, aos olhos de Barthes. Não é no discurso dogmático, em que se situa o discurso linguístico. Para Barthes, fica claro que o texto de Benveniste se coloca nesse espaço mágico de produção em que o sujeito está presente, mas não se toma como centro; estando presente, ele cria uma relação de desejo entre seu leitor, instigando-o a se engajar na leitura e na criação de sentido. A relação erótica, longe de ser um aspecto pejorativo e referente apenas ao âmbito sexual, diz respeito a uma sensualidade dos sujeitos do discurso, entre o sujeito que escreve e o que lê. Uma relação em que os corpos de ambos estão engajados – e por isso mesmo são a

materialização da irredutibilidade desses sujeitos⁴³ –, e possibilitam a compreensão do discurso como texto, isto é, como um modo de ligar os sujeitos, pela língua.

De fato, o poder mágico da língua para Barthes se inscreve no fato de ela ser “fundadora ao mesmo tempo do sujeito e da sociedade: o sujeito não é nada mais do que social e o sujeito social não é nada mais do que linguístico”. (BARTHES, NAF28630 II,4,02, folio 7-8). O teor do encontro entre Barthes e Benveniste é tal que parecem se misturar as proposições de um e de outro a respeito da sensação de potência que a língua tem para a definição do homem. No item “Prólogo ao fantasma”, evocamos as concepções de Barthes a respeito da sua intuição da relação entre língua e subjetividade no espectro de *O grau zero da escritura*.

No momento em que Barthes propõe essa breve tipologia dos discursos, sem dúvida Benveniste se coloca dentre uma prática mágica porque sua escritura já havia afetado Barthes em um tempo anterior, em 1966. Aqui, o escritor encontrou um discurso que o marcou “pelos seus nomes, pelas suas palavras”, como vimos mais acima na entrevista “Vingt mots clés pour Roland Barthes”. Os artigos que Barthes conheceu em 1966, a partir da leitura de *Problemas de Linguística Geral I*, parecem de fato tê-lo afetado: voz, sujeito, tempo, frase, discurso e enunciação. Tais são alguns dos elementos do “quase romanesco” de Benveniste que caíram como um floco de neve no corpo de Barthes.

Seu nome também consta nessa entrevista porque Barthes situa a escritura de Benveniste, diferentemente do discurso dos outros linguistas, fora da arrogância. Encontra-se aí a produção de saber com sabor, da qual Barthes vai se valer em outros momentos. Não nos debruçaremos nesse trabalho sobre momentos tão importantes em que isso ocorre, apenas deixaremos registrado que, além dos três textos que Barthes escreve em homenagem a Benveniste, “Situação do linguista”, de 1966, “Porque amo Benveniste”, de 1974 e “Rasch”, de 1975, em que as noções de discurso e enunciação apresentam sutis variações, Barthes se vale da fundamental noção de *rythmos* para pensar a idiorritmia a partir do trabalho etimológico feito por Benveniste. Desse modo, portanto, Benveniste ainda se dissemina nesse aspecto no curso *Como viver junto*.

⁴³ Na Parte II, nos debruçamos sobre corpo, subjetividade e linguagem em Barthes, e na Parte III estendemos esse pensamento “erótico” a um pensamento da moralidade; as relações entre Barthes e Benveniste de que tratamos aqui ficam mais claras.

Parte II. A enunciação de Roland Barthes

Nesta Parte, começamos de fato a olhar como se constitui a enunciação de Roland Barthes. Para tanto, identificamos duas operações que acreditamos estar fundamentalmente ligadas à construção dessa enunciação singular. Creditamos à apropriação e à anamorfose um modo de produção da escritura de Barthes, destinando a elas o Capítulo 1. Dessa discussão, emerge uma rede de noções da qual a noção de subjetividade em relação à escritura revela-se nodal, a partir de onde identificamos em Barthes a articulação entre escritura e enunciação, e que consiste no Capítulo 2.

Capítulo 1. Dans ce monde qui est le mien : apropriação e anamorfose

1.1 Apropriação

O primeiro escritor que se aventurou a conceber nominalmente uma biografia de Barthes foi Louis-Jean Calvet, em 1990, pela Editora Flammarion. Valendo-se da obra do crítico ao mesmo tempo que de suas cartas e fichas, além de testemunhos e entrevistas de pessoas que com ele conviveram, Calvet articula sua narração (“cuja história já está escrita”, acredita ele) à análise crítica de alguns momentos significativos. Dentre eles, destacamos um ponto que nos interessa sobremaneira: um certo procedimento escritural de Barthes, que identificaremos inicialmente como “apropriação”.

Tal momento significativo que Calvet aponta é a suspeita proximidade entre um dos textos iniciais de Barthes, “Reflexões sobre o estilo de *O estrangeiro*”, de 1944, e o texto de Sartre, “Explicação de *O estrangeiro*”, de 1943. Calvet os compara e admite a semelhança no que diz respeito à ênfase a uma escritura do silêncio em ambos, assim como à preocupação dos dois críticos em relação ao tempo verbal utilizado no romance de Camus. Chegando mesmo a apresentar um quadro comparativo (CALVET, 1993, p. 99), Calvet torna bastante visível a proximidade da argumentação, que, no caso de Barthes, ainda se estende a um segundo artigo, “*O estrangeiro*, romance solar”, de

1954, e que retoma a questão já desenvolvida por Sartre no texto de 1943 acerca da força da luminosidade perpétua no romance. Calvet afirma que há um problema nessa história: plágio?, questiona. Imediatamente, ele mesmo oferta a resposta, transcrita a seguir:

Parece que entre esses dois textos há mais do que coincidência. Seria plágio? Antes reminiscências, que constituem uma das primeiras tendências a se manifestar nele, tomando aqui e ali algumas ideias, fragmentos teóricos, para amalgamá-los à sua própria ideia, construindo e cimentando seu próprio pensamento. (CALVET, 1993, p. 100)

Vemos que Calvet é rápido em descartar a hipótese que ele mesmo levanta, parecendo lançar retoricamente a pergunta – “Seria plágio?” – apenas para desenvolver sua proposta. Para ele, o procedimento de Barthes parece ser da ordem da criação e, se este se vale das reminiscências do texto de outro, é porque essas são a base sobre a qual ele vai construir todo o seu edifício: “amalgamando” às reminiscências (ideias e fragmentos teóricos do Outro) as suas próprias ideias, ele constrói e cimenta um pensamento que é, a partir de então, essencialmente seu. O procedimento é, assim, uma maneira de criação que, valendo-se de um motor inicial – seja um mote, um tema, um léxico, um pensador –, torna-se, a partir de seu investimento, de fato de Roland Barthes.

Calvet, fornecendo um outro exemplo desse procedimento de Barthes acerca de termos usados intuitivamente no *Grau Zero* a partir de Hjelmslev, cria uma imagem bastante produtiva e que se expressa em: “como se usasse roupas emprestadas a outra pessoa” (CALVET, 1993, p. 101). É assim, pois, que o procedimento pode ser muito bem compreendido. As roupas são de outro, certamente, mas, uma vez que elas estão em outro corpo, sendo usadas por outro ser, a ele se adaptam, tomando a forma que advém desse corpo. Assim ocorre com o seu texto, uma vez que, se valendo de uma ideia alheia (ou como dissemos, um mote, um léxico, um pensador), é com sua linguagem que ele habita os vãos dessa vestimenta, que constrói e alimenta o corpo que a veste. Quando isso ocorre, é outro todo que se produz.

Marie Gil, autora da segunda biografia de Barthes, também lançada pela Flammarion (2012), retoma essa metáfora de Calvet e acrescenta a ela a noção de “oportunismo”. Gil chega a citar o trecho em Barthes que ecoa fortemente Sartre, a fim de evidenciar seu argumento de que não se trata de pastiche, tampouco de repetição, mas de um “oportunismo” marcadamente positivo: “*Oportuno*: o que convém, o que se ajusta. Como uma roupa, o suporte que permite a seu pensamento se encarnar,

o 'é isso!, *é isso para mim!*' lido no texto de outro e que, pela magia do reconhecimento, foi feito para si" (GIL, 2012, p. 152) (Tradução nossa).⁴⁴

Nessa passagem, reside a chave que orienta nossa leitura do procedimento de Barthes. Ela abarca a percepção de dois leitores, Calvet e Gil, a respeito de seu proceder, ao mesmo tempo que assinala no próprio texto barthesiano – na passagem d'*O Prazer do Texto* ("*é isso!*", "*é isso para mim!*") (BARTHES, O prazer do texto, 2013, p. 20) – uma confissão⁴⁵ desse procedimento. Vestindo as roupas de outro, Barthes opera "oportunamente", no sentido daquilo que lhe advém "a tempo, a propósito, ou quando convém" (HOLANDA, 1995), e não de modo furtivo e aproveitador. Se tal mote, tema, léxico, etc., se ajustam a ele, significa que combinam, condizem, ficam bem nesse sujeito. Além disso, é ao mesmo tempo uma maneira de *variar* e de tornar seu algo que o toca, que lhe diz respeito, que lhe interessa. Tal modo de *variar* é justamente o reconhecimento do desejo do Outro que se ajusta a mim:

É isso! E mais ainda: *é isso para mim!* (BARTHES, 2013, p. 20)

Fica evidente, pois, o caráter de apropriação que ele imprime a esse "material" inicial e a incorporação desse "objeto" a uma demanda subjetiva. Podemos dizer que isso é sintomático em Barthes, tanto é que muitos comentadores o acusam de se valer de noções e conceitos cunhados por outros pensadores, deformando-os ou ainda os utilizando de maneira inadequada. A verdade é que a pecha de amador e de "sujeito impuro" que a ele muitas vezes se atribuiu se deve a esse seu procedimento.

Realmente, o termo "apropriação" é geralmente associado a um aspecto negativo, quando se pensa em teoria da arte (e da literatura). No *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, por exemplo, as três ocorrências daquele termo estão vinculadas à noção de plágio; na primeira ocorrência, inserida no verbete "Alusão" (p. 18), explicita-se a possibilidade de a alusão estar situada no campo do plágio, condição que indica "quando criminosa a *apropriação* alheia"; na segunda e

⁴⁴ « *Opportunum* : ce qui convient, ce qui sied. Comme un vêtement, le support qui va permettre sa pensée de s'incarner, le 'c'est ça, *c'est cela pour moi!*' lu dans un texte d'un autre et qui, par la magie de la reconnaissance, était fait pour soi. » (GIL, 2012, p. 152).

⁴⁵ De fato, não tomamos essa exclamação como manifestação da sinceridade do próprio Barthes. Se falamos em "confissão", ela é sobretudo constituída pela enunciação de uma voz na qual se perdem as origens de quaisquer delimitações empíricas.

terceira ocorrências, o termo se encontra justamente no verbete “Plágio” (pp. 353-354), e o ponto que subjaz à argumentação do verbete é que se trata de atividade criminosa, enganosa e infamante:

Diz-se da apropriação e publicação de obra literária alheia, no todo ou em parte, como se fosse verdadeiramente de quem praticou o ato criminoso (...) (MOISÉS, 1997, p. 353) (grifo nosso)

(...) tratava-se de uma questão que envolvia aspectos éticos, jurídicos e estéticos (apud Schneider 1985:38): ‘ladres de palavras’, os seus adeptos praticavam o vampirismo (Sangsue, 1989), o canibalismo, a apropriação indébita, o roubo, a contrafação, crime ou delito como qualquer outro no gênero. (MOISÉS, 1997, p. 354) (grifo nosso)

O tom de condenação perpassa todo o verbete, inclusive sendo ressaltado o baixo valor moral que se atribui aos praticantes desse tipo de apropriação, que são justamente epígonos, literatos de pouca relevância e desprovidos de consciência. Os títulos atribuídos a essa prática – canibalismo, vampirismo – partilham de uma valoração da tradição crítica que considera apenas o atributo "original" como sendo estimado literariamente. Tanto é que mesmo quando são evocadas noções mais recentes da tradição crítica, como a noção de intertextualidade, isso é feito apenas para apontar a fundamentação canônica que subjaz ao verbete, uma vez que a noção é compreendida não mais do que como uma espécie de plágio: “aos poucos o plágio retornou, reabilitado sob o nome erudito de intertextualidade, qualquer coisa que não é mais que uma fatalidade, mas um processo de escrita entre outros, por vezes reivindicado como único” (SCHNEIDER, 1985, apud MOISÉS, 1997, p. 354).

Analisando esse dicionário em específico, constatamos o teor eminentemente valorativo e preconceituoso em relação à noção de apropriação. Além disso, como vimos, o dicionário não apresenta especificamente um verbete "apropriação", uma vez que não há um procedimento na crítica ou na teoria literárias que seja nomeado/entendido como tal. No entanto, existem outros procedimentos que compartilham questões em comum com as que vislumbramos em relação à noção de apropriação, tais como a noção de intertextualidade, por exemplo. Tal proposta parte dos estudos de Julia Kristeva a partir da teoria de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo e polifonia, noções essas que também compartilham elementos com a ideia de "apropriação".

De modo geral, as noções de Bakhtin propõem que a linguagem é constituída por uma relação dialógica fundamental, sendo ela literária ou não (BAKHTIN, 1997, p. 42). Essa relação se

constrói pelo atravessamento de uma multiplicidade de vozes em um discurso, mesmo em se tratando de um monólogo. As relações dialógicas podem ser percebidas na relação entre autor e leitor, ou de modo intratextual (entre narrador, narratário e personagens), entre a obra e contexto, saturado de linguagens as mais diversas, por exemplo. Kristeva, por sua vez, articula sua noção de intertextualidade de modo a conceber que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, [que] todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Para ela, o texto passa a ser concebido como espaço de diálogo, réplica, negação etc., de outros textos, anteriores ou sincrônicos (KRISTEVA, 1969, p. 316). Outra fonte que poderíamos aproximar da noção de apropriação é a de palimpsesto, ou hipertexto, de Gérard Genette. Esse afirma retomar a noção de intertextualidade de Kristeva, mas restringindo-a, de modo a localizar nela uma “relação de co-presença entre dois ou vários textos”, concebendo aí a citação, o plágio, a alusão – criando uma ordem decrescente de elementos explícitos de empréstimo de um texto em relação a outro. Entretanto, o cenário que lhe interessa, mais especificamente, é o da hipertextualidade, “relação que une um texto B (que chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota (...)” (GENETTE, 2006, p. 12). A particularidade da hipertextualidade em relação à intertextualidade é o caráter fundamentalmente necessário da existência do texto A para a existência do texto B: é que B é a transformação ou a imitação do texto A, só possível assim porque A existe. Esse é o caso da *Eneida* e de *Ulisses* em relação à *Odisseia*, por exemplo. Os dois primeiros devem necessariamente sua existência à existência da obra de Homero. O que os diferencia é o modo de hipertextualidade de ambos em relação ao texto A: enquanto o procedimento de *Ulisses* se baseia em uma transformação “simples ou direta”, nos termos de Genette – a transposição da ação para Dublin no século XX –, o da *Eneida* se baseia em uma operação mais “complexa e indireta”, também nas palavras do teórico, que pressupõe uma “imitação” de vários elementos do texto primeiro. Isso implica o conhecimento profundo de vários de seus níveis, tanto da sua estrutura, de seu gênero etc. Nesse sentido, a *Eneida*, por se ater ao caráter épico da *Odisseia*, delinearía uma relação de imitação mais robusta que *Ulisses*. Nessa distinção, Genette deixa claro, entretanto, que não se trata de uma questão de valor, mas de atentar para a diferença entre procedimentos: enquanto, na primeira relação, “Joyce conta a história de Ulisses de maneira diferente de Homero, Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero; transformações simétricas e inversas. Esta oposição esquemática (dizer a mesma coisa de outro modo/dizer outra coisa de modo semelhante)” seria um modo de perceber, assim, a diferença entre elas. A fim de melhorar a análise das relações entre os textos, isto é, precisar sutilmente o que se passa entre os textos, Genette propõe alguns tipos de procedimento; a transposição, a tradução e a

transestilização seriam alguns desses modos de percepção das sutilezas entre os textos. Nesse estudo sobre a diferenciação de procedimentos que pressupõem a ideia de palimpsesto, ele acerta em precisar que sua proposta não pode ser nem conclusiva e nem exaustiva, uma vez que cada texto apresenta a sua constituição singular devido à combinação distintiva e inédita de procedimentos.

Tendo em vista a existência de uma discussão consistente e de um arsenal teórico e metodológico bastante vigoroso em torno das noções de dialogismo, polifonia, intertexto, palimpsesto, hipertextualidade (que se desdobram em outras noções ainda), vamos continuar propondo o uso do termo "apropriação". Ora, pode-se objetar que já existem noções propostas e sistematizadas que poderiam ser utilizadas para realizar este trabalho. No entanto, acreditamos que aquela noção seja ideal por alguns motivos. Primeiramente, porque surgiu a partir da realização mesma deste trabalho, e não como categoria *a priori* de agenciamentos, isto é, a metodologia não veio antes, mas *durante* o trabalho de texto; em segundo lugar, e como corolário do primeiro motivo, porque diz respeito à carne deste texto, que é a proposição de discurso/enunciação de Émile Benveniste em relação à produção escritural de Barthes. Um dos objetos da tese (a ideia de enunciação) se revelou como o próprio caminho para a investigação da escritura de Barthes: a noção de apropriação que tentamos ler a partir de Benveniste pareceu muito oportuna para a compreensão da escritura barthesiana porque coloca em cena o uso que um sujeito dá a um sistema anterior, por meio sempre renovado e, por isso, singular, que é a enunciação. Pensar homologamente a escritura como gesto de atualização sempre renovado e singular realizado por um sujeito que articula o mundo mostrou que o processo de transformação e de criação, para Barthes, ocorria precisamente por esse gesto de apropriação que o “*para mim*” institui. Como nossa questão se funda a partir de uma relação indistinta entre linguagem e subjetividade, acreditamos que nos valer de uma noção que pensa indistintamente essas duas instâncias também seria ideal.

Leda Tenório da Motta parece aquiescer a esse procedimento de maneira subentendida. O que nos chama atenção é o uso do termo que aqui nos interessa, “apropriação”, que aparece ao longo de sua argumentação a respeito de uma certa intuição formalista de Barthes. Escreve ela: “Ao **apropriar-se** dos instrumentos de análise da tradição marxista e satriana, Barthes não se fecha para uma nova escola de pensamento que está em pleno engendramento quando da saída de seu primeiro livro: a escola das linguísticas gerais” (MOTTA, 2011, p. 106) (grifo nosso).

O que está por trás de sua análise é a ideia de que Barthes toma de empréstimo uma espécie de metodologia do pensamento de Marx e Sartre ao mesmo tempo em que estão se constituindo os estudos da linguística, seja da perspectiva saussureana, seja dos formalistas russos, ou mesmo da linha

dinamarquesa (a exemplo de Brøndal). Se a compreendemos bem, parece-nos que Barthes recorre à apropriação no sentido que estamos defendendo, isto é, como um modo de identificação a algo alheio, em que ele reconhece um apelo individual e que se ajusta a ele. Assim teria ele operado, portanto, durante a redação de seu primeiro livro, *O grau zero*.

Se na análise de Leda Tenório fica subentendida essa pressuposição de apropriação – que não é estendida ou reforçada em outro momento de sua Biografia intelectual de Barthes (MOTTA, 2011) –, na biografia de Typhaine Samoyault (2015), a referência a esse procedimento é incansável e a análise é absolutamente bem desenvolvida. Também escrevendo sobre o início da produção escritural de Barthes, à época em que começa a esboçar seu primeiro livro, e, portanto, lê e escreve sobre *o Estrangeiro* de Camus, por volta de 1944 no sanatório, assim como lê Steinbeck e Hemingway, Samoyault identifica a grande invenção do crítico: a capacidade de produzir algo a partir de suas leituras: “O que Barthes descobre, assim, são menos as leituras impressionantes do que a capacidade que ele tem de produzir pensamento, de escrever a partir delas”⁴⁶ (SAMOYAUULT, 2015, p. 194) (tradução nossa). A percepção de Samoyault, que talvez seja o grande trunfo de sua biografia, advém exatamente desse ponto: a sua hipótese de que as leituras de Barthes serviram como essa espécie de reservatório do qual ele se vale para produzir algo novo e *seu*. Acreditamos poder nomear esse procedimento de fato como “apropriação”, como viemos fazendo, e reforçamos a nossa hipótese de que esse procedimento “oportunistista” é a contraparte do reconhecimento que a fórmula “*é isso! É isso para mim*” encarna. Ora, é no momento em que ocorre o reconhecimento de algo que toca e interessa Barthes, talvez um detalhe, que tal sujeito, através da apropriação dessa leitura, produz algo totalmente diferente, único e seu – “para mim”.

A invenção de Barthes reside, assim, na sua capacidade de fazer a leitura ser a fonte de toda essa virtualidade de sentido. Podemos pressentir aí a teoria da leitura que será formulada mais tarde por Barthes, com sua noção de *texto, grosso modo*, o que transcende o livro e entra na vida (para voltar de novo ao livro através da escritura). Nesse sentido, Samoyault aponta a importância das fichas redigidas por Barthes. Somando um número que chega em torno de doze mil, depositadas na Bibliothèque nationale de France, o fichário de Barthes começa a ser desenvolvido quando da sua internação no sanatório em Saint-Hilaire para o tratamento da tuberculose:

O fichário se origina nestes anos de reclusão onde se desenvolve paralelamente uma prática da anotação. (...) A formação de uma escritura feita a partir da leitura está em curso de elaboração. Ela aponta de fato uma invenção, o que possa ser

⁴⁶ « Ce que Barthes découvre ainsi, c’est moins les lectures frappantes, que la capacité qu’il a à produire de la pensée, à écrire à partir d’elles. » (SAMOYAUULT, 2015, p. 194).

talvez a invenção principal de Barthes, que consiste em fazer desdobrar a leitura do livro: a leitura sai do livro para estudar o mundo, seus signos, seus lugares-comuns, suas imagens, suas mitologias... Ela sai assim do livro para se fazer escritura e nesta faz voltar o mundo novamente.⁴⁷ (SAMOYAUULT, 2015, p. 194) (grifo nosso)

O que há de fenomenológico nisso é que a leitura ressona no sujeito e esse, por diante, se apropria singularmente de tal experiência. As fichas de Barthes – longe de serem apenas um material que possa satisfazer a curiosidade ou o fetiche de seus estudiosos –, juntamente com os seus textos, assinalam o singular percurso de formação de um sujeito que escreve e se constitui na escritura: todo um caminho de apropriação e, portanto, de construção de si podem ser vistos aí.⁴⁸ São citações, fragmentos, articulações que somente um ser anotou, produziu, redimensionou e rearticulou, e que, por isso mesmo, encerram a verdade do “*é isso! É isso para mim*”. Ainda que muitos possam ter lido exatamente os mesmos livros, anotado as mesmas passagens, a experiência é singular porque, para cada um, há um modo diverso de apropriação, isto é, de atualização, e a escritura de Barthes é a sua maneira de particularizar essa leitura.

Há que se apontar que essa apropriação é um modo específico de deslocamento que, por sua vez, rende infinitas combinações. O caso de Barthes e Jean Cayrol, por exemplo, revela uma delas, que é um “certo apagamento”, uma espécie de “rasura” operada pelo crítico. Permanecendo no entorno do *Gran zero*, Samoyault afirma existir uma ligação entre o Lazare de Cayrol e o Orfeu de Barthes. Essa ligação, entretanto, é feita

mediante **um certo apagamento** das dimensões históricas e éticas da reflexão de Cayrol, [em que] Barthes consegue **pouco a pouco** fazer nascer de suas proposições questões estéticas que se juntam às suas. (...) Ao invés de inserir seus textos na órbita teórica e histórica de *Lazare parmi nous*, ele deste **se apropria** em benefício de sua própria definição de escritura, não literária e atonal. Ele **oculta pouco a pouco** a dimensão espiritual da obra de Cayrol e a sua referência no entanto central dos campos de concentração, dando testemunho de **uma forma de**

⁴⁷ « Le fichier s’origine dans ces années consignées où se développe parallèlement une pratique de la consignation. (...) La formation d’une écriture en prise sur la lecture est en cours d’élaboration. Elle relève bel et bien d’une invention, de ce qui est peut-être **l’invention principale de Barthes, celle qui consiste à faire sortir la lecture du livre**: la lecture sort du livre pour étudier le monde, ses signes, ses petites phrases, ses images, ses mythologies... Elle sort aussi du livre pour se faire écriture et y faire rentrer le monde à nouveau. » (SAMOYAUULT, 2015, p. 194) (grifo nosso).

⁴⁸ Claudia Amigo Pino (2014) escreve um belo texto a respeito das fichas de Barthes e seu agenciamento como procedimento precursor de um computador. Acreditamos que tal percurso se inscreva nesse caminho de construção de si.

confiscação dos textos que ele ama, a qual ele erigirá como regra dali em diante.⁴⁹ (SAMOYULT, 2015, p. 247) (grifo nosso)

Nesse trecho, alguns pontos devem ser destacados: a menção a “um certo apagamento”, a presença dos termos “se apropria” e “oculta”, a recorrência do advérbio “pouco a pouco” e finalmente a nomeação por Samoyault do procedimento de Barthes como “uma forma de confiscação”. Todos esses elementos colocam em evidência, primeiramente, a assunção por parte da autora da realização do procedimento de apropriação via um deslocamento operado por Barthes; em segundo lugar, a existência de diferentes modos de realização desse procedimento, tais como um apagamento de alguns indícios que não lhe interessam de perto, assim como a ocultação de elementos que não dizem qualquer respeito a si; em terceiro lugar, o modo sutil com que tal proceder é operado, pois são realizados “pouco a pouco”, isto é, num crescendo de deslocamentos levemente manipulados. Ao final, todas essas evidências são amarradas com duas considerações nas quais também acreditamos: ocorre sempre uma forma de confiscação dos textos que ele ama, que envolvem uma espécie de desejo de estender, desdobrar, fazer ecoar esses fragmentos com os quais ele se identifica; e esse procedimento restará como base de sua produção de 1944 em diante.

Permaneçamos, por um momento ainda, nesse contexto. A apropriação que Barthes faz de Cayrol é contemporânea à que ele faz de Sartre. Apesar da relação entre Barthes e Sartre ter se tornado cada vez mais reconhecida e afirmada por aquele de modo mais explícito e insistente em várias entrevistas durante os anos de 1970, Samoyault mostra que as ressonâncias se constituem de filiações assim como de desfiliações, como indica a análise dos manuscritos das primeiras obras de Barthes. Essa ponderação é feita pela autora justamente porque nesses manuscritos há uma complexa história de apagamento e ocultação, “legível tanto nas aparições como nas rasuras do nome de Sartre nos escritos de Barthes”⁵⁰ (SAMOYULT, 2015, p. 256).

Certamente, o que torna o procedimento de apropriação de Barthes complexo é o jogo que ele instaura entre aparecimento-desaparecimento, em outras palavras, entre a evidência da confiscação do texto do outro e a ocultação dos elementos que poderiam “comprovar”, num sentido

⁴⁹ « Au prix d'un **certain effacement** des dimensions historiques et éthiques de la réflexion de Cayrol, Barthes parvient **peu à peu** à faire naître de ses propositions des enjeux esthétiques qui rejoignent les siens. (...) Plutôt que de replacer ses textes dans l'orbite théorique et historique de *Lazare parmi nous*, il se l'approprie au profit de sa propre définition de l'écriture, non littéraire et atonale. **Il occulte peu à peu** la dimension spirituelle de l'œuvre de Cayrol et la référence pourtant centrale chez lui aux camps de concentration, témoignant d'une **forme de confiscation des textes qu'il aime, dont il va faire une règle par la suite.** » (SAMOYULT, 2015, p. 247) (grifo nosso).

⁵⁰ « L'histoire est celle, complexe, d'une 'longue série de gestes de filiations et de défilations', lisible dans les apparitions comme dans les ratures du nom de Sartre dans les écrits de Barthes. » (SAMOYULT, 2015, p. 256).

quase jurídico, a realização da apropriação. Vejamos mais de perto: como testemunho de seu interesse por Sartre e apreço por sua língua, Barthes disse:

No momento em que comecei a escrever, após a guerra, a vanguarda era Sartre. O encontro com Sartre foi muito importante para mim. Eu sempre fui não fascinado, a palavra é absurda, mas modificado, inflamado, quase incendiado por sua escritura de ensaísta. Ele criou verdadeiramente uma nova língua para o ensaio, a qual me impressionou muito.⁵¹ (BARTHES, 2002d, p.857) (tradução nossa)

O que interessa na citação acima, mais do que qualquer avaliação (impossível) de sinceridade, é o ato de reconhecimento público da força da escritura de Sartre, enfatizando o efeito produzido em Barthes, marcado nos termos “*modifié, emporté, presque incendié*”. Esses adjetivos vão ao encontro da ideia de ajustamento e de afinidade, que embasam a noção de apropriação que aqui defendemos. De qualquer modo, se há nessa afirmação uma espécie de jogo para concorrer com a construção das influências para a figura do escritor Barthes, esse jogo é homólogo ao que a estratégia de apropriação realiza:

De maneira bastante estratégica (...), Barthes posiciona seus artigos de *Combat* e seu primeiro livro em um diálogo com Sartre. Isto é reconhecer claramente sua vontade de tomar um lugar no debate intelectual de seu tempo e é também, talvez mais secretamente, um modo de fazer esquecer os anos de reclusão que ele não estava presente na história. Ele jamais o cita textualmente n’*O grau zero da escritura*, mas seu nome aparece ali três vezes e algumas de suas proposições são respostas diretas levantadas em 1947 no *Que é a literatura?*, assim como objeções às proposições de Sartre. **Além disso, é impressionante ver como todo um trabalho de Barthes, legível nos manuscritos, consiste em apagar/rasurar a presença explícita, nominal de Sartre em seus livros.**⁵² (SAMOYAUULT, 2015, p. 257) (grifo nosso)

⁵¹ « Au moment où j’ai commencé à écrire, après la guerre, l’avant-garde, c’était Sartre. La rencontre avec Sartre a été très importante pour moi. J’ai toujours été non pas fasciné, le mot est absurde, mais modifié, emporté, presque incendié par son écriture d’essayiste. Il a véritablement créé une langue nouvelle de l’essai, qui m’a beaucoup impressionné. » (BARTHES, 2002d, p.857)

⁵² « **De façon très stratégique** (...), Barthes positionne ses articles de *Combat* et son premier livre dans un dialogue avec Sartre. C’est affirmer nettement sa volonté de prendre place dans le débat intellectuel du temps et c’est aussi, plus secrètement peut-être, faire oublier les années retranchées où il n’était pas présent à l’histoire. Il ne le cite jamais textuellement dans le *Degré zéro de l’écriture*, mais son nom apparaît trois fois et certaines de ses propositions sont des réponses directes posées en 1947 dans *Qu’est que la littérature ?*, ainsi que des objections à ses propositions. **Il est d’ailleurs frappant de voir comment tout un travail de Barthes, lisible sur les manuscrits, consiste à effacer la présence explicite, nominative de Sartre dans ses livres.** » (SAMOYAUULT, 2015, p. 257) (grifo nosso).

A jogada da apropriação em Barthes é constituída por essa dinâmica contínua de tomar para si um mote, um léxico, um pensador etc., de modo a construir sua própria escrita (e homologamente sua figura de autor), ao mesmo tempo em que desloca justamente tal elemento, seja pelo apagamento ou pela ocultação.⁵³ A diferença entre o manuscrito e o texto final indica essa modulação operada delicada e intencionalmente. Por meio dela, Barthes constitui sua própria escritura, que vai sendo pensada camada a camada. Com a ocultação dos nomes, é como se a voz de outro fosse incorporada à sua e, por isso mesmo, tornada sua. A argumentação de Samoyault parece ir no mesmo sentido:

Se Sartre constitui de fato um modelo – e um contra modelo – não se trata de colocá-lo em destaque, o que seria um modo de situá-lo acima de si. **Barthes é cuidadoso em marcar a relação, a diferença**, a necessidade de se colocar em relação à noção de engajamento, de tomar parte no debate sobre a responsabilidade da literatura, mas **fazendo ouvir sua própria voz, sem assimilar sua palavra a um quadro ou a um discurso externo**.⁵⁴ (SAMOYULT, 2015, p. 257) (grifo nosso).

A diferença marcada entre a camada do manuscrito e a camada do texto final, ou ainda entre as fichas e o texto final, pode ser compreendida também intencionalmente como modo de sublinhar essa diferença marcada entre o discurso do outro e a voz singular e, o que é fundamental, que se pretende singular, de Barthes. Talvez seja uma maneira antecipada do crítico intuir algo que remeta ao grão da voz, pois aqui também se trata de um encontro particular entre algo alheio que o toca e o modo com que ele acomoda a palavra do outro à sua própria inflexão. Esse grão é sempre marcado por uma diferença, uma especificidade ainda que mínima e banal, mas que assinala tratar de algo individual. Esse procedimento, segundo Samoyault, é mais impressionante ainda em *Mitologias*, pois, das nove notas que faziam referência à Sartre e à sua obra como um todo, no manuscrito, apenas uma consta no texto final publicado, fazendo ainda referência apenas ao *Saint Genet* (SAMOYULT, 2015, p. 257).

⁵³ A palavra ocultação evocou automaticamente o complemento “cadáver” e uma associação entre esse cadáver e o autor morto em 1967 foi quase inevitável. Talvez possa haver aí uma relação a ser explorada, uma vez que em ambos os casos ocorre uma certa diluição e indistinção da origem da pessoa que disse (escreveu) e a instauração de uma voz sem origem.

⁵⁴ « Si Sartre constitue bien un modèle – et un contre-modèle – il ne s’agit pas de le mettre au grand jour, ce qui serait une façon de le placer au-dessus de soi. **Barthes prend bien soin de marquer la relation, la différence**, la nécessité de se mesurer à la notion d’engagement, de prendre part au débat sur la responsabilité de la littérature, **mais en faisant entendre sa propre voix**, sans assimiler sa parole à un cadre ou à un discours externes. » (SAMOYULT, 2015, p. 257) (grifo nosso).

Longe de ser teórico da arte ou da literatura, acreditamos poder ler nos mesmos escritos de Benveniste analisados na Parte I, que se estendem dos anos de 1930 a 1970, um esboço do que aqui intitulamos uma noção de apropriação. Se nos ativermos ao uso disperso, ainda que recorrente, desse termo, o encontramos poucas e significativas vezes nos *Problemas de Linguística Geral I*. Imputamos a ele importância porque é justamente essa noção que possibilita a passagem da língua ao discurso, discutida no Capítulo 1 da Parte I. Esse ponto é fundamental, uma vez que articula a atualização da língua enquanto sistema abstrato de signos ao dizer único de cada locutor que faz o uso específico dos elementos daquele sistema.

Em Benveniste, no *PLG I*, encontramos os termos “*Appropriation*”, apropriação, e os verbos “*s’approprier*”, “se apropriar” e “*se l’approprié*”, “se apropria”, não mais que seis vezes, sendo constantes nos artigos “A Natureza dos Pronomes”, “Da subjetividade na linguagem” e “Problemas semânticos da reconstrução”. Diretamente relacionados à questão do discurso, concentram-se os termos nos primeiros dois artigos, enquanto nesse último o vocábulo é rapidamente investigado em uma perspectiva etimológica.

A definição do verbete “apropriar” no Aurélio traz as seguintes acepções: “1. Tomar como propriedade, como seu; arrogar-se a posse de. 2. Tomar como próprio ou adequado, conveniente; adequar, adaptar, acomodar. (...) 3. Tornar próprio, seu; apossar-se de. (...) 5. Tomar para si, apossar-se, apoderar-se.” (HOLANDA, 1995, p. 54). Em quase todas as acepções transcritas, encontrarmos um ponto comum que indica um caminho de análise: a referência a um sujeito, a alguém que efetua essa ação. É essa ideia que funda a perspectiva de Benveniste, uma vez que a noção de sujeito, isto é, a existência de um locutor é fundamental para se pensar a atividade da língua. É de um “indivíduo” que se apropria do sistema da língua e o transforma em instâncias de discurso que se trata a sua noção de enunciação:

Quando o indivíduo se **apropria** dela, a linguagem se transforma em instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências internas cuja chave é *eu*, e que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. Assim, os indicadores *eu* e *tu* não podem existir como signos virtuais, não existem a não ser na medida em que são atualizados na instância de discurso, em que marcam para cada uma das suas próprias instâncias o

processo de apropriação pelo locutor.⁵⁵ (BENVENISTE, Problemas de Linguística Geral I, 2005, p. 281)

A relação entre língua/discurso e sujeito é tal, sob seu ponto de vista, que Benveniste se debruça numa forte reflexão a respeito de tal vínculo. O “processo de apropriação” é sempre realizado “pelo locutor”, o que evidencia a singularidade desse ato. A apropriação é a maneira pela qual a língua deixa de existir virtualmente para se realizar efetivamente através do exercício de um “sujeito”. O que há de fundamental aí é a pressuposição de individuação que esse processo traz, uma vez que é na atualização cada vez única e cada vez inédita que se pensa o discurso, bem como as condições que concorrem para que ele seja realizado. A noção de subjetividade torna-se então elemento central na rede das noções que o linguista constrói, porque ela, ao mesmo tempo, possibilita e se funda no discurso. Ora,

A linguagem é, pois, a possibilidade da subjetividade, pelo fato de conter sempre as formas linguísticas apropriadas à sua expressão; e o discurso provoca a emergência da subjetividade pelo fato de consistir em instâncias discretas. A linguagem de algum modo propõe formas ‘vazias’ das quais **cada locutor em exercício de discurso se apropria** e as quais refere à sua ‘pessoa’, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*. A instância de discurso é assim constitutiva de todas as coordenadas que definem o sujeito (...).⁵⁶ (BENVENISTE, 2005, p. 289)

O sujeito, pelo processo de apropriação das formas “vazias” da língua, isto é, *ego* (Eu, Je, I, Ich), que não diz respeito a um ser em específico mas apenas a uma referência de discurso sempre atual – designa aquele que fala. Por esse exercício, *eu*, o sujeito, atualiza as formas da língua e por ela constrói frases, articula efetivamente na instância do discurso algo que se volta para ele. Por meio da língua, o sujeito se apropria de algo “alheio”, no sentido daquela ser um sistema anterior a ele, e por

⁵⁵ « Quand l’individu se l’**approprie**, le langage se tourne en instance du discours, caractérisées par ce système de références internes dont la clef est le *je*, et définissant l’individu par la construction linguistique particulière dont il se sert quand il s’énonce comme locuteur. Ainsi les indicateurs je et tu ne peuvent exister comme signes virtuels, il n’existent qu’en tant qu’ils sont actualisés dans l’instance de discours, où ils marquent par chacune de leurs propres instances le **procès d’appropriation** par le locuteur. » (BENVENISTE, 1966, p. 255)(grifo nosso).

⁵⁶ « Le langage est donc la possibilité de la subjectivité, du fait qu’il contient toujours les formes linguistiques appropriés à son expression, et le discours provoque l’émergence de la subjectivité, du fait qu’il consiste en instances discrètes. Le langage propose en quelque sorte des formes « vides » que chaque locuteur en exercice du discours **s’approprie** et qu’il rapporte à sa « personne », définissant en même temps lui-même comme *je* et un partenaire comme un *tu*. L’instance de discours est ainsi constitutive de toutes les coordonnées qui définissent le sujet (...). » (BENVENISTE, 1966, p. 263) grifo nosso)

seu exercício e atualização sempre inédito e singular, torna *sen* o discurso. A partir dessa compreensão de apropriação é que pensamos ser possível pensar homologamente o procedimento de Barthes, o qual denominamos apropriação. No caso de Barthes, por exemplo, acreditamos que é por meio do processo de atualização de um sistema anterior – Cayrol, Camus ou Sartre –, sistema do qual o crítico em exercício de seu discurso se apropria e que permite a criação de algo novo. A apropriação, portanto, já é a produção de algo adequado, adaptado, acomodado a esse sujeito que enuncia.

É no sentido de que a língua é sempre algo anterior, devido às suas formas disponíveis, ao mesmo tempo que o discurso é sempre inédito, que Benveniste diz que: "A linguagem está de tal forma organizada que permite a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como eu." (BENVENISTE, 2005, p. 288). E, uma vez que esse locutor se apropriou desse sistema, para que este se adeque organicamente a ele, é necessário que todos os outros elementos consequentemente o façam. Benveniste aponta esse caráter sistemático da apropriação:

O caráter sistemático da linguagem faz com que a **apropriação** assinalada por esses indicadores se propague na instância de discurso a todos os elementos susceptíveis de aí 'concordar' formalmente: antes de tudo, por processos variáveis segundo o tipo de idioma, com o verbo. Devemos insistir sobre este ponto: a 'forma verbal' é solidária da instância individual de discurso quanto ao fato de que é sempre e necessariamente atualizada pelo ato de discurso e em dependência desse ato.⁵⁷ (BENVENISTE, 2005, p. 281)

O sujeito, ao se apropriar do sistema da língua, se coloca como eu e estende aos elementos que se hierarquizam na cadeia do discurso a concordância a eu. O primeiro elemento a concordar é o verbo, pois esse é fundamentalmente solidário ao sujeito e essa atualização ocorre sempre na passagem da língua ao discurso. Extensivamente, outras classes de palavras se atualizam, concordando com o sujeito que enuncia. São elas:

Os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa **revelação** da subjetividade na linguagem. Desses pronomes dependem por sua vez outras classes de pronomes que participam do mesmo status. São os indicadores da dêixis, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do 'sujeito' tomado como ponto de referência: 'isto, aqui,

⁵⁷ « Le caractère systématique du langage fait que l'**appropriation** signalée par ces indicateurs se propage dans l'instance de discours à tous les éléments susceptibles de s'y 'accorder' formellement ; avant tout par des procédés variables selon le type d'idiome, au verbe. On doit insister sur ce point : la 'forme verbale' est solidaire de l'instance individuelle de discours en ce qu'elle est toujours et nécessairement actualisée par l'acte de discours et en dépendance de cet acte. » (BENVENISTE, 1966, p. 255) (grifo nosso).

agora' e as suas numerosas correlações: isso, ontem, no ano passado, amanhã'. Têm em comum o traço de se definirem somente com relação à instância de discurso na qual são produzidos, isto é, sob a dependência do eu que aí se enuncia.⁵⁸ (BENVENISTE, 2005, p. 288) (grifo nosso)

Como vemos, é sempre a partir da instauração do *eu* que o discurso se torna possível. A partir dela, passa a ocorrer o agenciamento dos signos que também concorrem para a realização do discurso. Todos os elementos que integram o sistema da língua, pois, estão disponíveis para serem apropriados pelo sujeito a fim de que ele possa produzir enunciados inéditos.

Esses elementos que Benveniste desenvolve nos *Problemas de Linguística Geral I*, em artigos de 1956 e 1958, vão continuar a ser desenvolvidos nos artigos que compõem os *Problemas de Linguística Geral II*. Também não são vastíssimas as referências ao termo “apropriação” (e seus derivados, “apropriar-se”, “se apropria”), mas a importância que trazem para a noção de discurso/enunciação é reconhecida. O artigo que acabou por se tornar célebre em relação à definição da noção de enunciação, “O aparelho formal da enunciação”, traz o termo quatro vezes – duas das quais encontramos nessa passagem:

Enquanto realização individual, a enunciação pode se definir, em relação à língua, como um processo de **apropriação**. O locutor **se apropria** do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro. (BENVENISTE, 2006, p. 84) (grifo nosso)

Como muito da ideia principal da passagem da língua para o discurso já começara a ser trabalhada pelo linguista, tal artigo talvez não represente efetivamente muita novidade teórica. Sua importância se verifica, entretanto, na formulação cada vez mais precisa e mais sistemática dos elementos que Benveniste identifica como fundamentais para se pensar o ato individual do discurso, que aí ele denomina enunciação. Quanto à noção de apropriação, ela continua sendo delineada como o procedimento que possibilita a instância de discurso. Devido a isso, é esse processo que também torna possível a criação de sentidos infinitos, pois é a partir dele que se agenciam novas e inéditas

⁵⁸ « Le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de **s'approprier** la langue entière en se désignant comme *je*. Les pronoms personnels sont le premier point d'appui pour cette **mise au jour** de la subjectivité dans le langage. De ces pronoms dépendent à leur tour d'autres classes de pronoms, qui partagent le même statut. Ce sont les indicateurs de la *deixis* , démonstratifs, adverbes, adjectifs, qui organisent les relations spatiales et temporelles autour du 'sujet' pris comme repère : 'ceci, ici, maintenant', et leurs nombreuses corrélations 'cela, hier, l'an dernier, demain', etc. Ils ont en commun ce trait de se définir seulement par rapport à l'instance de discours où ils sont produits, c'est-à-dire sous la dépendance du *je* qui s'y énonce. » (BENVENISTE, 1966, p. 262). (grifo nosso). Perceber que a tradução brasileira optou por traduzir “mise au jour” como “revelação”. Talvez seria interessante pensar no termo “atualização”, pois seria mais produtivo.

combinações entre os elementos que a constituem. Quando o sujeito se apropria do aparelho formal da língua, essa nova produção, que também é linguística, reintegra mais uma vez a cadeia do discurso, que é uma forma de partilhar o real:

A **apropriação** da linguagem pelo homem é a **apropriação** da linguagem pelo conjunto de dados que se considera que ela traduz, a **apropriação** da língua por todas as conquistas intelectuais que o manejo da língua permite. É algo de fundamental: o processo dinâmico da língua, sobre ela mesma de algum modo. (BENVENISTE, 2006, p. 21) (grifo nosso)

Todas as conquistas intelectuais são, em maior ou menor medida, formuladas enquanto discurso, isto é, habitam um universo de linguagem, e que faz apenas realimentar a língua, de modo incansavelmente dinâmico. A apropriação é essa possibilidade de criação do novo sobre algo essencialmente pisado e batido. Isso ocorre tanto em uma compreensão individual, em que um indivíduo se apropria da língua, quanto em uma compreensão mais global, como discorre Benveniste:

A língua, com efeito, é considerada aqui enquanto prática humana, ela revela o uso particular que os grupos ou classes de homens fazem da língua e as diferenciações que daí resultam no interior da língua comum. Eu poderia descrever esse fenômeno como uma **apropriação** por grupos ou classes do aparelho de denotação que é comum a todos. Cada classe social se apropria dos termos gerais, atribui a eles referências específicas e os adapta assim à sua própria esfera de interesse e frequentemente os constitui com base em derivação nova. (BENVENISTE, 2006, p. 102)

Vemos, assim, a noção de apropriação também em referência a grupos ou classes sociais, uma vez que eles também redimensionam o “aparelho de denotação” comum aos seus falantes e produzem a partir daí novas significações. Isto significa dizer que, partindo de um sistema comum, compartilhado e repetido por todos os falantes, donde se identifica o caráter semiótico da língua, chega-se pela combinação à atualização de um novo sentido. É por meio, mais uma vez, da apropriação que essa novidade do sentido é sempre possível, o que Benveniste vai chamar de caráter “semântico” da língua:

A semântica é o ‘sentido’ resultante do encadeamento, da **apropriação** pela circunstância e da adaptação dos diferentes signos entre eles. Isto é absolutamente imprevisível. É a abertura para o mundo. Enquanto que o semiótico é o sentido fechado sobre si mesmo e contido de algum modo em si mesmo. (BENVENISTE, 2006, p. 21) (grifo nosso)

Desse modo é que tal sentido, aliado à forma, isto é, o semântico aliado ao semiótico, engendram o imprevisível; apesar de e justamente porque o semiótico é o espaço do repetido e do fechado é que se pode atualizá-lo, agenciá-lo. Assim é que também compreendemos metaforicamente a produção de Barthes: enquanto se apropria da língua do outro, do já reconhecido, do repetido, ele transforma essa língua à sua imagem e produz algo novo a partir de seu discurso, isto é, da sua escritura. Seja compreendida enquanto discurso ou enquanto enunciação, sua escritura é sempre esse

ato individual de **apropriação** da língua [que] introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno. Esta situação vai se manifestar por um jogo de formas específicas cuja função é de colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação. (BENVENISTE, 2006, p. 84) (grifo nosso)

Certamente, quando Benveniste desenvolveu o que se convencionou chamar de teoria da enunciação, não a pensou em relação à produção literária, ou mesmo crítica. É a respeito do ato cotidiano e não por isso menos fascinante da produção verbal oral que ele se debruça nesses escritos dos *Problemas de Linguística Geral I e II*. A compreensão da passagem da língua para a instauração dessa outra coisa que é o discurso orienta suas investigações. No entanto, como identificamos em Barthes desde *O grau zero* preocupações que caminham de modo próximo a Benveniste em relação à língua e às escolhas que o escritor opera(em relação à instauração de um código literário que se distingue da língua ordinária e cotidiana) e, posteriormente, quando do encontro com seu fantasma, a saber, o discurso e sua íntima relação com a subjetividade, além do fato de sua escritura ter se apropriado de toda essa rede de operadores da linguística de Benveniste, pareceu-nos muito coerente o estabelecimento de uma homologia entre a noção de apropriação que fundamenta a enunciação e o procedimento que identificamos tão recorrente na escritura barthesiana. Em consonância com essa citação de Benveniste, podemos pensar o procedimento de Barthes fundamentalmente como esse ato individual de apropriação de um sistema anterior, cujo agenciamento e atualização constituem essencialmente a sua escritura.

Raphaël Lellouche também argumenta em favor de uma leitura da apropriação em Roland Barthes. Conforme o autor, em vista do caráter estético de sua escritura, que se desvia do dissertativo e do “Grande sintagma”, e que se direciona à “atomização, a uma fragmentação de um reservatório

de estouros brilhantes”⁵⁹, ela deve ser compreendida como sendo da ordem da enunciação. A fragmentação da sua escritura é um efeito de deserção da estrutura de poder – encarnada na dissertação, espaço original da Retórica como código da agressão, da violência e do Direito (LELLOUCHE, 2003, p. 252).

Uma vez que a escritura de Barthes é constituída por esse desejo estético da materialidade da enunciação, Lellouche lhe atribui um desejo do querer-dizer. No entanto, tal desejo não deve ser compreendido com uma

(...) intenção pré-expressiva de uma consciência, mas como que um atravessamento da língua pela Vontade de Potência. A partir de então, a qualidade da enunciação, isto é, da **apropriação** da Língua que constitui o Discurso, é o objeto de uma avaliação do ponto de vista dessa Vontade.⁶⁰

A argumentação de Lellouche evoca Nietzsche através da noção de Vontade de Potência. *Grosso modo*, essa seria uma força cega, um vetor que impeliria o homem independente da sua própria consciência/determinação e que constituiria fundamentalmente o ser, de modo quase a se identificar a ele. Seria essa Vontade, portanto, a força motriz da escritura de Barthes e que atravessa, dando forma, a sua enunciação. É a partir da assunção da força dessa Vontade, e que é por essência o ser dessa escritura, que Lellouche acredita ser ela a marca da Singularidade, de um ‘tornar-se próprio’ do Texto de Barthes:

Este tipo da escritura que Roland Barthes *inventa*, ela modifica qualquer coisa na natureza do sentido. O sentido torna-se atividade. Ele não é destinando à ‘realização’, à uma realização em si de uma ‘verdade’, ele é efeito de uma **Propriação** na Língua. **Propriação** é o nome do trabalho da vontade (de enunciação) na Língua. A **Propriação** é produção do próprio, isto é, da diferença, da seleção⁶¹. (LELLOUCHE, 2003, p. 252)

⁵⁹ « Une atomisation, une fragmentation, un dépôt d’éclats brillants. » (LELLOUCHE, 2003, p. 250).

⁶⁰ « (...) intention préexpressive d’une conscience, mais plutôt comme traversée de la langue par la Volonté de Puissance. Dès lors, la qualité de l’énonciation, c’est-à-dire de l’appropriation de la Langue que constitue le Discours, est l’objet d’une évaluation du point de vue de cette Volonté. » (LELLOUCHE, 2003, pp. 251-252)

⁶¹ « Ce type de l’écriture que Roland Barthes *invente*, change quelque chose à la nature du sens. Le sens devient activité. Il n’est pas destiné à une ‘réalisation’, à un achèvement en-soi dans une ‘vérité’, il est effet d’une *Propriation* dans la Langue. **Propriation** est le nom du travail de la volonté (de l’énonciation) dans la Langue. La **Propriation** est production du propre, c’est-à-dire de la différence, sélection. » (LELLOUCHE, 2003, p. 252) (grifo nosso).

Essa Vontade do querer-dizer faz com que o sentido não seja entendido como realização de um fechamento, de um acabamento que se conseguiu atingir, mas como atividade contínua de apropriação da Língua. Por meio dessa, Barthes exercita a possibilidade de tornar seu texto próprio, isto é, criar uma escritura da singularidade, marcada pela diferença, pelo agenciamento distinto da produção e da seleção comum. Tal atividade é marcadamente singular e por isso Lellouche lhe atribui um neologismo: “*Propriation*”, “Propriação” “é o nome do trabalho da vontade (de enunciação) na Língua”; é esse desejo do querer-dizer à sua maneira, materializado pelo ato de tornar próprio, de produzir o Discurso tal como esse sujeito é por ele atravessado.

A vontade de potência que constitui o desejo de querer-dizer de Barthes e que se apropria da Língua comum produzindo um discurso singular é entendida por Lellouche como uma espécie de coragem de assunção da singularidade. Ora, a enunciação também é uma maneira de fugir do poder e da escravidão a que a língua “menor”, da “sobrevida”, da “comunicação” assujeita. De modo específico, o ensino de Roland Barthes, assim como sua escritura, também é constituído por essa singularidade da enunciação:

O ensino de Roland Barthes também é o ensino de uma *coragem*: a coragem da enunciação própria, uma espécie de ‘Sapere aude’ kantiano que não seria do entendimento, mas da linguagem. ‘Tenha coragem de te servir de tua própria língua, de teu próprio desejo na língua, saia de sua pequenez, não seja mais escravo na sua língua, torna-te mestre de teu discurso e tu estilhaçarás em ti o discurso do mestre’, diria ele. Essa ‘Aufklärung’ da enunciação abala o niilismo da língua menor, da língua da ‘sobrevida’ e da ‘comunicação’. Roland Barthes ensina **a assunção da singularidade**.⁶² (LELLOUCHE, 2003, p. 256) (grifo nosso).

Ao apropriar-se da língua e produzir um discurso particular, Barthes parece fazer como simula o conselho fictício atribuído a ele por Lellouche: ele se atreve a usar sua própria linguagem, seu próprio discurso a ponto de estilhaçar o discurso de seu mestre. Ora, se entendermos que Barthes se vale do discurso de seus “mestres”, isto é, de Cayrol, Camus, Sartre etc., apropriando-se deles em sua escritura (ou em seu ensino), podemos dizer que ele os estilhaça, produzindo algo totalmente distinto e tornado *seu*: “*Dans ce monde qui est le mien*”, escreve ele no início de *S/Z*. “Neste

⁶² « L’enseignement de Roland Barthes, c’est aussi l’enseignement d’un *courage* : le courage de l’énonciation propre, une sorte de ‘Sapere aude’ kantien qui ne serait pas de l’entendement, mais du langage. ‘Aies le courage de te servir de ta propre langue, de ton propre désir dans la langue, sors de ta minorité, ne sois plus esclave dans ta langue, deviens maître de ton discours, et tu briseras en toi le discours du maître’, dirait-il. Cet ‘Aufklärung’ de l’énonciation secoue le nihilisme de la langue mineure, de la langue de la ‘survie’ et de la ‘communication’. Roland Barthes enseigne **l’assomption de la singularité** » (LELLOUCHE, 2003, p. 256) (grifo nosso).

mundo que é meu”, escreve ele, a respeito da possibilidade de enunciação a partir de um outro mestre, que é Balzac. A apropriação e a enunciação se tornam quase sinônimos de escritura, porque são o modo de fazer inscrever no mundo uma singularidade, via discurso: “*Quels textes accepterais-je d’écrire (de ré-écrire), désirer d’avancer comme une force dans ce monde qui est le mien?*”, ele se indaga. O sujeito se individualiza nas escolhas enquanto lê e enquanto escreve, isto é, na sua enunciação-escritura.

1.2 Anamorfose

"(...) uma participante, fazendo restrições ao modo aparentemente mal informado com que eu falava do misticismo, observou, a respeito da figura ‘delicadeza’, que, quando Buda oferece uma flor em silêncio a seu discípulo, para significar que lhe transmite sua herança, não se trata de delicadeza: a flor é a flor do conhecimento. Eu não sabia, aprendi, por isso agradeço, mas essa observação reflete um mal-entendido sobre o modo que procedo quando ‘cito’ (chamo) saber (no caso, o conhecimento do budismo) → quatro observações rápidas:

a) Evidente que neste curso o saber é passado em pedaços muito fragmentados, o que parece leviano: nunca existe coesão de saber. Nunca se mobiliza um saber doutrinário: não sei nada e não afirmo saber nada sobre budismo, taoísmo, teologia negativa, ceticismo: esses objetos, como corpos doutrinários, sistemáticos, históricos, da forma como poderiam ser encontrados nas histórias do pensamento, das religiões – esses objetos estão totalmente ausentes do meu discurso → em última análise: quando cito budismo ou ceticismo, não precisam acreditar em mim: estou fora de minha magistralidade, não tenho magistralidade alguma e, para ser bem claro, até que preciso (Nietzsche) ‘não respeitar o todo’: pois mestre é aquele que ensina o todo (seu todo): e eu não ensino o todo do budismo, do ceticismo). Meu objetivo = não ser mestre nem discípulo, mas ‘artista’ no sentido nietzschiano (portanto, sem ‘nota dez’).

b) Segundo minha participante, o referente primeiro, referente do gesto de Buda, é o sentido codificado da flor, o conhecimento, não a delicadeza → evidentemente, nunca achei que o sentido histórico do gesto de Buda, aquilo que ele quis realmente dizer, fosse a delicadeza. Acho mesmo que Buda era naturalmente delicado demais para ter a menor ideia de que seria preciso expressar a delicadeza: em última análise, estou profundamente convencido de que é indelicado falar da delicadeza (infelizmente é meu caso).

c) Eu diria, paradoxal mais firmemente – o que ocorre com todos os fatos históricos que cito – por exemplo a morte de Bias no colo da criança –, que nunca interpreto. Se interpretasse, minha interpretação seria falsa e minha participante teria razão em contestá-la → tento criar, inventar um sentido com materiais livres, que livro de sua ‘verdade’ histórica, doutrinária → pego fragmentos referenciais (na verdade fragmentos de leitura) e os submeto a uma anamorfose: procedimento conhecido de toda a arte maneirista.

d) No episódio da flor, não se trata de Buda; Buda não passa de um nome, como o nome de uma personagem de romance; Poderia ter sido eu, eu poderia ter dito: quando quisesse transmitir minha herança (que não tenho), pegaria uma flor e a

daria publicamente a um amigo (por exemplo no meu último curso em 1975!) → se escolbi Buda, permitam-me dizer, para lhe fazer um mimo! Pois gosto de Buda. Mas o melhor modo de gostar de Buda será falar dele segundo a História, ou segundo minha atualidade? Segundo a vida dele ou segundo a minha vida?" (BARTHES, 2003, pp. 133-135)

A passagem acima é ao mesmo tempo bela e significativa e por isso optamos por transcrevê-la em sua integridade (fragmentária). Trata-se da quinta aula do Curso sobre *O Neutro*, ministrado por Barthes no Collège de France, encontro do dia 18 de Março de 1978. É um trecho do *III Suplemento*, espécie de comentário de Barthes ao início de cada encontro a respeito de mobilizações do público. Geralmente, os participantes escreviam a ele indicando uma bibliografia, sugestões, perguntas etc. De todo modo, Barthes, diante de tais manifestações, se coloca como aquele que não vai responder, mas “dar um eco, uma deriva a algumas coisas que” lhe foram ditas (BARTHES, 2003, p. 130).

Como vimos, o trecho mostra a observação que uma participante faz a ele, de certa forma apontando a ignorância do “mestre” e ao mesmo tempo corrigindo-o. Esse eco de Barthes nos interessa em vários sentidos. Primeiramente porque, de início, ele realmente deriva a reprimenda que a participante acreditou fazer a ele. Ora, se a manifestação da participante almejava corrigir um erro – e disputar o saber com seu professor, igualando-se a ele –, Barthes se desloca da provocação, escapa dos paradigmas certo/errado, ignorância/maestria, aluno/mestre e aponta que seu interesse e sua prática habitam outro lugar. Isto porque ele se coloca justamente fora da maestria, do saber dissertativo e pretensamente totalizante. Na observação *a)*, a insistência em enunciar sua opção pelo não-doutrinário, pelo assistemático, vai de par com a sua calma confissão de ignorância: “não sei nada e não afirmo saber nada sobre budismo, taoísmo, teologia negativa, ceticismo (...)”, chegando ao tranquilo e franco pedido de “não precisam acreditar em mim”.

Em segundo lugar, porque essa deriva de Barthes do lugar do mestre o direciona para outro espaço, a saber, o da criação, assinalado em *c)*: “(...) tento criar, inventar um sentido com materiais livres, que livro de sua ‘verdade’ histórica, doutrinária → pego fragmentos referenciais (na verdade fragmentos de leitura) e os submeto a uma anamorfose: procedimento conhecido de toda arte maneirista”.

Esse é o ponto que nos interessa especialmente. Barthes faz referência à anamorfose, procedimento que diz respeito inicialmente ao campo da perspectiva. É um efeito descrito por Piero della Francesca, em seu tratado *De prospectiva pingendi*, cuja a tradução em português seria algo como *Da perspectiva na pintura*, entre 1472 e 1475. Etimologicamente, o termo é formado pelo prefixo *-ana*, inversão e pelo afixo *-morphoses*, transformação. Bastante presente na arte renascentista, tal efeito de

perspectiva “constitui um efeito de ilusão ótica, uma projeção distorcida de uma imagem ou uma perspectiva, que requer do espectador o uso de algum instrumento ou o deslocamento para algum outro ângulo a fim de reconstituir a imagem” (MUCCI, 2017). A distorção da imagem, realizada pelo artista, e a consequente tentativa de encontrar um ponto de vista que recupere a proporção e a forma da imagem, pelo espectador, são o aspecto essencial desse procedimento.

Barthes afirma submeter fragmentos diversos – recolhidos em materiais livres e, mais especificamente, fragmentos de leitura – a esse procedimento de anamorfose. Essa afirmação evoca o procedimento que discutimos anteriormente, isto é, a noção de apropriação. Ora, insistimos sobre o modo de proceder de Barthes em relação ao uso de materiais alheios, concentrando nossa análise nessa noção ao mesmo tempo metafórica e linguisticamente forjada. No mesmo sentido de tornar-se próprio, de deslocar, de ocultar, sentido que identificamos na apropriação, Barthes mesmo nos oferta um crescendo desse procedimento utilizado por ele, que é a anamorfose. Baseamo-nos assim na própria sugestão de Barthes de se valer da anamorfose, a fim de proceder à nossa análise. Tal como a apropriação, cuja escolha justificamos por se revelar durante o trabalho de pesquisa, a partir do nosso material, a anamorfose também surgiu na própria movimentação dos textos de Barthes.

Na passagem transcrita, acontecimento vivido já no auge de sua produção em 1978, quase se intui um enfado de Barthes em ter que se explicar em relação à sua criação. Será que não havia deixado claro até então que toda a sua produção, de algum modo, se baseava nessa espécie de escapada do domínio da maestria em direção à sua própria criação? Que ele se afigurava na cadeira de Semiologia Literária do *Collège* muito menos como Professor do que como experimentador público?⁶³ Que sua experimentação pública constituía em deformar “o todo”, o saber magistral e por isso totalizador, e rearranjá-lo, reformatá-lo, dar-lhe outra forma? Variá-lo? Como afirmamos ser necessário respeitar o aspecto essencial da anamorfose, isto é, respeitar tanto a distorção empreendida pelo artista quanto o encontro do lugar justo pelo espectador, podemos pensar que na ocasião da “observação” da participante dirigida à Barthes, a parte que cabia a ele foi bem realizada, enquanto que a parte que cabia à participante não o foi: ela parece não ter encontrado um ponto de vista de onde pudesse recuperar a proporção e a forma, incorrendo na perda da justeza da anamorfose submetida tanto à escritura quanto ao ensino de Barthes.

Assim como um maneirista, os fragmentos de leitura que lhe interessavam foram submetidos a esse procedimento que apenas em grau se separa da noção de apropriação. Enquanto essa diz

⁶³ É como “experimentador público” que ele define o escritor no Prefácio aos *Ensaio Críticos* (BARTHES, 2013, p. 16). A concepção que embasa este trabalho é a de que Barthes é de fato um “experimentador público”.

respeito a uma reformulação metafórica (no sentido ontológico, como o ser que se descobre e afirma a sua singularidade) e linguística, o procedimento de anamorfose acentua o caráter único e singular da apropriação realizado por tal sujeito, elevando-o a um espaço de arte.

Se ao maneirismo Barthes se inclui, de alguma forma, na mesma passagem do Curso, ele se filia a outra referência artística: “Meu objetivo = não ser mestre nem discípulo, mas ‘artista’ no sentido nietzschiano”. Mais uma vez, escapando a qualquer paradigma – mestre/discípulo, estética clássica/estética moderna –, Barthes vai para um lugar onde não o esperam. É como se, valendo-se de dados de uma escola, conceitos de outra, fragmentos de certa doutrina, de sistemas filosóficos, impressões do cotidiano etc. ele reunisse, articulasse, organizasse à sua maneira sua criação (textos e cursos). Como tal criação é realizada por um sujeito singular, é como se Barthes a submetesse a uma *deformação* no sentido de imputar uma nova *forma, sua*, a essas matérias livres. Um processo ininterrupto de produção, um tornar-se artista (*devenir artiste*) contínuo, no sentido nietzschiano.

Além disso, e talvez mais fortemente, a referência ao artista de Nietzsche indique o caráter efetivo que o filósofo atribui à mentira. Para ele, todas as criações humanas são mentira, erro e ilusão. Mesmo o conhecimento que se supõe absolutamente impassível de ser questionado é na verdade ficção porque, de acordo com Nietzsche, o mundo só existe enquanto metáfora humana da vontade de poder, conjunto dinâmico e infinito de forças que de certa forma constitui o ser. A arte, diferentemente do conhecimento e dos valores, seria deliberadamente o efeito da vontade de poder desde a sua base concebida como mentira e erro. Por ser constitutivamente vontade de aparência, e não de verdade, a arte é o ponto central da filosofia de Nietzsche (RABELO, 2011, p. 80). Nesse sentido, a arte seria a mentira *par excellence*, que permite a vida ao torná-la possível, suportável, uma vez que aquela transforma a existência.

— **Precisamos da mentira** para chegar à vitória sobre essa realidade, essa verdade, ou seja, **para viver**... O fato de a mentira ser necessária para viver também pertence a esse caráter temível e questionável da existência...

A metafísica, a moral, a religião serão consideradas [...] apenas como formas diferentes da mentira: com sua ajuda, passa-se a **acreditar** na vida. A vida **deve** infundir confiança: colocada dessa forma, a tarefa é gigantesca. Para resolvê-la, o homem tem de ser um mentiroso por natureza, precisa ser **artista** mais do que qualquer outro... E ele o é: metafísica, moral, religião, ciência — tudo não passa de criações de sua vontade de arte, de mentira, de fuga da verdade, de **negação** da verdade. Essa mesma faculdade, graças à qual ele **violenta a realidade com a mentira**, essa **faculdade artística par excellence** do homem, ele tem em comum com tudo o que existe: com efeito, ele próprio é um fragmento de realidade, de verdade, de natureza — ele próprio é também um fragmento do **gênio da mentira**...

[...]

A arte e nada além da arte. Ela é quem possibilita a vida em grande medida, é quem induz à vida, o grande estimulante da vida...|| [N.F. *November* 1887-*März* 1888, 11[415] (NIETZSCHE, 2005, pp. 275-276)].

A vitória sobre a realidade é buscada através de diversas atividades, quais sejam, metafísicas, morais, religiosas, científicas etc. No entanto, é apenas o homem transfigurado em artista, e por essa atividade de conceber a mentira como indutora da vida que ele pode estimulá-la, transformando-a. Acrescentamos a esse ponto a ideia de que os artistas, para Nietzsche, são aqueles que aceitam a vida e avançam por ela de modo a amar as coisas do mundo, encarando-as sem nenhum idealismo: “Enfim, dou mais razão aos artistas do que aos filósofos do passado: eles não perderam da vida o grande caminho sobre o qual ela avança, eles amaram as coisas ‘desse mundo’ – eles amaram o seu sentido.”⁶⁴ (NIETZSCHE, 2015, p. 106) (Tradução nossa). Diferentemente dos filósofos, que se perdem em abstrações e em formulações sobre a vida, mas que a deixam verdadeiramente de lado, os artistas são aqueles homens que se atêm ao que é mundano, cotidiano, às impressões e sensações, ou seja, que se ligam a uma investigação da vida no seu aspecto mais concreto, sempre vinculada ao corpo e às forças que o constituem, sejam forças internas ou externas a ele. Para Nietzsche, estar neste mundo e aquiescer exatamente ao momento e ao lugar em que o sujeito se encontra, aceitando-os, são características do homem de grandeza: “*ne rien vouloir d’autre ce qui est, ni devant soi, ni derrière soi, ni dans les siècles des siècles*” é a essência do *amor fati*, amor ao destino, uma espécie de aceitação e de contentamento da vida, não importa onde se esteja (NIETZSCHE, 2012, p. 143). Diante disso, o fato deste homem “dizer sim à vida” (“*dire oui à la vie*”), aceitando em sua inteireza a dinâmica das forças infinitamente contrárias, o torna uma espécie de artista, um poeta trágico, um Dioniso (NIETZSCHE, folio bilingue, 2012, p. 185). Nessa dinâmica incansável de estar no mundo, aceitá-lo e transformá-lo, o artista cria infinitamente o seu sentido.

Em todo esse pensamento de aquiescência e de transformação da vida pela arte se encontra a formulação do último Barthes, que pensa a anamorfose como uma maneira de criar através da transformação.

64 « Somme toute, je donne raison aux artistes plutôt qu’aux philosophes du passé : ils n’ont pas perdu de vie la grande voie sur laquelle s’avance la vie, ils ont aimé les choses ‘de ce monde’ – ils ont aimé leur sens. » (NIETZSCHE, 2015, p. 106).

Nas *Obras Completas*, identificamos nove ocorrências do termo “anamorfose” empregado por Barthes. A primeira ocorrência, que segue abaixo, inclusive retoma um aspecto do artista apreendido por Nietzsche, que diz respeito à sua diferença em relação aos filósofos. Barthes afirma em entrevista a Bernard-Henry Lévi, em 1977:

RB: E meus conceitos, de repente, não têm todo o rigor que lhes dão habitualmente os filósofos.

BHL: O que mais chama a atenção em seus livros é menos a ausência de rigor do que o caráter “selvagem” de suas importações conceituais.

RB: **Você diz “selvagem”. É correto. Observo uma espécie de lei pirata que reconhece mal a propriedade das origens. Não, absolutamente, por espírito de contestação. Mas por imediatez do desejo, por avidez de certa maneira. É por avidez que me apossos às vezes dos temas e das palavras dos outros.** De resto, eu próprio nunca protesto quando me “tomam” qualquer coisa.

BHL: De que modo que a unidade está menos nos temas do que do lado de operações do tipo daquela de que o senhor fala?

RB: Exatamente. Antes **movimentos e operações** do que temas ou conceitos. Por exemplo, o “deslizamento”. **O deslizamento das imagens. O deslizamento do sentido das palavras. Ou ainda o recurso à etimologia. Ou ainda a deformação, a anamorfose dos conceitos.** Toda uma série de recursos, de procedimentos para os quais, talvez, eu devesse, em *Roland Barthes por ele mesmo*, tentar estabelecer a nomenclatura. (BARTHES, 2004, p. 390)

Nesse trecho, Barthes afirma a sua diferença em relação aos filósofos: a sua falta de rigor não o insere no pensamento lógico-científico que se espera de certa vertente desse saber. O entrevistador, por sua vez, não identifica em Barthes tanto uma falta de rigor quanto a sua característica de apropriação “selvagem” dos conceitos alheios. Com isso, Barthes – ainda que estejamos totalmente cientes da possibilidade de que ele possa performar uma certa postura a respeito de si a partir de suas falas nas entrevistas – admite um tipo de procedimento que vai ao encontro das que consideramos aqui, a saber, a apropriação e a anamorfose. Confirmando uma prática “pirata”, podemos imaginar efetivamente que ocorre uma “pilhagem” de um “material” alheio. No entanto, como ele próprio afirma, essa prática não se baseia em um programa de contestação e de réplica, como se à proposição de um seguisse a sua resposta, por exemplo, num plano sucessivo. O que se intui da fala de Barthes, ao dizer que esse procedimento “reconhece mal a propriedade das origens”, é sobretudo um exercício de justaposição e de sobreposição de vozes que se encaminha para uma dissolução da origem, isto é, dissolução da voz e da proposição originais. Como procedimento de se apossar “às

vezes dos temas e das palavras dos outros”, seja pelo apagamento ou pelo ocultamento, como discutimos anteriormente, ocorre essa dissolução. Além disso, sendo esse movimento “pirata” fruto da “imediatez do desejo”, mais uma vez podemos pensar na dissolução das fronteiras entre o eu e o outro, entre o próprio e o alheio. Como em uma dinâmica de forças que se regulam e se autoalimentam, nunca é muito claro o limite entre o desejo de si e do outro, assim como do material que surge depois de “pilhado”.

No trecho seguinte da entrevista, Barthes trata dos movimentos e operações que empreende em seus textos. Segundo ele, o que lhe interessa em sua produção é sobretudo esse aspecto da criação em detrimento dos temas, pois são aqueles que imprimem a unidade do texto. O deslizamento, seja das imagens ou das palavras, a etimologia, a anamorfose dos conceitos são algumas dessas operações que ele apresenta e que são, segundo ele, responsáveis por conferir essa unidade. Essa entrevista, datada de 10 de janeiro de 1977, apenas 3 dias após a Aula Inaugural do Collège, mostra que esse era um elemento ao qual Barthes dava importância. Como vimos na citação do Curso sobre *O Neutro*, a anamorfose também lá se encontra.

No entanto, esse procedimento já havia sido evocado em momento significativamente anterior, quando Barthes repensa o papel da crítica e, em específico, do crítico. Em 1964, Barthes redige *Crítica e Verdade* e, não à toa, ali encontramos a primeira ocorrência do termo.

Crítica e Verdade avulta com sua importância não apenas porque nela Barthes aponta os impasses da velha crítica, ao se lançar detidamente sobre os verossímeis críticos arbitrariamente aceitos e cobrados por ela, mas porque ali lança proposições que deslocam o papel do crítico. Trata-se justamente da discussão acerca da classificação das linguagens e da seguinte redistribuição desses lugares de enunciação:

Nada é mais essencial a uma sociedade que a classificação de suas linguagens. Mudar essa classificação, deslocar a fala, é fazer uma revolução. Durante dois séculos, o classicismo francês se definiu pela separação, pela hierarquia e pela estabilidade de suas escrituras, e a revolução romântica considerou-se ela própria como uma desordem da classificação. Ora, há mais ou menos uns cem anos, desde Mallarmé, sem dúvida, um remanejamento importante dos lugares de nossa literatura está em curso: o que se troca, se penetra e se unifica é a dupla função, poética e crítica, da escritura; não só os escritores fazem eles próprios sua crítica, mas sua obra, frequentemente, enuncia as condições de seu nascimento (Proust) ou mesmo de sua ausência (Blanchot). Uma mesma linguagem tende a circular por toda a literatura, e até por detrás dessa própria linguagem; o livro é assim tomado pela avesso por aquele que o faz; não há mais poetas nem romancistas: há apenas uma escritura. (BARTHES, 2013, p. 210)

Esta última redistribuição dos lugares de que ele fala engloba a troca, a penetração e a unificação das funções poética e crítica. Estando a velha crítica ainda sobre a base do classicismo francês, ela continuava – até 1965, data da publicação do texto – a normatizar aquelas funções a partir de sua separação e de sua hierarquia. O escritor mantinha-se devidamente separado e acima do crítico, abismo esse que garantia a estabilidade das escrituras: o poético é tarefa do primeiro, enquanto a crítica, do segundo. Com Mallarmé, Barthes identifica que essa estabilidade escritural sofreu um abalo: o remanejamento dos lugares unificou até a essência as funções, amalgamando o papel crítico à criação poética. Depois de Mallarmé, com Proust e Blanchot, por exemplo, identifica-se absolutamente essa incorporação.

Até aí, o pensamento de Barthes apresenta um deslocamento, mas o que vem em seguida potencializa a redistribuição dos papéis. De fato, não são apenas os escritores que têm o salvo conduto para se mover no espaço poético-crítico. Ora, poderíamos imaginar que o autor, ocupando o topo da hierarquia, seria o único a ter redimensionado seu papel, o que seria uma via de mão única. O abalo operado por Barthes, entretanto, penetra todo o sistema literário e a redistribuição é efetivamente pensada como um deslocamento em todos os sentidos, pois, numa fórmula enxuta ao mesmo tempo que avassaladora, Barthes afirma: “Ora eis que, por um movimento complementar, o crítico se torna por sua vez escritor” (BARTHES, 2013, p. 210).

O que espanta é o contraste entre a concisão da frase e a potência/alcance que ela implica para a criação e a teoria literárias como um todo. O remanejamento dos papéis faz com que o crítico, até então rebaixado ao último grau na hierarquia, mero tradutor do simulacro, possa se igualar ao escritor, dono de toda criação. O abalo manejado por Barthes é total; atinge todas as divisões, fazendo-as entrar em outra dinâmica. “Uma mesma linguagem tende a circular por toda literatura (...): há apenas a escritura”, afirma ele, que inclusive participa desse remanejamento. Se, com esse abalo, Barthes atinge toda a crítica, isto é, todos os críticos, ele acerta certamente a sua própria escritura. É também a ele, como crítico, que esse remanejamento importa, pois sua produção crítica será doravante admitida como um ato de escritura.

O ato crítico torna-se um ato de plena escritura; criação e crítica não são mais distinguidas e, por essa indistinta circulação, Barthes torna-se escritor: **“O escritor não pode ser definido em termos de papel ou de valor, mas somente por uma certa consciência da palavra. É escritor aquele para quem a linguagem constitui problema, que experimenta sua profundidade, não**

sua instrumentalidade ou beleza”⁶⁵ (BARTHES, 2013, p. 210) (grifo nosso). De fato, a atividade a que Barthes sempre se devotou foi aquela que insiste na “consciência da palavra”, e para ele a linguagem sempre constituiu um problema, uma questão.

Findas as divisões, como se dá essa relação entre a obra primeira e a obra da crítica? É aí que a anamorfose entra em ação, assim como a noção do artista.

A crítica duplica os sentidos, faz flutuar acima da primeira linguagem da obra uma segunda linguagem, isto é, uma coerência de signos. Trata-se em suma de uma espécie de **anamorfose**, ficando bem entendido que por um lado a obra não se presta nunca a puro reflexo (não é um objeto especular como uma maçã ou uma caixa), e por outro lado que a própria **anamorfose** é uma transformação *vigiada*, submetida a constrangimentos ópticos: daquilo que ela reflete, ela deve transformar *tudo*; só transformar segundo certas leis; transformar sempre no mesmo sentido. São esses os três constrangimentos da crítica. (BARTHES, 2013, p. 221)

Em se tratando de escritura, o ponto fundamental é que se está a pensar em linguagem: uma linguagem falando de outra; uma linguagem que tem “consciência da palavra” falando de outra linguagem que também tem “consciência da palavra”. Como se vê, ocorre uma duplicação da atividade de linguagem, e esse é o porquê de a anamorfose ser imagem fundamental em *Crítica e Verdade*. É porque a crítica duplica a linguagem que já flutua – da obra primeira – engendrando a partir dela novos sentidos, novas formas, novas relações. Não sendo absolutamente uma atividade de tradução ou de explicação da linguagem primeira, a crítica não é “puro reflexo”. Isto se deve ao fato de que a obra não é opaca, tal qual “uma maçã ou uma caixa”, mas uma trama de signos em que dorme a potência de significações. A anamorfose não faz apenas repetir, como o faz o espelho em relação a qualquer objeto (mais uma vez, maçã ou caixa), ela os transforma.

Entretanto, como diz Barthes, sempre cuidadoso, trata-se de uma “transformação *vigiada*”. Ele enumera três regras/limites a serem seguidos, sendo que a primeira delas diz respeito ao fato de a crítica se colocar sempre em relação à obra a partir do sentido. Isso significa dizer que na obra tudo é significante, não sendo necessário que o olhar do crítico seja atraído apenas para o que é frequente, repetitivo. Como afirma Barthes nesse momento, o sentido nasce da diferença e, por isso mesmo, ainda que um termo, imagem etc., apareçam apenas uma vez na obra, a anamorfose que o crítico lhes imprime pode deslocar o foco justamente para esse ponto. É assim que o sentido do que o crítico diz

⁶⁵ « L'écrivain ne peut se définir en termes de rôle ou de valeur, mais seulement par une certaine *conscience de parole*. **Est écrivain** celui pour qui le langage fait problème, qui en éprouve la profondeur, non l'instrumentalité ou la beauté, » (BARTHES, 2002c, p. 781). A própria construção da frase de Barthes o mostra revolucionando a linguagem, indo contra um dos pressupostos do verossímil crítico em 1965 – que é a clareza francesa – e que pressupõe a ordem de sujeito, verbo e predicado. Como vemos, ele começa com o próprio verbo (Est), invertendo toda a sentença.

pode transformar a obra, ao lançar luz para um aspecto sobre o qual nem mesmo o escritor pode ter pensado a respeito de sua própria obra. Isso quer dizer que “a sanção do crítico não é o sentido da obra, é o sentido daquilo que ele diz dela” (BARTHES, 2013, p. 222), uma vez que o sentido que o crítico forja não é a palavra final, uma sanção sobre a obra. É apenas mais um sentido que pode ser vislumbrado na pluralidade de sentidos que ela comporta.

A segunda das regras de transformação óptica da anamorfose é a admissão da existência de procedimentos lógicos que podem ser nela empregados, identificados e reconhecidos tanto pela retórica quanto pela psicanálise.⁶⁶ Alguns exemplos são os procedimentos de substituição, como a metáfora, de omissão, como a elipse, de deslocamento, como a metonímia, de condensação, como a homonímia, ou de denegação, como a antífrase. Certamente, esses são alguns dos procedimentos enumerados por Barthes, não se excluindo qualquer um que permita engendrar uma rede de significações nessa obra de linguagem segunda produzida pela crítica.

A terceira regra que regula a produção crítica como escritura diz respeito especificamente ao que observamos nesse tópico, que é a anamorfose, em relação ao eixo que orienta este trabalho, a saber, a subjetividade e a linguagem. É nessa encruzilhada, que se vislumbra como um dos pontos centrais do pensamento de Benveniste (sua noção de discurso/enunciação, tratados mais de perto na Parte I) que se concretiza o fantasma de Barthes sobre o sujeito que se constitui na língua, pela escritura. A passagem seguinte de Barthes é redigida em 1965 e publicada em Março de 1966, paralelamente à leitura que faz da obra de Benveniste, os *Problemas de Linguística Geral I*. A proximidade das proposições em relação à subjetividade e à linguagem são notáveis e, considerando que Barthes tenha de fato redigido *Crítica e Verdade* pouco antes da leitura dos *PLG I*, insistimos na hipótese de que a noção de discurso cristalizou o fantasma da Barthes em relação à subjetividade na linguagem. Vejamos o que escreve Barthes:

O livro é um mundo. O crítico experimenta, diante do livro, as mesmas condições de fala que o escritor diante do mundo. Neste ponto chegamos ao terceiro constrangimento da crítica. Como a do escritor, a **anamorfose que o crítico imprime a seu objeto é sempre dirigida: ela deve ir sempre no mesmo sentido**. Qual é esse sentido? Será o da **subjetividade** de que acusam o crítico? (...) Mas, a bem dizer, não é disso que se trata: a crítica não é a ciência: **não é o objeto**

⁶⁶ Importante destacar que Barthes faz essa consideração se baseando no texto de Benveniste sobre Freud, intitulado “Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana”, que trata das relações entre o discurso do sujeito em análise, que pode ser pensado a partir desses procedimentos retóricos. O crítico certamente o conhecia a partir da publicação na revista *La Psychanalyse*, de 1956. De qualquer modo, tal artigo foi recolhido nos *Problemas de Linguística Geral I*. A propósito também da psicanálise, é necessário evocar a importância da ideia de anamorfose para Lacan, detidamente examinada em seu seminário IV. No entanto, não entraremos nessa discussão aqui.

que se deve opor ao sujeito, em crítica, mas seu predicado. Dir-se-á, de outro modo, que o crítico enfrenta um objeto que não é a obra mas sua própria linguagem. Que relação um crítico pode ter com a linguagem? É por aí que devemos procurar definir a ‘**subjetividade**’ do crítico. (BARTHES, 2013, p. 225) (grifo nosso)

Primeiramente, vamos nos concentrar nos “constrangimentos ópticos” propostos por Barthes a respeito da atividade crítica: o primeiro: como linguagem que fala da linguagem, a crítica imprime uma anamorfose à obra, compreendendo que tudo nela é significante; o segundo constrangimento é a propósito de certas leis lógicas que podem a orientar; o terceiro finalmente afirma que a anamorfose é “sempre dirigida” e “que deve ir sempre no mesmo sentido”. Como ocorreria isso? Ele mesmo responde que o sentido que o crítico deve seguir é o da subjetividade. Diferentemente do que o senso comum supõe a respeito dessa, a subjetividade não é tomada por Barthes como associada ao indivíduo e à sua tagarelice emocional. A subjetividade, para ele, é compreendida como a instância que liga essencialmente o sujeito à linguagem. O crítico, ao se guiar por essa noção de subjetividade, para imprimir a anamorfose à obra, deve se desvincular da ideia de que o sujeito se expressa utilizando a língua apenas como instrumento. Isso porque ocorre um abalo na noção de língua, que passa a ser compreendida como o espaço mesmo em que o sujeito se formula; a subjetividade toma forma na linguagem, no nível da linguagem. Sendo o sujeito constituído por linguagem, conseqüentemente, é no nível da linguagem que a anamorfose ocorrerá:

O crítico clássico forma a crença ingênua de que o sujeito é um ‘pleno’, e que as relações do sujeito com a linguagem são as de um conteúdo com uma expressão. **O recurso ao discurso simbólico conduz, ao que parece, a uma crença inversa: o sujeito não é uma plenitude individual que se pode ou não evacuar na linguagem** (segundo o ‘gênero’ de literatura que se escolhe), **mas pelo contrário um vazio em torno do qual o escritor tece uma fala infinitamente transformada (inserida numa cadeia de transformações), de modo que toda escritura que não mente designa não os atributos interiores do sujeito, mas sua ausência. A linguagem não é o predicado de um sujeito, inexprimível ou que ela exprima, é o sujeito.** Parece-me (e creio não ser o único a pensar assim) que é precisamente isso que define a literatura: se se tratasse de simplesmente de exprimir (como se espreme um limão) sujeitos e objetos igualmente plenos, por ‘imagens’, para que a literatura? O discurso de má-fé seria suficiente. O que traz o símbolo é a necessidade de designar incansavelmente o *nada do eu* que sou.

Acrescentando sua linguagem à do autor e seus símbolos aos da obra, o crítico não ‘deforma’ o objeto para se exprimir nele, não faz dele o predicado de sua própria pessoa; reproduz uma vez mais, como um signo destacado e variado, o signo das próprias obras, cuja mensagem, infinitamente rebatida, não é tal ‘subjetividade’, mas a própria confusão do sujeito e da linguagem, de modo

que a crítica e a obra dizem sempre: *eu sou literatura*, e que, por suas vozes conjugadas, a literatura não enuncia mais que a ausência de sujeito.” (BARTHES, 2013, pp. 225-226) (grifo nosso)

Nessa passagem um pouco mais extensa, o que importa é a sua síntese caleidoscópica: Barthes aponta nela quase todos os aspectos que importam a este trabalho, de maneira a organizá-los numa explosão harmônica de elementos: linguagem, sujeito, ausência, escritura, signo variado, “a própria confusão do sujeito e da linguagem”.

Primeiramente, vemos como a relação linguística já fundamenta a noção de sujeito para Barthes, porque ele indica como a velha crítica (implicando também o senso comum) acredita que o sujeito seja completo e que a relação dele com o mundo se expressa simplesmente em termos de sujeito/objeto: um sujeito definido e acabado, senhor de si e que observa o mundo como objeto, que é dele separado. Para os crentes nesse fundamento, a relação do sujeito com a linguagem é apenas a relação de uma “expressão”: o sujeito se exprime na língua, mero vetor para tratar do mundo. A ciência procede assim, por exemplo, e não apresenta o grau de reflexão sobre a sua linguagem – assim como compreende Barthes – para elaborar seus objetos. Para ela, estes são o conteúdo que a língua vem apenas e consequentemente dar uma expressão.

A crítica – e o que é também por essência o caso da literatura – se regula de maneira distinta, pois, de início, já não se concebe nenhuma divisão entre expressão e conteúdo. Primeiro porque o sujeito é pensado como que constituído de linguagem, pois é pela e na língua que ele se reflete, se entende, se concebe, dá unidade à sua consciência e forma a seus desejos. A linguagem é o sujeito, e é a noção do simbólico que fundamenta uma nova perspectiva, diferente da ciência e que Barthes coloca muito bem em: “o sujeito não é uma plenitude individual que se pode ou não evacuar na linguagem (...), mas pelo contrário um vazio em torno do qual o escritor tece uma fala infinitamente transformada”. Nesse sentido, o sujeito como vazio não toma a obra como objeto, mas justamente como seu predicado: o que ele diz a respeito dela é essa fala transformada, que acaba simultaneamente por ser o sujeito e o predicado: “eu sou literatura” é a variação de “eu sou linguagem”. Desse modo, quando o crítico escreve, ele acrescenta “sua linguagem à do autor e seus símbolos aos da obra”, imprimindo uma deformação da linguagem a ela e, como um artista, fazendo uma escritura que procede por essa variação, que varia o signo do outro. Nesse processo, ocorre uma dissolução do crítico na escritura e a linguagem desta é o que define aquele. A “própria confusão do sujeito e da linguagem” é o que circunscreve essa criação, em que uma fala infinitamente transformada é produzida.

Notamos, aqui, como a proposição ao mesmo tempo linguística e ontológica de Barthes a respeito das instâncias sujeito/predicado/objeto se encontra mais tarde com a proposição de Benveniste a respeito dos verbos médios, de que Barthes, em sequência, se apropria para pensar particularmente sobre o verbo escrever. Como veremos na Parte II, Capítulo 2, nas análises que formam o material de “Escrever, verbo intransitivo?”, Barthes confirma que realmente a relação entre subjetividade, linguagem e escritura diz respeito à ligação entre sujeito e predicado (isto é, o verbo), e não entre sujeito e objeto. Ora, o verbo *escrever*, por exemplo, passa a ser compreendido como um verbo médio e não mais como ativo ou passivo. Isso implica que ele não é apenas ativo (tendo uma relação com o sujeito) ou passivo (tendo uma relação com o objeto), mas que estabelece uma relação de efeito entre o sujeito e o verbo. Quando o sujeito enuncia “Eu escrevo”, tal ação é da ordem média, pois é o sujeito quem realiza a ação, ao mesmo tempo que ela se volta a ele. Escrever é afetar aquele que escreve. Pensar a confusão do sujeito e da linguagem nesse nível é, portanto, algo fundamental, e fica evidente que essa problemática está no cerne da preocupação de Barthes, tendo o encontro com a noção de discurso/enunciação cristalizado de fato esse fantasma.

Assim, pois, a noção de anamorfose introduzida pelo próprio Barthes para pensar a sua escritura amalgama a ela uma série de elementos que gira em torno da noção de linguagem, sujeito, apropriação e deformação:

A crítica não é uma tradução, mas uma perífrase. Ela não pode pretender encontrar o ‘fundo’ da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência: toda metáfora é um signo sem fundo, e é esse longínquo do significado que o processo simbólico, em sua profusão, designa: o crítico só pode continuar as metáforas da obra, não reduzi-las. (BARTHES, 2013, p. 226)

A perífrase imiscui a noção de anamorfose e de linguagem porque se trata de um dizer deformado, transformado. Ela só pode transformar aquilo que veio antes, e é por isso que a apropriação entra nesse universo, pois é a partir de outro símbolo que ela pode engendrar o novo. A crítica como perífrase, como dizer ao lado, à margem, sugere justamente essa imagem criada por Barthes de continuação. As metáforas da obra podem ser infinitamente apropriadas, deformadas, variadas em profusão. E é porque o sujeito é ausência que ele pode infinitamente variar com a anamorfose impressa à linguagem da obra.

Os verbos que Barthes associa a *escrever* indicam de fato como a ideia de engendramento e de criação contínua são constitutivas da imagética da anamorfose, por exemplo: escrever é “duplicar”, “deformar”, “continuar”, “desabrochar”. Em todos esses casos, o procedimento da anamorfose em

relação à escritura atesta seu processo de criação. Diferentemente, o ato de leitura não pode ser associado de fato à criação. Isso acontece justamente porque o leitor não se engaja na apropriação e na anamorfose, tal como faz o crítico: “Ora, escrever é de certa forma fraturar o mundo (o livro) e refazê-lo” (BARTHES, 2013, p. 229); o leitor, prescindindo da sua escritura, não entra novamente nessa cadeia do símbolo que procura o símbolo. Certamente, ele produz significações, mas não por meio da anamorfose a que submete sua escritura. Seu desejo fica na obra, enquanto o do crítico-escritor vai além:

Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra (...). **Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar** não mais a obra mas **sua própria linguagem**. Mas por isso mesmo, é devolver a obra ao desejo da escritura, do qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro: ler, escrever. Quantos escritores só escreveram por ter lido? **Quantos críticos só leram para escrever?** (BARTHES, 2013, p. 230) (grifo nosso)

A partir de tais considerações, identificamos a anamorfose como um procedimento que possibilita essa “passagem” da leitura à crítica. Dorme nela o salto da leitura para a escritura, salto do que é do outro e que chega a “mim”: ela é o abismo que encerra a criação do artista. Tanto que, no *Seminário do Léxico do Autor* e em *Roland Barthes por Roland Barthes*, essa figura aparece:

Será que ao falar de ‘mim’ (do que eu escrevi), eu me represento? Qual é a ‘representação’ engajada?

A representação (a imagem) é uma relação intermediária, média, proporcionada entre dois objetos (aqui RB I, aquele que escreveu / RB II aquele que vai escrever): o que funda ontologicamente a representação é a aproximação, a semelhança (a verossimilhança), a ‘**deformação**’, a **anamorfose**.⁶⁷ (BARTHES, 2010, p. 94) (Tradução e grifo nossos)

No seminário sobre *O léxico do autor*, Barthes se depara com uma questão que foge a uma preocupação apenas pessoal, tornando-se uma questão crítica: como representar a si mesmo sem cair na armadilha da falta narcísica, do egotismo entediante? A passagem acima mostra que ele se questiona como pode ocorrer a representação de Roland Barthes I, o que escreveu e por isso botou um ponto final em sua obra, e Roland Barthes II, aquele que vai se representar. Como procedimento

⁶⁷ « Est-ce qu'en parlant de 'moi' (de ce que j'ai écrit), je me représente ? Quelle est la 'représentation' engagée ? La représentation (l'image) est un rapport intermédiaire, moyen, mesuré entre deux objets (ici RB I, celui qui a écrit / RB II celui qui va écrire) : ce qui fonde ontologiquement la représentation, c'est l'approximation, la semblance (la vraisemblance), la '**déformation**', l'**anamorphose**. » (BARTHES, 2010, p. 94) (grifo nosso).

de representação, segundo ele, o que o possibilita é a aproximação, a verossimilhança, a deformação, a anamorfose. No entanto, esses só podem de fato escapar à ênfase se tais procedimentos não se orientarem por um princípio de conformidade, isto é, se estiverem integralmente liberados da necessidade de ser uma cópia conforme a uma suposta verdade que deva ser imitada. Nesse sentido, o que funda a passagem da representação em direção a uma teatralização da representação é o desligamento da lei da verdade: “eu sou de algum modo desligado da lei da Verdade, do testemunho juramentado”⁶⁸ (BARTHES, 2010, p. 93) (tradução nossa). Apenas por meio da liberação da lei da verdade, do testemunho juramentado, é que a anamorfose escapa dos constrangimentos da representação. Em um fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes* essa necessidade de liberação é reafirmada:

O demônio da analogia

O bicho-papão de Saussure era o *arbitrário* (do signo). O seu é *analogia*. As artes ‘analógicas’ (cinema, fotografia), os métodos ‘analógicos’ (a crítica universitária, por exemplo) são desacreditados. Por quê? Porque a analogia implica um efeito de Natureza: ela constitui o ‘natural’ como fonte de verdade; e o que aumenta a maldição da analogia é que ela é irreprimível (Ré, 23): assim que uma forma é vista, *é preciso* que ela se assemelhe a algo: a humanidade parece condenada à Analogia, isto é, no final das contas, à Natureza. Daí o esforço dos pintores, dos escritores, para dela escapar. Como? Por dois excessos contrários, ou, se se preferir, duas *ironias* que ridicularizam a Analogia, quer se finja um respeito espetacularmente *chão* (é a Cópia, que está salva), quer se deforme regularmente – segundo regras – o objeto mimetizado (é a **Anamorfose**, CV, 64). (BARTHES, 2003f, p. 56) (grifo nosso)

Ocorre aí o reconhecimento da condenação da humanidade aos métodos analógicos, ao mesmo tempo que a sua afirmação idiossincrática da escolha da anamorfose. A analogia o assombra e o persegue seja como demônio (*démon*), figura que frequentemente inspira medo, mas também de modo mais prosaico na figura da *bête noire* (“*La bête noire de Saussure*”, no original), expressão que, em francês, designa uma “pessoa ou coisa pela qual se experimenta uma antipatia irresistível”⁶⁹. O deslizamento que Barthes imprime a esses termos – de *démon* à *bête noire* – estabelece uma flutuação das sensações experimentadas diante dessa preferência pela conformidade da representação analógica. Ora como perigo, ora como figura que sugere a antipatia de Barthes à estereotipia, o que

⁶⁸ « Je suis en quelque sorte *délié* de la loi de Vérité, de témoignage assermenté. » (BARTHES, 2010, p. 93).

⁶⁹ Esta é a definição fornecida pelo Larousse: « Bête noire (de quelqu’un), personne, chose pour laquelle il éprouve une antipathie irrésistible. ». Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/b%C3%AAte/8945/locution?q=b%C3%AAte#151374>. Acesso em: 25/01/2017.

de qualquer modo cansa o crítico é o constante apelo a um efeito de Natureza. Desde *Mitologias*, Barthes atribuiu a si próprio o papel de apontar com o dedo o caráter histórico e transitório do que a doxa veicula como sendo natural. Passados quase vinte anos da publicação de *Mitologias*, a anamorfose em *RB por RB* é um dos esforços considerados por Barthes “dos pintores, dos escritores, para dela [analogia] escapar”.

A referência aos pintores e aos escritores nos faz retornar finalmente para a visada artística desejada por Barthes. Entendida como produção, sua noção de escritura está sempre atrelada à criação. Desse modo, a transformação de uma linguagem primeira em uma linguagem segunda é compreendida como o trabalho do artista. É assim que Barthes olha a obra de Saul Steinberg, o desenhista que, com a astúcia do traço, desliza entre o desenho e a escrita. No livro em que Barthes escreve fragmentos a respeito da produção de Steinberg, a anamorfose aparece mais uma vez confirmando essa rede:

Mudança de proporções:

A **anamorfose** consiste em mudar as proporções. Steinberg a faz sem cessar, pois ele bem sabe que toda inteligência de uma imagem **advém** de sua **deformação** (o que é *exato* não é inteligível). Mas algumas vezes ele faz dessa mudança uma espécie de **exercício** exemplar, e como que demonstrativo: uma fotografia representa grandes tubos saindo de um terraço: ao desenhar embaixo desses tubos bastante reais (a fotografia é a ‘prova’ do real) carros, rotatórias, postes, Steinberg faz do terraço o terreno de uma esplanada; a chaminé **torna-se** um quiosque, os tubos **tornam-se** um palácio barroco. Pelo mesmo procedimento, uma baixela de prata talhada é consagrada monumento central de uma praça: ao redor, carros, passantes ao longe, toda uma paisagem urbana; em outro lugar, um armário com gavetas **torna-se** um prédio, fortaleza bancária; em outro lugar ainda, uma pequena escavação feita por trabalhadores em uma sarjeta, se se desenha em volta casas, um estacionamento, **torna-se** uma enorme cratera mesmo na cidade. Todas essas mudanças de sentido só são possíveis porque Steinberg *esmaga* uma contra a outra, sem precaução, duas linguagens: aquela, de fato, da fotografia, e aquela do desenho; o desenho aparece então como um **aparato mágico** que **transforma** o mundo segundo a vontade de um demiurgo, que é o **artista**. Está aí, visivelmente, um dos pensamentos constantes de Steinberg: mostrar o poder do artista: o **artista é representado sem cessar no momento de mudar o sentido das coisas que nós cremos naturais**; e o instrumento dessa operação decisiva não é nada além do que a mudança de proporções (assim diz-se também que todo Nicolas de Stael salta de quaisquer centímetros quadrados de Cézanne, supondo que os aumente: o

sentido depende no *nível de percepção*).⁷⁰ (BARTHES; STEINBERG, 1983, p. 53) (tradução e grifo nossos)

Toda uma compreensão da passagem que a anamorfose imprime pode ser retratada nesse fragmento, pois o texto como um todo cintila uma fagulha de transformação: o léxico, a enumeração de exemplos que reforçam a imagem do "tornar-se" ("a chaminé torna-se quiosque", "os tubos tornam-se palácio", "um armário com gavetas torna-se um prédio", "uma pequena escavação (...) torna-se uma cratera"), finalizado pela delirante imagem do quadro de Nicolas de Stael "tornar-se" alguns centímetros quadrados de um Cézanne. O ritmo da escritura desse fragmento de Barthes cria, ao mesmo tempo que intensifica, a sensação de sucessivos enquadramentos que dão sequência a outros. Imagens dentro de imagens que são sucedidas por outras ainda, gerando uma euforia da passagem. "*Devient*" torna-se palavra-chave do texto, que não faz mais que cantar o poder demiúrgico do artista, transformando incansavelmente, mudando a proporção e, conseqüentemente, o nível de percepção do mundo. Por esse exercício, desmistifica-se o natural, desnaturaliza-se o estático (a fotografia, a "prova do real") por meio do seu encontro, quase do choque, com outra linguagem, fazendo o que era "analógico" tornar-se uma outra linguagem. O aparato mágico do desenho, para Steinberg, é a escritura de Barthes quando transforma a linguagem da obra.

É como criação, de fato, que Barthes opera a anamorfose. De tal modo a sua produção está ligada a uma prática da anamorfose que não seria ela o procedimento que está na base do seu "primeiro livro"⁷¹, *O Império dos Signos*? Ora, enquanto todos os outros livros de Barthes, até a realização de *O Império dos Signos*, em 1968, foram uma espécie de recolha de artigos anteriormente publicados, cujos prefácios retomam a dispersão e a inscrição histórica dos mesmos (*O grau zero da*

⁷⁰ « Changements de proportions : **L'anamorphose** consiste à changer les proportions. Steinberg le fait sans cesse, car il sait bien que toute *l'intelligence* d'une image **vient** de sa **déformation** (ce qui est *exact* n'est pas intelligible). Mais parfois il fait de ce changement une sorte d'exercice exemplaire, et comme démonstratif : une photographie représente des gros tuyaux sortant d'une terrasse : en dessinant en bas de ces tuyaux très réels (la photographie est la 'preuve' du réel) des autos, des ronds-points, des lampadaires, Steinberg fait de la terrasse le sol d'une esplanade ; la cheminée **devient** kiosque, les tuyaux **devient** palais baroque. Par le même procédé, une légumière d'argent ciselé est sacrée monument central d'une place : autour, des autos, des passants, au loin tout un paysage urbain ; ailleurs, un casier à tiroirs **devient** building, forteresse bancaire ; ailleurs encore, une petite excavation faite par des ouvriers dans un caniveau, si l'on dessine autour des maisons, un parking, **devient** un énorme cratère à même la ville. Tous ces changements de sens ne sont possibles que parce que Steinberg *érase* l'un contre l'autre, sans prévenir, deux langages : celui, tout fait, de la photographie, et celui du dessin ; le dessin apparaît alors comme un opérateur magique qui **transforme** le monde au gré d'un demiurge, qui est **l'artiste**. C'est là, visiblement, l'une des pensées constantes de Steinberg : montrer le pouvoir de l'artiste : **l'artiste est sans cesse représenté en train de changer le sens des choses que nous croyons naturelles** ; et l'instrument de cette opération décisive n'est rien d'autre que les changements de proportions (ainsi dit-on que toute Nicolas de Stael sorte de quelques centimètres carrés de Cézanne, à supposer qu'on les agrandisse : le sens dépend du *niveau de perception*). » (BARTHES ; STEINBERG, 1983, p. 53) (grifo nosso).

⁷¹ Éric Marty propõe essa leitura na "Présentation" do tomo III das *Oeuvres Complètes* **Fonte bibliográfica inválida especificada.**, assim como Leyla Perrone-Moisés.

escritura, Ensaios Críticos, Sobre Racine), formatados de acordo com uma coleção pré-existente (*Michelet*), ou institucionalmente situados (*Elementos de Semiologia* – originalmente uma apostila para o seminário –, a tese não defendida *Sistema da Moda* e *S/Z*), a obra sobre o Japão de Barthes teria sido essa confecção tramada a partir da deformação, como lemos logo na abertura:

Se eu quiser imaginar um povo fictício, posso dar-lhe um nome inventado, tratá-lo declarativamente como um objeto romanesco, fundar uma nova Garabagne, de modo a não compreender nenhum país real em minha fantasia (...). Posso também, sem pretender nada representar, ou analisar realidade alguma (...), levantar em alguma parte do mundo (...) um certo número de traços (...), e com esses traços formar deliberadamente um sistema. É esse sistema que chamarei de: Japão. (BARTHES, 2007, p. 7)

Há o Japão como país cujos traços podem ser recolhidos e descritos (dos quais uma série de guias turísticos e jornalísticos se encarregam); há um outro Japão, como ficção, que, por coincidência ou não, tem o mesmo nome daquele país. Um sistema que possibilita a criação ao mesmo tempo que joga com ela. E é esse o sistema homônimo criado por Barthes. A sua relação muitas vezes oblíqua com os saberes – marginal, até – e com as instituições possibilita, ainda mais fortemente, a sua localização nesse campo incerto. Ora, Barthes fala do Japão como um guia? Um jornalista? Um erudito? O que ele faz é embaralhar todas essas vozes, sempre situáveis a partir de elementos linguísticos (narração, modalização), e fundar, a partir delas, por essa enunciação que deixa os elementos em suspenso, essa indeterminação da voz. Ele instaura, a partir da indeterminação da enunciação, uma escritura. Ele paira em suspenso acima de todos os gêneros conhecidos, paquerando com e se desviando de cada um deles. Isso acontece por algumas estratégias que colocam a deformação e ilusão de permanência do objeto em cena, alternando-se sem fim: ao tomar como objetos o que parece real – a comida, os jogos, os mapas etc. – ele cria um lastro de efeito de realidade. Além disso, ele utiliza um modo de dizer que parece ser absolutamente ligado a um discurso que fala do real: a descrição: “O *Pachinko* é uma máquina caça-níqueis. Compra-se, no balcão, uma pequena provisão de bolinhas metálicas; depois, (...)” (BARTHES, 2007, p. 39). Quem há de duvidar de uma descrição que parece tão fiel? Ainda que o leitor não conheça o *Pachinko*, e, precisamente por isso, a enunciação dá mostras de ser feita por alguém em que o leitor pode confiar: “justamente, estou lendo este livro feito por alguém que conhece o Japão”, pensa ele, “talvez um guia, ou mesmo um forte conhecedor do país”. Isso ele faz também com o *Bunraku*, com a papelaria etc.: mantendo o estatuto de sua enunciação descritivo e sempre assertivo, ele encena a inscrição desse lugar de fala do texto de jornalismo turístico.

No entanto, após tais sentenças descritivas e assertivas, ele subitamente modaliza as inflexões, provocando um abalo nessa voz, dando ao leitor uma piscadela e se inscrevendo em outro espaço enunciativo. Sobre o mesmo Pachinko, ele escreve: “O Pachinko reproduz, em suma, na ordem mecânica, o próprio princípio da pintura *alla prima*, que exige executar o traço com um único movimento, uma vez por todas, e que, em razão da própria qualidade do papel e da tinta, nunca pode ser corrigido;” (BARTHES, 2007, p. 42). O tom mudou e asserção foi deixada de lado. Nessa frase, o sujeito torna-se mais misterioso, difícil de ser situado. Sabemos que não se trata mais de um jornalista fazendo turismo, mas tampouco sabemos quem escreve. Essa movimentação de modalização dos espaços da escritura ocorre inesperadamente em *O Império dos Signos*. Por esse motivo, o tipo de leitura que pretende estabilizar o texto, dando-lhe o conforto da imitação e não a suspeita da anamorfose, incorre sempre no encontro dos mesmos “erros” de Barthes. Porque quem lê procurando conferir a “verdade” do Japão real nas páginas do Japão de Barthes, sempre se vangloria em encontrar problemas⁷².

Como metáfora e ao mesmo tempo encenação do processo de anamorfose, lemos também um trecho de *O Império dos Signos* que articula o comer como processo de apropriação e a manipulação dos elementos da tábua japonesa como deformação criativa, inicialmente semelhante, mas posteriormente inversa à pintura:

A bandeja de refeição parece um quadro dos mais delicados: é uma moldura que contém, sobre um fundo escuro, objetos variados (...). No entanto, tal ordem, deliciosa quando aparece, está destinada a ser desfeita, refeita segundo o próprio ritmo da alimentação (...) a alimentação fica marcada por uma espécie de trabalho ou de jogo, que se exerce menos sobre a transformação da matéria-prima (...) do que sobre a combinação móvel e aparentemente inspirada de alimentos, cuja ordem de retirada não é fixada por nenhum protocolo (...) (BARTHES, 2007, pp. 19-20)

Interessante perceber que um trecho anterior a este traz à tona o nome de Piero della Francesca, precisamente aquele que descreveu o procedimento da anamorfose. Barthes joga com todos esses elementos, inclusive com as variações da enunciação, asserção que varia em indeterminação fluida, alternando-se também nesse excerto.

Através da anamorfose, Barthes conjuga uma rede de elementos que são centrais a sua escritura: criação, deformação, subjetividade, descentramento, particularidade, presença e moral.

⁷² Em duas ocasiões, presenciamos o tipo de análise que se propõe a encontrar verdades referenciais no corpo de *O império dos Signos*. A primeira ocorreu no âmbito do evento *Roland Barthes at 100* em Cardiff, País de Gales, em 2015; a segunda, no seminário sobre *O império dos Signos* realizado pelo INALCO – *Institut National des Langues et Civilisations Orientales*, no quadro do Centro de Estudos Japoneses, em Paris, em 2016.

Todos esses pontos foram levemente tocados neste capítulo, mas serão melhor enredados no capítulo seguinte. Segue de *intermezzo* essa passagem final da citação que abriu o tópico e que *continua* tudo o que se quer dizer:

No episódio da flor, não se trata de Buda; Buda não passa de um nome, como o nome de uma personagem de romance; Poderia ter sido eu, eu poderia ter dito: quando quisesse transmitir minha herança (que não tenbo), pegaria uma flor e a daria publicamente a um amigo (por exemplo no meu último curso em 1975!)→ se escolhi Buda, permitam-me dizer, para lhe fazer um mimo! Pois gosto de Buda. Mas o melhor modo de gostar de Buda será falar dele segundo a História, ou segundo minha atualidade? Segundo a vida dele ou segundo a minha vida?

Capítulo 2. Do sujeito como plural

“Quando o arqueiro Zen dispara a flecha,
ele atinge a si próprio.”

(HERRIGEL, 2002, p. 7)

A proposta que está na base deste capítulo reside na hipótese de que as noções de subjetividade e discurso são constitutivamente permeáveis e se relacionam de maneira interdependente, uma afetando a outra. Tendo isso em conta, ao considerarmos a noção de subjetividade tal qual Barthes várias vezes a apresenta, isto é, plural, consequentemente nos deparamos com um discurso, uma escritura, plural. Vejamos mais de perto como se constrói essa fluida passagem entre subjetividade e escritura e quais são alguns dos elementos que contribuem para essa produção.

A fórmula que fecha “Escritores e escreventes”, de 1960, é a seguinte: “(...) pois a linguagem é este paradoxo: a institucionalização da subjetividade” (BARTHES, 2013, p. 39). Sintética ao extremo, tal relação arquitetada por Barthes não é menos complexa. Na verdade, a concentração dos elementos aí presentes torna certamente mais oblíqua tal empreitada. Barthes associa dois pontos que a princípio estão em lados distintos, a institucionalização, isto é, a ação de transformar em instituição, fato absolutamente social, comunitário, e, de outro, a subjetividade, instância que se caracteriza *grasso modo* pela sua relação com a intimidade do indivíduo, suas minúcias e seus humores. Ao estabelecer

essa ligação entre o pico do comum e o ápice do singular, Barthes enxerga justamente um paradoxo; esse diz respeito ao elemento que certamente arrasta quase todo o interesse do crítico, que é a linguagem. De maneira perspicaz, Barthes percebe que a linguagem é justamente a conversão desses dois pontos distintos, a generalidade e o singular. Ora, por um lado, é pela possibilidade de se fazer entender pelo outro, através do uso de signos reconhecidos – gerais –; e, por outro lado, justamente pela atualização sempre singular do sentido – produzido também por um sujeito singular e de maneira única –, que a língua/linguagem funciona e, de modo mais específico, a linguagem literária.

É quase idêntico o fim da terceira parte que compõe *Sobre Racine*, também datado de 1960.⁷³ Barthes ali escreve:

Racine se presta a várias linguagens: psicanalítica, existencial, trágica, psicológica (podemos inventar outras; serão inventadas outras); nenhuma é inocente. Mas reconhecer essa impotência para **falar a verdade**⁷⁴ sobre Racine é precisamente reconhecer, afinal, o **estatuto especial da literatura**. Ele está contido em um paradoxo: **a literatura é o conjunto de objetos e regras, de técnicas e obras, cuja função** na economia geral da nossa sociedade **é, precisamente, institucionalizar a subjetividade**. Para acompanhar esse movimento, **o próprio crítico precisa tornar-se paradoxal, deixar à mostra a aposta fatal que o faz falar de Racine de um modo e não de outro**: ele também faz parte da literatura. (BARTHES, 2008, p. 210) (grifo nosso)

A discussão empreendida aqui continua aquela iniciada no capítulo anterior no que diz respeito à noção de subjetividade – na seção sobre a anamorfose, e especialmente elaborada por Barthes em *Crítica e Verdade*. Destacamos a ênfase lançada por ele sobre a questão do crítico enfrentar, não a obra do outro, mas precisamente *a sua própria linguagem* (BARTHES, 2013, p. 225). É esse, de fato, o espaço em que Barthes mobiliza a sua noção de subjetividade: a relação que o crítico, como escritor, tem com *a sua própria linguagem*. Toda vez que o crítico duplica a escritura da obra em sua própria escritura, ele “abala o sentido do mundo” e coloca em jogo e em questão toda a sua linguagem. Ao fazer isso também ele institucionaliza a sua subjetividade, tanto no sentido que apresentamos há pouco, quanto porque torna pública, sociabiliza as suas escolhas. É, no fundo, a sua própria linguagem que é tornada institucionalizada, pois ele fala da linguagem do outro (seja de Racine etc.) “de um modo e não de outro”, por meio da sua linguagem e não de outra. Não há uma

⁷³ A obra *Sobre Racine* foi publicada em conjunto em 1963, no entanto suas partes já haviam sido publicadas separadamente – sendo a primeira, “O Homem Raciano”, em 1960, a segunda, “Declamar Racine”, em 1958.

⁷⁴ Se pensarmos na linha proposta em *Crítica e Verdade* sobre o que é a verdade em relação à literatura, encontraremos a resposta de que a verdade da obra é enigma: “Apagando a assinatura do escritor, a morte funda a verdade da obra, que é enigma”. (BARTHES, 2013, p. 219). Vemos aqui, portanto, que essa questão já começa a interessar a Barthes no momento em que redige *Sobre Racine*, publicado em 1960, interesse que se estende à *Crítica e Verdade*, de 1966.

escritura que se pretenda neutra no sentido de não indicar, ainda que sub-repticiamente as suas escolhas. Ainda que a crítica tradicional e universitária francesas não “ousem dizer seu nome”, isto é, assumir a sua própria linguagem e as escolhas que as fundam, elas são também um modo de institucionalizar a subjetividade do crítico.

Para Barthes, entretanto, a “institucionalização da subjetividade” encerra um movimento **paradoxal**, assinalado nas duas ocorrências da expressão nos anos de 1960. Ora, a insistência da expressão acrescida desse adjetivo é radicalizadora, ao problematizar a noção de sujeito e de língua. Mais uma vez, retomamos uma citação apresentada no capítulo anterior que se encaminha para essa argumentação: o essencial, em Barthes, é que o sujeito não é um pleno ao qual a linguagem daria vazão ou expressão, como pretendem a crítica tradicional e universitária; pelo contrário, o sujeito é uma ausência a qual a linguagem vem a preencher, a formatar, a continuar a cadeia de símbolos infinitamente. É nesse sentido também, portanto, que a “institucionalização da subjetividade” ocorre de modo paradoxal: no encontro do geral e do singular, na convergência entre a sociabilização e uma linguagem única, calcada nas escolhas singulares de um escritor.

Quando o sujeito aparece em Barthes, parece-nos ser sempre nesse confluxo com a linguagem, como vemos em: “**A linguagem não é o predicado de um sujeito**, inexprimível ou que ela exprima, **é o sujeito**.” (BARTHES, 2013, p. 225), ou “o crítico (...) reproduz uma vez mais, (...) o signo das próprias obras, cuja mensagem, infinitamente rebatida, não é tal ‘subjetividade’, mas **a própria confusão do sujeito e da linguagem**.” (BARTHES, 2013, p. 225). Desse modo, nossa análise pretende mostrar que a noção de sujeito vai estar fundamentalmente atrelada a uma noção de linguagem e, especificamente, de discurso/escritura. Nesse sentido, torna-se complicado falar apenas do sujeito como origem; consideramos que seja fundamental pensar a subjetividade como uma contraparte que tem na linguagem a sua complementação. Para Barthes, sujeito e discurso são noções comunicantes e que se determinam uma à outra.

Acreditamos, pois, que Barthes propõe, de maneira estilhaçada e descontínua, uma noção de subjetividade que caminha juntamente com a sua noção de escritura, a partir da apropriação de elementos diversos propostos por Benveniste, por Lacan e por Nietzsche. A essa apropriação não leviana, mas certamente leve – porque ocorre sem nenhuma pressão de erudição, de domínio, de exaustão –, na qual Barthes parece amalgamar conceitos, segue-se uma anamorfose cuja tônica é a pluralidade: um sujeito pluralmente constituído cuja escritura espelha tal pluralidade ao mesmo tempo em que se entrevê a singularidade de forças que o constituem. Essa finalmente indica o caminho inédito trilhado por esse sujeito da escritura, um caminho que mostra que as escolhas da

vida coincidem com a arte da escritura e que toda a noção de moralidade que permeia uma também funda a outra. Iniciemos com a questão bem colocada por Claude Coste: “Mas o que é o ‘sujeito’? Cartesiano, gramatical, psicológico e fora de moda, a instância ‘sujeito’ se oferece a todas as empreitadas de destruição e de reconstrução”.⁷⁵ (COSTE, 1998, p. 28) (tradução nossa).

Longe de ser considerada uma categoria imutável, a-histórica, a noção de sujeito se constrói e foi revista continuamente ao longo dos tempos. Se tomou forma com a filosofia de Descartes no século XVII, a partir das suas considerações sobre o *cogito*, sua unidade foi se esfacelando nos séculos seguintes. Ora, com a filosofia cartesiana, a noção de sujeito se ligava essencialmente à ideia de uma unidade a ele conferida pelo pensamento (BIRMAN, 2012). A filosofia kantiana, por sua vez, colocou em questão a centralidade do pensamento para a constituição subjetiva através da inserção de uma outra categoria nessa constituição, a saber, a imaginação. A *Crítica da razão pura* e a *Crítica do juízo* foram as bases dessa mudança que, posteriormente acabou por associar a imaginação à instância da afetividade. O pensamento, antes único juiz da vontade, passou a dividir espaço com essas novas modalidades constitutivas do sujeito. Finalmente, a partir das investigações psicanalíticas que datam do final do século XIX, uma nova configuração do sujeito foi proposta:

A psicanálise ocupou uma posição crucial nessa transformação epistemológica, constituindo uma nova leitura do psiquismo. Ao atribuir à *pulsão*, ao *inconsciente* e ao *fantasma* um lugar fundamental no psiquismo, o discurso freudiano colocou os registros do pensamento e da vontade subsumidos a esses outros registros psíquicos. Promoveu, assim, o *descentramento* do sujeito, dos registros do eu e da consciência, de maneira a renovar a crítica ao livre-arbítrio da razão e do pensamento. O cogito cartesiano, enfim, foi desalojado da sua posição primordial. (BIRMAN, 2012, p. 129)

O sujeito descentrado, revelado e traído pelo seu inconsciente, por seus desejos e seus fantasmas, seja durante os sonhos ou em vigília, foi identificado como constituído essencialmente pela *conflitualidade* – esboçada nas tópicas de Freud (inicialmente com o inconsciente, pré-consciente e consciência e, posteriormente, com as noções de *isso*, *eu*, *superen*) (BIRMAN, 2012, p. 131). À primazia do domínio do pensamento substituiu-se uma diversidade de instâncias que, conflituosamente, se organizam e se desorganizam continuamente.

Não foi apenas a psicanálise, entretanto, que contribuiu no século retrasado com a projeção de outras perspectivas a respeito da noção de sujeito. Com Sartre, o questionamento existencial associou-se à psicologia, fundando um campo de investigação em que a imaginação e as emoções,

⁷⁵ "Mais qu'est-ce que le 'sujet' ? Cartésien, grammatical, psychologique et démodé, le mode 'sujet' s'offre à toutes les entreprises de destruction et de reconstruction." (COSTE, 1998, p. 28).

entendidas como afeto, contribuíram também para a constituição da noção de sujeito. Um outro cristal na configuração do caleidoscópico da subjetividade foi inserido por Merleau-Ponty, que, com sua fenomenologia, voltou-se para a percepção e para a intencionalidade que o sujeito imprime pelo seu olhar ao mundo. Entendido como um ser que está no mundo e que o atravessa com seu olhar, ele também é dado a ver, assimilando-se às coisas do mundo.

A imagem do sujeito contemporâneo certamente deve muito também às formulações de Foucault; para ele, por sua vez, a noção de sujeito não passa de uma construção, que está prestes a ruir. Ele identifica igualmente em Descartes e no *cogito* a elaboração de uma ideia do homem, mas pontua que, ao longo dos séculos, essa construção foi sendo revista, legitimada por aqueles que querem acreditar na unidade de um sujeito dono de si e totalmente senhor de seu pensamento, e questionada inclusive por ele, em relação à própria ideia de sujeito. Ora, brevemente, o que faz Foucault é, baseando-se na pressuposição de que qualquer teoria é sempre um constructo, considerar que elas não passam de uma *interpretação*. Freud e Nietzsche estariam, assim, na base de seu trabalho, o qual traz como pressuposto que se formam desse modo os “campos epistemológicos”, e que cada um deles elabora implicitamente versões que pretendem ser tomadas como coladas ao real. Foucault faz um trabalho de apontar como elas, na verdade, não passam de ficções. É assim também que ele compreende a noção de homem forjada pelo Humanismo, que atribui àquele o papel de “mestre da sua Linguagem” enquanto, na verdade, tal noção não passa de uma “invenção recente (e precária)” (LOURENÇO, 2014, p. 18). A esse respeito, Eduardo Lourenço sugere uma dívida de Foucault para com Lacan, pois é esse autor que desenvolve uma compreensão de que a linguagem em si é um fenômeno que fala *apesar* do próprio sujeito. Logo adiante, desenvolveremos especificamente essa questão, que tem seu início com “uma certa Linguística”. Começaremos por ela, portanto, e evocaremos a seu tempo como um bocado da noção de sujeito de cada um desses autores é apropriada por Barthes na construção de uma subjetividade e de uma escritura plural.

2. 1. Anamorfose de B.

Certamente que o encontro de Barthes com Benveniste traz como cerne do interesse do primeiro as considerações sobre linguagem e subjetividade realizadas pelo segundo. Uma significativa parte das anotações de Barthes no seminário sobre a Retórica 1965-1966 coincide com a abordagem de Benveniste em relação ao sujeito/língua/linguagem, além de residir ali o fantasma que proporcionou a Barthes a ocasião de repensar sua noção de escritura. Vamos nos concentrar sobre

esses dois pontos, respectivamente: a proximidade em geral entre ambos e a nova perspectiva da noção da intransitividade da escritura.

É de encontro à perspectiva mentalista de Descartes, que supõe que a língua seja apenas expressão ou instrumento do pensamento, que tanto Barthes quanto Benveniste caminham:

O linguista por seu lado estima que não poderia existir pensamento sem linguagem e que por conseguinte o conhecimento do mundo é determinado pela expressão que ele recebe. (...) O conteúdo que deve ser transmitido (ou se se quiser, o 'pensamento') é decomposto, assim, segundo um esquema linguístico. A 'forma' do pensamento é configurada pela estrutura da língua. (BENVENISTE, 2005, p. 26)

As anotações manuscritas⁷⁶ abaixo de Barthes trazem a seguinte anotação sobre os *Problemas de Linguística Geral I*:

1. Origem. Não-instrumentalidade

- Recusa de uma evolução (ilegível). Não existem línguas arcaicas. **1** Isto localiza a origem em nós.
 - Homem = linguagem. O homem não foi criado duas vezes. **2**
 - A linguagem não é um instrumento. **3**
- (BARTHES, NAF, 28630, folio 4)⁷⁷

Os números em vermelho, assim como no manuscrito original, remetem a citações diretas que Barthes transcreveu em fichas, que seguem essa numeração. Nelas, encontram-se trechos da obra de Benveniste *ipsis literis*. Como vemos, Barthes se baseia nas proposições de Benveniste que, basicamente, insistem a respeito da noção de homem vinculada fundamentalmente à existência de uma língua, uma vez que o homem se caracteriza essencialmente pela capacidade de simbolizar. Diferentemente do que o senso comum postula, é inadmissível para Benveniste a ideia de que o homem foi criado e que somente depois ele veio a manejar a língua como instrumento. Benveniste é

⁷⁶ Muitas das argumentações acerca da problemática do escrever como verbo médio se encontram no artigo bastante conhecido "Escrever, verbo intransitivo?". No entanto, os manuscritos, que apresentamos e nos quais nos baseamos neste tópico, trazem, de fato, a leitura de Barthes (e inclusive a apropriação de Benveniste) de modo muito detalhado. Desse modo, preferimos fazer o uso dos manuscritos, aproveitando para trazer a público seu conhecimento.

⁷⁷ "1. Origine. Non-instrumentalité

- Refus d'une évolution complex (ileg.). Pas de langue archaïque. **1** Ceci reporte l'origine en nous.

- Homme = langage. L'homme n'est pas né deux fois. **2**

- Le langage n'est pas un instrument **3**". (BARTHES, NAF, 28630, folio 4). Notar que a tinta vermelha é de uso de Barthes em suas notas. Com tal cor ele sinalizava remeter a uma ficha específica tal referência.

categorico ao dizer que a língua ensina a definição do homem, sendo assim inconcebível pensar em um homem que não esteja simbolizando.

Em relação à transcrição de Barthes, em preto lemos a síntese das frases de Benveniste, mas deixando pressentir algumas vezes a dicção do linguista. Em cinza, temos uma apreciação de Barthes, que escreve: “Isto localiza a origem em nós”. De fato, aqui encontramos a concordância de Barthes em relação à teoria do linguista por meio da pressuposição de que o homem é constitutivamente perpassado pela linguagem, não sendo a capacidade de simbolizar um fator externo, que veio a ser acrescido posteriormente, como os óculos ou a pinça de Sartre. Não se trata, assim, de identificar a origem do advento da linguagem, uma vez que ela só tem uma origem: o homem. Homem e linguagem são dados simultaneamente, um definindo o outro. Em uma ficha, Barthes transcreve a passagem célebre de Benveniste em que se reforça essa relação:

Linguagem. Sujeito

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’.

Benveniste 259

Essa subjetividade, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia... não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É ‘ego’ que diz ‘ego’.

(~~fond~~ status linguístico da pessoa)⁷⁸

(BARTHES, NAF 28630, ficha 26)

Essa passagem anotada por Barthes suprime o seguinte trecho, que traz a justificativa de Benveniste sobre o elo que a língua instaura entre a instância fenomenológica e a psíquica, a subjetividade :

Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa ‘subjetividade’, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É ‘ego’ que diz ego. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelos status linguístico da ‘pessoa’. (BENVENISTE, 2005, p. 286)

⁷⁸ "Langage . Sujet

C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept de « ego ». Benveniste 259

Nous tenons que cette subjectivité, qu'on le pose en phénoménologie, ou en psychologie... n'est que l'émergence dans l'être, d'une propriété fondamentale du langage. Est « ego » qui dit « ego » (fond statut linguistique de la personne)".

Assim, pois, fica mais destrinchada a maneira como, pela língua e na língua, se instaura a subjetividade: a língua amarra a impressão de se estar no mundo ao sentimento de si, de modo a conferir unidade à totalidade das experiências do sujeito por meio da capacidade de se dizer "eu". Como estrutura, a língua é o que possibilita ao sujeito perceber-se, dar forma a si, se pensar. Em Barthes, a noção de subjetividade vai exatamente por esse caminho, de modo a insistir no amálgama entre ambos. Em “Escritores e escreventes”, Barthes já havia afirmado: “A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso (...)” (BARTHES, 2013, p. 33). Ora, o trecho: “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’”, de Benveniste, não ressona a formulação quase contemporânea de Barthes, presente em *Crítica e Verdade*, sobre a confusão dada entre sujeito e linguagem? Não poderíamos aproximar essas sentenças considerando a forma como uma desdobra/concentra a outra?

É na esteira dessa concepção fundadora do sujeito e da linguagem que Barthes desenvolve suas preocupações acerca da escritura, e que denominamos como parte do encontro do seu fantasma.

A questão da intransitividade da escritura ronda o pensamento barthesiano, sendo notadamente conhecidos seus textos “Escritores e escreventes” e “Escrever, verbo intransitivo?”. Em ambos, de maneira geral, a problemática da existência ou não de um objeto para o verbo *escrever* é discutida. No entanto, uma diferença fundamental os separa e, no meio disso, encontra-se a leitura feita por Barthes de Benveniste sobre os verbos indo-europeus.

Em 1960, em “Escritores e escreventes”, Barthes afirma: “(...) (para o escritor, *escrever* é um verbo intransitivo)” (BARTHES, 2013, p. 33). Contextualizando a afirmação, ele expõe que o trabalho com a linguagem no século XX já não é função apenas do escritor (e, em número restrito, de pregadores e juristas), diferentemente do que acontecia durante o capitalismo clássico, do século XVI ao XIX. Diz ele existir, em sua contemporaneidade, um outro grupo de usuários da palavra e este é composto por “homens que se apropriam da língua dos escritores com fins políticos” (BARTHES, 2013, p. 32). O tom insinua uma leve ironia e Barthes distingue esse grupo, nomeando-o ironicamente escreventes, *écrivants*, do grupo dos escritores, *écrivains*. Grosso modo, a distinção identificada entre eles trata da relação de transitividade que cada um encerra. Nesse sentido, os escreventes são homens transitivos, uma vez que impõem uma finalidade ao seu trabalho com a linguagem: trata-se de testemunhar, explicar ou ensinar algo, residindo nisso o caráter transitivo de sua atividade (*escrever o quê*). Os escritores, por sua vez, são aqueles cuja função Barthes postula

consistir em escrever, sendo este precisamente um verbo intransitivo. Ora, os escritores, nessa análise, não escrevem *um panfleto*, uma defesa; eles simplesmente *escrevem*. A relação que o sujeito tem com sua ação é, assim, intransitiva, importando apenas o trabalho com a linguagem. As considerações que Barthes tece em torno desse trabalho são bastante interessantes e permanecem na sua produção, por exemplo: o escritor, por sua condição, nunca pretende que a escritura seja um modo de responder ao mundo, isto é, um modo de pôr fim à sua ambiguidade (o que pretende o escrevente), mas ao contrário: sabe que sua linguagem inaugura justamente uma ambiguidade.

O que é reformulado, entretanto, advém da apropriação feita de Benveniste por Barthes em relação à noção do que acontece com a ação do escritor. Vemos que Barthes de fato usa categorias linguísticas para repensar a literatura – como anunciado no início do seu seminário sobre a Retórica. Oras, ambas pensam e são linguagem, e é nessa intercessão simbólica que ocorre a apropriação.

No texto “Ativo e médio no verbo”, publicado inicialmente em 1950, mas que Barthes vai ler somente na recolha dos artigos nos *Problemas de Linguística Geral I*, portanto, em 1966, ele encontra um elemento a que atribuímos uma mudança em sua noção de escritura (e que identificamos como parte essencial de seu fantasma): no seminário, transcreve o seguinte em uma ficha:

Voz/diátese

Ficha 8

O que caracteriza [propriamente] o verbo indo-europeu é o **fato de só fazer referência ao sujeito, não ao objeto** (# dos verbos das línguas caucasianas ou ameríndias: índice que assinala o termo, o objeto do processo)... **Tudo é apresentado e ordenado com relação ao sujeito.**

Voz: diátese fundamental do sujeito no verbo: uma certa atitude do sujeito relativamente ao processo.⁷⁹

(BARTHES, NAF 28630, II, 2, 01, ficha 8) (tradução e grifos nossos)

Aqui ocorre uma mudança suave, mas fundamental, e a chave se encontra em: “Tudo é apresentado e ordenado em relação ao sujeito”. Primeiramente, no entanto, vejamos o que significa em termos linguísticos essa proposição retirada de Benveniste: o linguista estuda um número considerável de línguas e o indo-europeu é uma delas. Suas análises mostram que as línguas não funcionam de modo idêntico, cada uma constituindo um sistema. De início, essa revelação já

⁷⁹ "Voix/ diathèse

Ce qui caractérise [en propre] le verbe indo-européen est qu'il ne porte référence qu'au sujet, non à l'objet (# verbes des langues caucasiennes ou amérindiennes : indice signalant le terme, l'objet du procès)... Tout est présenté et ordonné par rapport au sujet.

Voix : diathèse fondamentale du sujet dans le verbe : une certaine attitude du sujet relativement au procès." (BARTHES, NAF 28630, II, 2, 01, ficha 8)

surpreende, porque desnaturaliza uma série de lugares-comuns sobre as línguas; decorrente disso, o fato de que categorias linguísticas de outras culturas podem ajudar a compreender melhor características próprias. Isso é o que ocorre com o cotejo entre o sistema de transitividade das línguas românicas, dentre as quais está o francês, língua materna de Barthes e o sistema dos verbos e de voz do indo-europeu. No sistema de transitividade, analisam-se as relações possíveis entre o sujeito e o predicado, que é composto essencialmente pelo verbo. Se este for transitivo, compreende-se o objeto, e, se for intransitivo, entende-se que não há necessidade de complemento para o verbo.

Qualquer falante tende a tomar como centro de referência e, extensivamente, de análise para outras línguas, sua língua materna. Isso foi o que Barthes realizou quando considerou a atividade do escrevente como transitiva, enquanto a prática do escritor como intransitiva. Ora, na relação estabelecida entre os elementos da língua francesa, deduz-se uma relação de transitividade ou intransitividade entre o verbo e o objeto. Vemos que o sujeito linguístico é obliterado ou, se se quiser, desconsiderado da relação. *Escrever*, nesse sistema de transitividade, tem relação apenas com o objeto: transitivo, escreve-se⁸⁰ algo; intransitivo, não há necessidade de complemento. Barthes inseria a prática do *escrever* sob a égide da intransitividade, isto é, da não necessidade de justificativa (para quê) ou de especificação (o quê; um livro, um panfleto, um romance, um poema etc.). No entanto, em sua discussão também estava, não necessariamente negligenciado, mas ao menos esquecido, o sujeito.

Como estamos acompanhando nessa Parte 2, entretanto, Barthes, em sua noção de escritura, sempre considerou o sujeito, percebendo-o tão essencial e determinante quanto a linguagem. Não fora por nenhuma espécie de má-fé que ele poderia tê-lo obliterado de suas propostas, mas apenas devido ao fato de que sua pesquisa sobre a intransitividade consistia em um trabalho *in progress*.

Nas páginas de abertura do seminário, por exemplo, ele admite essa busca e um pouco da insatisfação em relação à noção de intransitividade, ao escrever:

Escrever: verbo do escritor

- Durante muito tempo tocado por essa mudança histórica: entre escrever qq coisa e escrever. Quando? Não se esquecer de: o escritor: arteção da escritura formal. Escreve tudo e não importa o quê. (ilegível) Escrever: (Ileg). absolutamente: sem dúvida moderno.

Eu acreditei por muito tempo = escrever moderno = verbo intransitivo.

⁸⁰ Em português ocorre o mesmo, inclusive tendo a língua o mecanismo para indeterminar o sujeito com a partícula “se”. Vemos que ele também é negligenciado, nesse sentido.

(BARTHES, NAF 28630 II, 2, 01, folio 2)

E, imediatamente em seguida, ele apresenta sua nova proposição:

Mas isso não é muito justo, pois mesmo o moderno: escreve-se qualquer coisa, ou mesmo nada. **O objeto jamais é ausente. Portanto, mudança de atitude da modernidade: não é propriamente uma questão de transitividade.**

- Tudo se corrige se se pensa que a atitude geral do escritor frente a seu verbo fundamental, constitutivo trata não da transitividade, do regime, mas da diátese.

Diátese: **disposição geral de uma pessoa ser frequentemente afetada por isso ou aquilo** (diátese artrítica).⁸¹

(BARTHES, NAF 28630, II, 2, 01, folio 2-3) (tradução e grifos nossos)

Nesse ponto, inicia-se todo um novo momento do pensamento barthesiano, uma vez que ele encontra um modo de repensar sua escritura ligando a ela essencialmente o sujeito. Toda a rede que orbita juntamente à noção de sujeito, que é a noção de discurso/enunciação – discutida na Primeira Parte, começa aqui a tomar a forma do fantasma de Barthes, de que viemos tratando.

A apropriação do pensamento linguístico de Benveniste sofre uma deformação por Barthes e se torna um pensamento sobre o escrever moderno. Não mais transitivo/intransitivo, não mais dado em relação ao objeto; o escrever, a partir de então, é dado em relação ao sujeito. Daí ele ser compreendido como uma diátese. Na linguística, esta diz respeito às vozes que se depreendem da ação realizada. Em se tratando da voz ativa, o sujeito empreende a ação; em se tratando da voz passiva, o sujeito é afetado pela ação; na voz média, existente nos verbos indo-europeus, o sujeito é tanto aquele que empreende quanto aquele que é afetado pela sua ação. Reside, portanto, nesse raio o espaço de ação e de “afetação”.

Na passagem acima, entretanto, Barthes curiosamente se refere não à diátese linguística – que vem a explicar imediatamente depois –, mas a uma definição que se assemelha bastante às dadas por dicionários gerais: “Disposição geral de uma pessoa ser afetada por isso ou aquilo”, seguida de um exemplo também geral: “(diátese artrítica)”. O interessante dessa definição voltada para uma abordagem da ciência médica é que ela toma o sujeito de maneira global e o relaciona ao mundo

⁸¹ "Écrire : verbe de l'écrivain

- Longtemps frappé par changement historique : entre écrire qqe chose et écrire. Quand ? ne pas oublier : l'écrivain : artisan de l'écriture formelle. Écrit tout et n'importe quoi. (Ileg.) Écrire : (ileg.) absolument : sans doute moderne.

J'ai longtemps cru = écrire moderne = verbe intransitif.

Mais pas très juste, car même moderne : on écrit qqe chose,

ou même rien. L'objet n'est jamais absent. Donc, changement d'attitude de la modernité : ce n'est pas à proprement parler une question de transitivité.

- Tout se corrige, si l'on pense que l'attitude générale de l'écrivain face à son verbe fondamental, constitutif relève non de la transitivité, du régime, mais de la diathèse.

Diathèse : disposition générale d'une personne à être souvent affecté de telle ou telle (diathèse arthritique)" (BARTHES, NAF 28630, II, 2, 01, folio 2-3)

através da sua disponibilidade de ser afetado por ele. O étimo “diátese” vem do grego (διὰ τὴν εὐσιν) e significa “disposição; estado, condição”.⁸² Essa noção de “disposição” é responsável por ligar o sujeito ao que não é propriamente dele, ficando em evidência a sua tendência de ser afetado, consequentemente, ponto nevrálgico da definição linguística do termo.

Essa disposição do sujeito a ser afetado pela ação (pelo verbo, portanto), ao mesmo tempo em que pratica a ação, está no centro do estudo de Benveniste sobre os verbos médios indoeuropeus. Barthes transcreve o seguinte a respeito:

Ora indoeuropeu; verdadeira oposição: ativo/médio (as três vozes/ artefato).

Distinção de Panini: 7

O verbo indoeur. Porta referência ao sujeito ⁸³

(BARTHES, NAF 28630, II, 2, 01, folio 3) (tradução nossa)

Como Barthes registra, Benveniste mostra que, na verdade, não há três vozes no indoeuropeu, mas somente duas, a saber, a voz ativa e a voz média. Historicamente os estudiosos tentaram construir uma explicação e uma forma equivalente no grego, e, por isso, estipularam as três vozes, ativa, média e passiva. No entanto, o linguista mostra que essa construção é apenas um artefato, isto é, uma construção, uma vez que a voz passiva seria apenas uma modalidade da média. Benveniste rejeita assim a definição tradicional dos gramáticos gregos para se basear na explicação de Panini, à qual Barthes também faz referência na ficha 7:

Ativo/ Médio [Ficha]7

Distinção de Panini:

Parasmaipada: palavra ‘para uma outra’

(ativo)

atmanepada: palavra ‘para si’

(médio)

(ele sacrifica, por um outro, enquanto sacerdote/ ele sacrifica para si, enquanto ofertante.

Benveniste. Ling. Gén. 170⁸⁴

⁸² Definição da Base de Dados online CNRTL: "DIATHÈSE, subst. fém.: Étymol. et Hist. Fin xvies. méd. (Paré, t. III, p. 728 ds Littré). Du gr. διὰ τὴν εὐσιν « disposition » ; état ; condition". Disponível em : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/diath%C3%A8se> . Acesso em: 10/02/2017.

⁸³ "Or indoeuropéen ; vraie opposition : actif/moyen (les 3 voix / artefact).

Distinction de Panini : 7

Le verbe indoeur. Porte référence au sujet 8 (BARTHES, NAF 28630 folio 5)

⁸⁴ Actif / Moyen 7 Distinction de Panini : parasmaipada : mot « pour un autre » (actif)
atmanepada : mot « pour soi » (moyen)

(BARTHES, NAF 28630, II, 2, 01, ficha 7) (tradução nossa)

Nessa ficha encontramos um exemplo básico da distinção entre a voz ativa e a voz média, respectivamente associadas à *parasmaipada* e à *atmanepada* em sânscrito. A primeira diz respeito a uma ação que é feita pelo agente mas que não o afeta, como um sacerdote que faz um sacrifício em nome de outro, “para um outro”. Nesse caso temos a voz ativa, em que o sujeito age e na qual a ação não o envolve no processo. Alguns verbos ativos são “ir”, “viver”, “beber”, “comer”. A voz média, por sua vez, implica um sujeito que ao mesmo tempo realiza e que está envolvido no processo, a exemplo do sacerdote que faz um sacrifício “para si”. Verbos que seriam dessa ordem são “nascer”, “morrer”, “seguir”, “crescer” etc. Nas anotações de Barthes, encontramos essa passagem, misto de transcrição e perífrase das palavras de Benveniste, acrescidas de considerações do próprio Barthes, que estende à escritura toda essa reflexão linguística:

Ativo: processo que se cumpre fora do sujeito, processo em que a participação do sujeito não é requerida, pois aqui o sujeito pode fazer a ação, mas executando-a ele não é afetado por ela.

De onde vem esse paradoxo: em indoeuropeu: ser: ativo → exterioridade do sujeito

Toda nossa escritura clássica: escrever na ativa (ilegível) romances que (ileg.) de ser, sem ser afetado pelo sujeito.

Médio: processo do qual o sujeito é a sede: o sujeito está no interior do processo. O sujeito é o lugar mesmo do processo. Se este processo (fruor) pede um objeto: **o sujeito é o centro ao mesmo tempo que ator do processo: ele cumpre algo que se cumpre nele.**

Tudo isso define minuciosamente o escrever moderno, que é essencialmente um verbo médio (portanto podendo ser transitivo). Cf. Nascer, dormir, fazer, imaginar, crescer.⁸⁵

(BARTHES, NAF, 28630, II, 2, 01, folio 3) (tradução e grifos nossos)

O fundamento da palavra “para si”, que designa a voz média, fornece a Barthes um novo lugar de observação da escritura. Quando ele toma conhecimento dessa matizada maneira de pensar a relação do verbo e do objeto, inserindo aí o sujeito, sua ação e sua afetação, abre-se para ele uma

(il sacrifie, pour un autre, en tant que prêtre / il sacrifie pour soi, en tant qu'offrant.

Benveniste Ling. Gén. 170" (BARTHES, NAF 28630, II, 2, 01, ficha 7)

⁸⁵ "Actif : procès qui s'accomplit hors du sujet, procès où la participation du sujet, n'est pas requise, car ici le sujet fait peut faire l'action, mais la faisant il n'en est pas affecté. D'où ce paradoxe : en indoeurop : être : actif → extériorité du sujet. Toute notre écriture classique : écrire à l'actif (ileg.) Romans qui (ileg.) de l'être, sans être du sujet affecté Moyen : procès dont le sujet est le siège : le sujet est intérieur au procès. Le sujet est le lieu du procès même. Si ce procès (fruor) demande un objet : le sujet est centre en même temps que l'acteur du procès : il accomplit qqe chose qui s'accomplit en lui. Tout ceci définit minutieusement l'écriture moderne, qui est essentiellement un verbe moyen, (donc pouvant être transitif). Cf. naître, dormir, gésir, imaginer, croire." (BARTHES, NAF, 28630, II, 2, 01, folio 3)

nova perspectiva em relação à crítica e à teoria, no que diz respeito à compreensão do fazer literário. Barthes produz uma maneira de identificar fundamentalmente a distinção entre o “escrever moderno” e o “escrever clássico”:

Assim: escrever clássico # escrever moderno. Oposições que vêm situar as posições do sujeito em relação ao processo seja ele interior ou exterior à sua qualificação enquanto agente, seja ele quem efetue (ativo) ou quem efetua se afetando (médio).

Escritor moderno: aquele que sacrifica sem o sacerdote (isto é, sem o código): **a distância entre o sujeito e o ato, o sujeito e a linguagem diminui** assintoticamente.⁸⁶

(BARTHES, NAF, 28630, II, 2, 01, folio 3) (tradução e grifos nossos)

No “escrever moderno” o sujeito escreve e se implica na escritura, pois a distância entre o escritor e a linguagem diminui. Ora, desse modo, o sujeito da escritura e a escritura são quase idênticos, uma vez que ocorre o trânsito entre as duas instâncias. Diferentemente da escrita clássica, o sujeito se torna irradiador e afetado pela escritura, condição que Barthes evoca exemplarmente na figura de Proust:

Escritor que ilustrou magnificamente essa passagem ao médio: **Proust: não se contenta em escrever a menos que encontre o escrever se afetando. Grande clareza que dispersa a ideia de uma subjetividade soberana encontrando logo após um instrumento de escritura:** (ilegível) **sujeito → escrever: sentido ativo: as escrituras da subjetividade são ativas, pois o sujeito não é interior, mas anterior ao processo. No escrever médio: o sujeito é contemporâneo à escritura. É a grande revolução.**⁸⁷

(BARTHES NAF, 28630, II, 2, 01, folio 4) (tradução e grifos nossos)

Vemos, assim, como o processo da escritura acaba por ter um embasamento linguístico, através do verbo médio, que permite e alavanca uma revolução da noção do escrever para Barthes. Além de identificar de modo sagaz a diferença que separa a escritura clássica da moderna, ele propõe uma ligação fundamental entre a noção de sujeito escritor e de escritura, ao mostrar que são

⁸⁶ "Ainsi : écrire classique # écrire moderne. Oppositions qui revient à situer des positions du sujet vis-à-vis du procès selon qu'il est intérieur ou extérieur à le qualifier en tant qu'agent, selon qu'il effectue (actif) ou qu'il effectue en s'affectant (moyen). Écrivain moderne : celui qui sacrifie sans le prêtre(?) (cad sans(?) le code) : la distance entre le sujet et l'acte, le sujet et le langage diminue asymptotiquement". (BARTHES, NAF, 28630, II, 2, 01, folio 3).

⁸⁷ "Écrivain qui a illustré magnifiquement ce passage au moyen : Proust : ne content à écrire que lorsqu'il trouve l'écrire en s'affectant. Grande clarté qui disperse l'idée d'une subjectivité souveraine trouvant après coup un instrument d'écriture. (ileg): sujet → écrire : sens actif : les écritures de la subjectivité sont actives, car le sujet n'est pas intérieur, mais antérieur au procès. Dans écrire moyen : le sujet est contemporain de l'écriture. C'est la grande révolution". (BARTHES NAF, 28630, II, 2, 01, folio 4) .

contemporâneos. Esse agir simultâneo ao afetar-se é revolucionário, na medida em que coloca o sujeito como interior ao processo e não como anterior. Ao fazer isso, Barthes sinaliza que sujeito e escritura são dados ao mesmo tempo, ou seja, “con-temporâneos” e que o **“campo do escritor é apenas a própria escritura**, não como ‘forma’ pura, como foi concebida por uma estética da arte pela arte, mas **de modo muito mais radical como único espaço possível de quem escreve.”** (BARTHES, 2012, p. 24).

Esse único espaço possível amarra a noção de subjetividade à noção de discurso/enunciação, e é ela quem contribui para que a escritura seja entendida como enunciação. Ora, o “espaço possível” da escritura é o espaço em que o sujeito, com sua gama infinita de nuances, se realiza no texto, e também se dilui. É nesse sentido que a noção de Benveniste de enunciação, à qual se vinculam a subjetividade e os verbos, é apropriada por Barthes e deformada em uma nova produção, a saber, uma reflexão sobre a escritura que, defendemos, vai abalar a própria escritura barthesiana. O sujeito como sede, como centro e como ator do processo é estendido em relação à escritura: doravante o escritor está no centro e é o ator da escritura. Isso significa que ele cumpre algo que se cumpre nele: escrevendo, ele se afeta e assim infinitamente.

A sacada de Barthes sobre o escrever moderno, acreditamos, gera uma série de textos que se encaminham por essa discussão sobre a presença de uma subjetividade e da sua dissolução na escritura, que é fundamental para uma nova escritura de Barthes. Teoricamente, acompanhamos nos textos “Escrever, verbo intransitivo?”, “A morte do autor” e “Da ciência à literatura” a apresentação e a discussão desses elementos linguísticos incorporados ao pensar literário; e, escrituralmente, identificamos n’*O Império dos signos* a revolução sutil experimentada por Barthes. Acreditamos que justamente aí Barthes toma o escrever em toda a sua acepção média e a escritura d’*O Império dos Signos* realiza a cada passo o encontro do sujeito e da linguagem, da permeabilidade entre o sujeito da escritura e a escritura.

O Império dos Signos foi publicado em 1970 (SAMOYAUULT, 2015, p. 463), mas sabemos que sua redação começou bem antes. Barthes visitou o Japão em duas ocasiões, uma em 4 de março a 5 de abril de 1967 e outra em 17 de dezembro de 1967 a 10 janeiro de 1968. Samoyault indica que o livro foi concluído em 16 de Novembro de 1968 (SAMOYAUULT, 2015, p. 463), e, por isso, podemos supor que sua redação deva ter ocorrido entre o início de 1967 e o fim de 1968. É nesse momento também que é redigido “A morte do autor”, publicado primeiramente na americana *Aspen Magazine*, nº 5-6, outono-inverno de 1967. Ali, a ideia de um sujeito que se constrói, se ausenta e se dissemina na escritura é central, e é exatamente isso que se identifica n’*O Império dos Signos*: enquanto

o primeiro texto canta a ação e o afetar do autor via ausência e dissolução da escritura, o segundo encena essa condição média da escritura. É isso que se lê em seguida:

(...) o Japão o iluminou [o autor] com múltiplos clarões; ou ainda melhor: **o Japão o colocou em situação de escritura. Essa situação** é exatamente aquela em que **se opera certo abalo da pessoa**, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável. (BARTHES, 2007, p. 10)

De início, já temos essa ação que afeta o sujeito: colocado em estado de escritura pelo signos do sistema Japão, o sujeito escreve o livro e essa escritura o afeta continuamente, colocando-o novamente em estado de escritura. Nesse movimento de constituição de si pela escritura e vice-versa, ocorre um vacilo do sujeito enquanto senhor de si, pleno, causando um “certo abalo da pessoa”. É o que Barthes já havia indicado em *Crítica e Verdade*, ao dizer que:

O recurso ao discurso simbólico conduz, ao que parece, a uma crença inversa: **o sujeito não é uma plenitude individual que se pode ou não evacuar na linguagem** (segundo o ‘gênero’ de literatura que se escolhe), **mas pelo contrário um vazio em torno do qual o escritor tece uma fala infinitamente transformada** (inserida numa cadeia de transformações), **de modo que toda escritura que não mente designa não os atributos interiores do sujeito, mas sua ausência.** (BARTHES, 2013, p. 225)

Partindo de uma busca da subjetividade, constatamos que, em Barthes, ela também é constituída por uma ausência, a qual, por sua vez, se encena na língua, transformando-a; é um vazio que se constrói vertiginosamente na linguagem. Já citamos essa passagem no capítulo anterior, mas retornamos a ela porque Barthes a sinaliza com uma nota de rodapé, inserida na palavra “ausência”, esclarecendo o seguinte: “**Reconhece-se aqui um eco, embora deformado** do ensino do Doutor Lacan, em seu seminário da École pratique des hautes études” (BARTHES, 2013, p. 225).

2.2 Anamorfose de L.

Vemos, assim, a “confissão” da anamorfose impressa em Lacan por Barthes. A noção de subjetividade em Barthes se vale justamente dessa constatação da ausência do sujeito e da consequente projeção e da realização de si na escritura, meio pelo qual se dá a ver esse sujeito “infinitamente transformado”. De fato, o eco deformador de Barthes diz respeito, logo de início, ao fato de que a teoria lacaniana visava essencialmente a um questionamento analítico, enquanto que,

para ele, a noção apropriada de Lacan não teria como proposta essa mesma abordagem. É em relação à escritura que sua investigação ocorre; é a infinidade de nuances em relação à escritura, constituída por sua pluralidade, decorrente de uma série de singularidades do sujeito, que abrange a produção barthesiana. É à ausência do sujeito que se identifica o que Barthes nomeia “certo abalo da pessoa”. Ora, como o sujeito não está dado anteriormente à escritura, mas se constitui nela à medida que escreve, muitas vezes ele se perde na enunciação, vacilando, pois ela nunca é estável.

Por isso, na primeira seção d’*O Império dos Signos*, intitulada “Naquele lugar”, está instaurada a confusão dos pronomes, uma vacilação de quem enuncia: o sujeito da escritura inicia o texto com uma escandalosa primeira pessoa (“Se **eu** quiser imaginar um povo fictício, **posso** dar-lhe um nome inventado, **tratá-lo** declarativamente como um objeto romanesco [...]”), e continua o fazendo (“**Posso** também...”, “E esse sistema que **chamarei** de: Japão”) (BARTHES, 2007, p. 7). Na página seguinte, encontramos um verbo que torna rapidamente impessoal a frase (“O Oriente e o Ocidente não podem, portanto, ser aqui tomados como “realidades”, que **tentáramos aproximar...**”⁸⁸), para imediatamente em seguida retornar à enunciação em primeira pessoa (“**Não olho** amorosamente para uma essência oriental, **o Oriente me é indiferente**. Ele apenas **me fornece** uma reserva de traços cuja manipulação, o jogo inventado, **me permitem afagar** [...]”) (BARTHES, 2007, p. 8). Repentinamente, há a passagem para a terceira pessoa, em que se lê: “**O autor** jamais, em nenhum sentido, **fotografou** o Japão. Seria antes o contrário: **o Japão o iluminou** [...]” (BARTHES, 2007, p. 10); a continuação é o primeiro trecho citado em recuo na página anterior. Nessa movimentação dos pronomes, instaura-se uma encenada disseminação de quem diz, ora assumindo a autoria, ora apontando com o dedo a existência de um autor outro. Essa presença cambiante, que admite sofrer o abalo da pessoa, isto é, da primeira e da terceira pessoas, não sofre o abalo do sujeito, pois há ali uma voz que enuncia, não importa qual seja sua condição. Identificamos aí uma notável relação com um trecho do “Seminário sobre a Retórica” em que Barthes escreve:

Ele = não-pessoa → ele = ausência de pessoa. **Dizer ele fazendo eu, é descentrar-se.**⁸⁹

(BARTHES NAF 28630, folio 9)

⁸⁸ "L'Orient et l'Occident ne peuvent donc être pris ici comme des 'réalités' que l'on essaierait d'approcher et d'opposer historiquement (...)" (BARTHES, 2015, p. 10)

⁸⁹ "Il = non-personne → Il = absence de personne. Dire il en faisant je, c'est se décentrer" (BARTHES NAF 28630, folio 9)

A apropriação de Barthes em relação à Benveniste é nítida, uma vez que o embasamento da proposição de que o pronome “ele” é, na verdade, a não-pessoa é um dos elementos fortes da rede de conceitos benvenistiana. Deslocando-o para a literatura, Barthes canta o descentramento no “Seminário sobre a Retórica” e depois o experimenta nas páginas d’*O Império dos Signos*. Na verdade, acreditamos não se tratar de “experimentação” no sentido gratuito da palavra, mas de uma experimentação radical da sua nova noção de escritura, entendida como enunciação, isto é, entendida como espaço de escritura em que o sujeito escreve e se afeta por ela. Nessa nova maneira de entender a força e a presença do sujeito, ele pode muito bem apresentar-se descentrado, não-idêntico a si mesmo, cambiante e até mesmo ausente.

A escritura entendida como enunciação, pois, é o espaço em que pode vir a faltar a pessoa, mas jamais o sujeito, como bem distingue Barthes:

Quero dizer = atenção: **‘pessoa’ não quer dizer ‘sujeito’ (no sentido filosófico): escreve-se (illegível) no sujeito (diátese média) mas pode-se fazer desse sujeito uma presença ou uma ausência de pessoa.**

Ele é portanto em um sentido mais ‘moderno’ que eu. O que a literatura moderna presume no eu não é o sujeito, mas a pessoa.⁹⁰ (BARTHES NAF 28630, folio 9)

Pessoa não é sinônimo de sujeito: enquanto em Benveniste, *eu/tu* são pronomes que instauram a intersubjetividade, alternando-se continuamente no ato de discurso, *ele* é precisamente aquele sujeito que não integra o ato de discurso, sendo ausente. *Ele* é, portanto, a ausência de pessoa. A movimentação de pronomes que Barthes instaura no início de *O Império dos Signos* encena justamente essa presença/ausência de pessoa, ao alternar *eu* ao *ele*, mas não encena jamais a ausência de sujeito.

É por essa presença/ausência que podemos afirmar que se trata aqui da escritura entendida como enunciação, pois pressentimos a força e a voz de um sujeito. Trata-se, na verdade, da busca de novas maneiras de o sujeito se experimentar e se descobrir pluralmente na sua enunciação, como lemos no fragmento seguinte:

⁹⁰ "Je veux dire = attention : « **personne** » ne veut pas dire « **sujet** » (au sens philosophique) : on écrit (~~illeg~~) dans le sujet (diathèse moyenne) mais on peut faire de ce sujet une présence ou une absence de personne. Il est donc en un sens plus « moderne » que je. Ce que la litt. moderne suspecte dans je, ce n'est pas le sujet, c'est la personne". (BARTHES NAF 28630, folio 9)

O sonho: **conhecer** uma língua estrangeira (estranha) e, contudo, não a **compreender**; **perceber** nela a diferença, sem que essa diferença seja jamais recuperada pela sociabilidade superficial da linguagem, comunicação ou vulgaridade; **conhecer**, refratadas positivamente numa nova língua, as impossibilidades da nossa; **aprender** a sistemática do inconcebível; **desfazer** nosso ‘real’ sob o efeito de outros recortes, de outras sintaxes; **descobrir posições inéditas do sujeito da enunciação, deslocar a sua topologia**; numa palavra, **descer** ao intraduzível, **sentir** sua sacudida sem jamais a **amortecer**, até que, em todos nós, todo o Ocidente se abale e vacilem os direitos da língua paterna, aquela que vem de nossos pais e que nos torna, por sua vez, pais e proprietários de uma cultura que, precisamente, a história, transforma em ‘natureza’. (BARTHES, 2007, p. 12)

O *Império dos Signos* intriga o leitor precisamente pela confusão de sentidos que ele instaura, e acreditamos que isto está absolutamente ligado a essa exploração das “posições inéditas do sujeito da enunciação” e ao deslocamento da sua “topologia”⁹¹. Esse fragmento, por exemplo, à maneira de um dicionário, parece ofertar definições da palavra *sonho*, ao mesmo tempo que se vale de um tom específico, evocando uma confissão dos desejos de um sujeito – mas sem nada de egotismo. A essa confissão do sonho se soma o paralelismo das sentenças que adquirem um certo ritmo encantatório, devido à presença dos verbos no infinitivo (“conhecer”, “compreender”, “perceber”, “aprender”, “desfazer”, “descobrir”, “deslocar”, “descer”, “sentir”, “amortecer”). Curiosamente, o ritmo encantatório é provocado por essa sequência de verbos no infinitivo como uma espécie de enumeração de objetivos que constam num plano de trabalho. Assim, nessa pluralidade de traços que constituem o fragmento, constatamos que é justamente a experimentação de diversas posições enunciativas que torna o texto não um enunciado (fechado no sentido), mas de fato uma enunciação (aberta à significação).

Se Barthes encontra seu fantasma nas concepções de Benveniste e se apropria da noção de afetação que o verbo médio instaura para a escritura, trata-se aí de um espaço de enunciação. A escritura de *O Império dos Signos* é o experimento dessa afetação do sujeito pela língua; por isso, é nele que Barthes radicaliza, não ao mencionar o deslocamento das posições da enunciação, mas ao encenar esse movimento. Esse deslocamento é dado a ver linguisticamente pois ora é um *eu* que diz, ora um *ele*, assim como é topológico no sentido freudiano e lacaniano do termo. Enfim, “descobrir posições inéditas do sujeito da enunciação” é de alguma maneira “deslocar a topologia”, pois é a partir de uma tópica (“*topique*”, de “*topos*”, lugar) que Freud concebe o aparelho psíquico. Inicialmente composto por *inconsciente*, *consciente* e *pré-consciente* e, em seguida, renomeado de *isso*, *eu* e

⁹¹ No original, o trecho segue como: “(...) découvrir des positions inouïes du sujet dans l’énonciation, déplacer sa topologie; (...)”. (BARTHES, 2015, p. 13)

supereu (*ça, moi, surmoi*), o psicanalista formulou que tais instâncias não se referem precisamente a lugares anatômicos, mas a uma arquitetura sistemática e conceitual da psique humana.⁹² Lacan, na proposta de releitura de Freud, também se vale dessa topologia e afirma que um de seus elementos, o inconsciente, é justamente a instância que está estruturada como uma linguagem: “*ça* parle”, isto é, o *isso* (instância que a tradução brasileira chamou durante anos de *id*, adotando a tradição inglesa) diz. O inconsciente fala e, como afirma Jacques-Alain Miller: “o inconsciente, isso diz e diz em uma língua que não é uma língua comum. É uma língua particular para cada sujeito”.⁹³

O que fala essa língua do inconsciente escapa ao controle e inclusive ao conhecimento do sujeito. Nessa compreensão topológica, portanto, quem fala é um *ele*, o *isso*, o *ça*, de qualquer modo, uma ausência da pessoa. Quando Barthes enuncia seu sonho – categoria essa que é fundamentalmente um dos espaços manifestos do inconsciente na psicanálise – de “deslocar a topologia”, o que se lê aí é o apelo à escuta dessa língua estrangeira, desconhecida, inédita, que estrutura o inconsciente. É o apelo à ausência que *ele*, que *isso* encarnam e que habita cada um de nós, sujeitos falantes.

A noção do eu {moi} tira sua evidência atual de um certo prestígio conferido à consciência como experiência única, individual, irredutível. A intuição do eu {moi} guarda, na medida em que está centrada numa experiência de consciência, um caráter cativante, do qual é preciso desprender-se para ter acesso à nova concepção de sujeito. Procuo afastar vocês de sua atração a fim de permitir-lhes apreender, enfim, onde está, para Freud, a realidade do sujeito. No inconsciente, excluído do eu {moi}, o sujeito fala. (LACAN, 2010, p. 85)

É a enunciação que Barthes encena que problematiza essa centralidade da consciência, dando a ver que ela não é única, individual e irredutível. *Roland Barthes por Roland Barthes* – e evidentemente o *Léxico do Autor* – tentam se desapegar continuamente da ênfase do caráter cativante do eu, lugar do Imaginário,⁹⁴ para ter acesso à nova concepção do sujeito, que é seu desconhecido, o

⁹² Em “O Inconsciente”, Freud fala da topografia psíquica: “Nossa topografia psíquica, no momento, nada tem a ver com a anatomia”. (FREUD, 1976, p. 104)

⁹³ No original: “L’inconscient, ça parle et ça parle dans une langue qui n’est pas une langue commune. Une langue particulière à chacun”. Conforme emissão organizada por Miller e France Culture, essa frase é dita pelo psicanalista na série de vinte números sobre a História da Psicanálise, mais especificamente, no terceiro episódio, intitulado “Pourquoi il y a toujours dans la vie quelque chose qui cloche”, do dia 01.06.2005. Disponível em: <http://www.lacan.com/millerthree.htm> Acesso em: 22/02/2017. (Tradução nossa)

⁹⁴ Podemos nos valer aqui da afirmação de Leyla Perrone-Moisés, que vai totalmente ao encontro de nossa ideia de anamorfose, de que “como fez com vários pensadores de outras áreas, Barthes usou os conceitos de Lacan de modo pessoal e pouco ortodoxo”, de modo que ele “resgatou o imaginário como fonte de criação artística e reivindicou a exploração de seu próprio imaginário nos cursos que proferiu no Collège de France.” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 209). O caráter de criação e a noção do artista voltam aí.

inconsciente. Excluído do eu enquanto imagem, o inconsciente fala e, em Barthes, fala como sendo dito por um personagem de romance:

O livro do Eu

Suas 'ideias' têm alguma relação com a modernidade, ou com aquilo que chamam de vanguarda (o sujeito, a História, o sexo, a língua); mas ele resiste a suas ideias: seu 'eu', concreção racional, a elas resiste incessantemente. Embora feito, aparentemente, de uma sequência de 'ideias', este livro não é o livro de suas ideias; é o livro do Eu, o livro de minhas resistências a minhas próprias ideias ; **é um livro recessivo (que recua, mas também, talvez, que toma distância).**

Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance – ou melhor, por vários. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás).

(...) A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios. (BARTHES, 2003f, pp. 136-137)

Em sua topologia, Lacan parte do pressuposto de que, entre as instâncias que nos habitam, isto é, o inconsciente e a organização do eu {moi}, entendido como a consciência, há "não apenas dissimetria absoluta, porém diferença radical". (LACAN, 2010, p. 87). A radicalidade dessa diferença se esboça nesse fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes* em que há um desejo de desprendimento do eu {moi} que quer recuar de suas próprias resistências, de suas próprias ideias. Nesse sentido, ele é um livro recessivo, pois encena o conflito dessa tomada de distanciamento da imagem de si que se pretende total. É uma encenação desse descolamento do eu enquanto pretensamente completo – imposto pela consciência –, que lemos ao fim do primeiro fragmento, quando o sujeito da escritura se enuncia como recuando, tomando distância. O método para tal distanciamento é a intrusão de uma voz de personagem, ou melhor, de várias vozes de personagens no segundo fragmento. Ao estilizar assim o sujeito pretensamente idêntico e total da consciência em várias vozes, possivelmente dissonantes, lemos e ouvimos, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, a tomada do palco onde se exibía inicialmente o sujeito do Imaginário {moi} por um escalonamento de personas, de máscaras, cada qual variando e pluralizando o que se pretendia único. A imagem criada por Barthes desse palco em que figuram um plural de personas é brilhantemente construída pois, ao mesmo tempo em que evoca algo íntimo e biográfico (a juventude teatral de Barthes, ator

empunhando uma máscara ao representar Dario, em os *Persas*), escalona essa rememoração em camadas que evocam toda a tradição do teatro, desde os gregos, e que funda e perpassa a tradição literária ao colocar em questão a ideia de personagem, seu "colamento"/descolamento da voz do sujeito empírico (seja do ator que declama e representa seu texto, assumindo-se como *aquele* personagem, ou o autor sendo tomado em sua obra como sujeito empírico e retratando seus contemporâneos de maneira "real").

Identificamos aí, mais uma vez, a crítica de Barthes a uma arte guiada pelos princípios da cópia, da representação, da analogia, da identidade, da imitação e a sua escolha pelo caminho da deformação, da anamorfose, do escalonamento, da diferença. Por mais que possamos ter reunido muitas facetas que apresentam cada uma sua especificidade na teoria literária, o intuito é de mostrar que, de alguma maneira, todas elas se apresentam dispersas, mas presentes, na produção barthesiana.

A escolha pela deformação se faz sentir tão em alta cota que até mesmo a opção pela presença das vozes escalonadas das várias personagens é colocada em questão na terceira parte do fragmento. Barthes radicaliza a própria opção de seu texto ser considerado como dito por vários personagens de romance ao mostrar que ali, no entanto, não há nenhuma “criatura fictícia”, apesar da evocação da 3ª. pessoa. Sua escritura se situaria entre ensaio e romance, um romance sem nomes próprios, característica essa que faz embaralhar os gêneros, deslocá-los, subvertê-los. Barthes desloca os *topoi* dos gêneros literários por meio da sua proposta sonhada em *O Império dos Signos*: “deslocar as topologias”, além de poder ser compreendido como referência ao discurso psicanalítico, pode também dizer respeito ao próprio deslocamento dos lugares de enunciação da teoria literária. A confusão desejada de quem diz – *seria o autor? o personagem? um personagem que faz referência a um sujeito empírico?* – já se coloca como proposta em "A morte do autor", quando Barthes afirma:

Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, professando ideias ‘literárias’ sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? **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. (BARTHES, 2012, p. 57)

Destruição de toda origem, perda de toda identidade, é impossível saber quem fala, pois a escritura é “esse oblíquo pelo qual foge todo nosso sujeito”. A constatação de que não há pessoa

nenhuma por detrás do discurso a não ser um sujeito disperso que sustenta a enunciação é a questão que ecoa diretamente em “A morte do autor”, a partir das leituras de Barthes sobre a linguística de Benveniste. É “eu” quem diz “eu”, sendo necessário, para a instauração do discurso, apenas um oblíquo que fende a língua se tomando como “eu” e ali perdendo toda a sua identidade. N’*O Império dos Signos* essa dispersão do sujeito se radicaliza, tornando-se o branco-e-preto da escritura, o lugar em que acontece o vacilar do sujeito:

A **escritura** é, em suma e à sua maneira, um **satori**: o satori (o acontecimento Zen) é um **abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito**: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escritura (BARTHES, 2007, p. 10)

O vacilar do sujeito, consubstancial ao vacilar da escritura, são o efeito de um abalo sísmico de que Barthes suaviza a violência ao acrescentar os moduladores “mais ou menos forte” e “nada solene”. É uma iluminação momentânea, um evento de compreensão e de aceitação das coisas e do mundo tal como o é o satori para o Zen. A mente e o corpo, por um momento, se percebem como imediatamente comunicantes com o mundo e a presença do sujeito e do mundo é conjugada a partir de um breve fim de fronteiras. Nesse sentido, é sim um abalo sísmico, pois modifica imediatamente a percepção do sujeito; no entanto, não é um acontecimento forte, violento, pois abala leve e calmamente o sujeito, assim como no zen: ora, o satori é da ordem do entendimento calmo e delicado, nada histérico e transbordante. Nesse sentido, a escritura e o sujeito se abalam de modo a sofrerem um vacilo do conhecimento, dos saberes e das certezas que são sutilmente suplantados pela incerteza do vazio.

Em outra passagem de *O império dos signos*, retorna a imagem de um sujeito vazio que se constitui na própria enunciação:

Assim, em japonês, a proliferação de sufixos e a complexidade dos enclíticos supõem que **o sujeito avance na enunciação através de precauções, retomadas, atrasos e insistências, cujo volume final (não poderíamos mais falar de uma simples linha de palavras) faz precisamente do sujeito um grande invólucro vazio de fala, e não esse pleno que pretende dirigir nossas frases, do exterior e do alto, de modo que aquilo que nos parece um excesso de subjetividade** (diz-se que o japonês enuncia impressões, não constatações) é muito mais uma forma de diluição, de hemorragia do sujeito numa linguagem parcelada, articulada, difratada até o vazio. (BARTHES, 2007, p. 12)

Aqui, vemos que o sujeito de fato se constrói na linguagem, pois, na medida em que ele avança na enunciação, isto é, em que constrói suas frases, a partir de suas incertezas, precipitações, dúvidas, retomadas, precauções etc., é que ele se dá a ver. Pelo fato de esse processo nunca poder ser totalmente programado, é no momento único da enunciação que ele se realiza através de todas essas manobras do dizer. Assim, por ser espontâneo, ele jamais é homogêneo e linear, sofrendo todas as infinitudes de quebras, atrasos e dispersões possíveis. A imagem que se forma dessa enunciação não é a da “simples linha”, tão comumente atribuída ao discurso, mas de uma construção de volume, que, ao mesmo tempo, caminha para a sua difração e diluição. Se as concepções de sujeito e de discurso que embasam o senso comum e a crítica universitária francesa, por exemplo, se guiam pela crença de um sujeito “pleno que pretende dirigir nossas frases, do exterior e do alto”, o sujeito para Barthes é sempre aquele vazio que ainda se dilui, sangra e se perde nas refrações do discurso. É sempre um sujeito cujo vazio é incansavelmente difratado até o vazio na escritura.

Essa perda não é enunciada, no entanto, apenas n’*O império dos Signos*. Em “Escritores e escreventes”, essa perda do sujeito na linguagem já era problematizada: “(...) o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra” (BARTHES, 2013, p. 33).

Seria apenas na imagem, seja ela reproduzida em livro – isto é, no *Roland Barthes por Roland Barthes* (BARTHES, 2003f, p. 33) – que, por sua vez, é a reprodução espelhada do pequeno Barthes no colo da mãe, que a completude do sujeito é atingida? No “estádio do espelho” lacaniano talvez possa ter sido encontrada essa plenitude, que reuniria essas partes difratadas.

O estágio do espelho: “tu és isto.”

(BARTHES, 2003f, p. 33)

Quiçá o sujeito apaixonado, ocasionalmente, também atinja essa totalidade quando de sua ilusão de estar completo, colado à imagem do amado. No entanto, nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, é mais recorrente a sensação de incompletude, que provoca o desejo do abismar-se pelo apaixonado, do que a completude que se realiza pela identificação com o ser amado:

Quando me acontece de me abismar, é que não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte. **A imagem do outro – à qual estava colado, da qual vivia – não existe mais; ora é uma catástrofe (fútil) que parece me afastar para sempre, ora é uma felicidade excessiva que me faz recuperá-la; de qualquer modo, separado ou dissolvido, não sou recolhido em lugar nenhum;** diante de mim, nem eu, nem você, nem um morto, nada mais *a quem falar*. (BARTHES, 2001, p. 25)

O sujeito dos fragmentos é esse que não é “recolhido em lugar algum”, pois nenhuma garantia de estabilidade e de centro o ancoram. Seja por um evento catastrófico e fútil ou uma euforia excessiva da paixão, o sujeito se perde nesse abismo em que se sente separar-se ou se dissolver. Assim disperso, ele não consegue tomar sua imagem de maneira integral e dirigir-se a quem quer que seja. Não há *a quem falar* e essa sensação de estar desligado do outro é fundadora de uma certa perda de si, como afirma Lacan:

O corpo despedaçado encontra sua unidade na imagem do outro, que é sua própria imagem antecipada –situação dual em que se esboça uma relação polar, porém não simétrica. (...) O sujeito é ninguém. Ele é descomposto, despedaçado. E ele se bloqueia, é aspirado pela imagem, ao mesmo tempo enganadora e realizada do outro, ou, igualmente, por sua própria imagem especular. Lá, ele encontra a sua unidade. (LACAN, 2010, p. 79)

Contra o idealismo e o senso comum, que sustentam a autonomia e realização do sujeito por si mesmo, Lacan vai mostrar que, na verdade, o sujeito não tem uma imagem completa de si. Ora, ele é o único a jamais conhecer seu próprio rosto, nunca vê seu corpo de modo total, a não ser pela imagem que o espelho reflete. Nesse sentido ele é descomposto, despedaçado, enfim, “ninguém”. A unidade, quem dá a ele, é sempre o outro, quer seja mostrando-o no espelho – como ocorre com a mãe indicando e confirmando ao pequeno Barthes a sua imagem no espelho: “tu és isto” –, quer seja na relação com o outro, na sua “própria imagem antecipada”, o que também ocorre na relação amorosa – “A imagem do outro – à qual estava colado, da qual vivia”. É sempre a imagem “enganadora e realizada do outro”, enfim, ilusória, que possibilita a ele se tomar como um todo. A não ser por essa via, a ideia de univocidade é posta por terra:

É preciso precaver-se contra a atitude ingênua – *o sujeito, pois bem, é ele, ora essa!* – como se o paciente fosse algo de unívoco, (...). **Quem é o sujeito? Eis a questão que manipulamos aqui em todas as suas manifestações, nas antinomias que revela. Nós a seguimos em todos os pontos em que se reflete, se refrata, estoura.** É assim que esperamos fazer sentir o ponto em que se situa exatamente e que não pode ser atacado de frente, já que **atacá-lo é atacar-se às próprias raízes da linguagem.** (LACAN, 2010, pp. 184-185) (grifo nosso)

A ironia de Lacan, quando se refere ao sujeito como algo unívoco, conforme faz a atitude ingênua, é notável. Ela diz respeito à ingenuidade de se utilizar simplesmente o verbo e o pronome, na fórmula “é ele”, para conferir unidade ao sujeito. A linguagem, nesse sentido, mostra-se como sendo insuficiente e deve ser colocada em questão, pois, à simplicidade aparente do enunciado totalizante “é ele”, opõe-se o sujeito, que é o que se revela nas suas “manifestações”, nas suas “antinomias”. Como podemos ver, é sempre no plural que Lacan o indica, pois é no contínuo e também no descontínuo de sua superfície que ele manifesta suas flutuações, sempre variadas. O sujeito nunca é idêntico a si mesmo, nunca é uno e estático. A sua contínua variância ocorre porque ele “se reflete, se refrata, estoura”, isto é, ora se identifica com o outro – como se esse fosse seu espelho –, ora é chamado a mudar porque não se identifica com a imagem do outro e altera a direção de suas projeções, ora faz abalar as estruturas de seu ser a partir de seus ímpetos, do incontrollável e do desconhecido que o habita. De qualquer modo, toda essa série de manifestações, antinômicas ou não, são constitutivas do sujeito no seu mais fundo desconhecimento. Se elas podem dar-se a conhecer, como considera Freud, isto ocorre por meio dos sonhos, dos chistes, dos lapsos, e também por meio da linguagem. Lacan, por isso, aponta que um dos meios de o sujeito ser “atacado de frente” é se reportando à raiz da linguagem, que é a raiz do ser, isto é, ao significante.⁹⁵ Para a psicanálise, esse enfrentamento do sujeito ocorre na análise. Acreditamos que, para Barthes, que se apropria dessas categorias e imprime a elas a sua anamorfose,⁹⁶ esse enfrentamento ocorre na escritura mesma, pois ela é a encenação maior do trabalho do significante. A escritura, consistindo no lugar do trabalho do significante, teria na sua vertente em voz alta o ponto alto da dispersão, da perda e da fruição do sujeito que a escuta:

⁹⁵ "O sujeito não é outra coisa – quer ele tenha ou não consciência de que significante ele é efeito – senão o que desliza numa cadeia de significantes. Este efeito, o sujeito, é o efeito intermediário entre o que caracteriza um significante e outro significante, isto é, ser cada um, ser cada qual, um elemento". (LACAN, 2008, pp. 55-56).

⁹⁶ (O monumento psicanalítico tem de ser atravessado, não contornado, como as vias admiráveis de uma grande cidade, vias através das quais se pode brincar, sonhar, etc: é uma ficção.) (BARTHES, 2013, p. 69). Na esteira do que propusemos no capítulo anterior, sobre apropriação e anamorfose, esse fragmento do *Prazer do texto* é emblemático.

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 atapetada 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. (...) Basta que o cinema tome de ***muito perto o som da fala*** (é em suma a definição generalizada do ‘grão’ da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrenhamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finamente granuladas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui. (BARTHES, 2013, pp. 77-78)

Essa passagem fecha arrebatadoramente *O Prazer do texto*, escancarando a opção de Barthes pelo significante, pois lemos que a escritura em voz alta é fonética e não fonológica, isto é, ela não se atém ao significado das mensagens, mas a um puro prazer produzido pela materialidade da língua, seja ela linguística (entendida como sistema de sons) ou do corpo (o órgão “língua” e suas adjacências). No encontro dessa língua com uma voz, o arrebatamento do fragmento é total, especialmente no seu fechamento em francês: “*Ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe: ça jouit*” (BARTHES, 2012d, p. 261). A proliferação dos fonemas que insistem na articulação de sons fricativos [R] ou [ʁ] acentua a presença de todo o aparelho fonador o qual Barthes evoca: *granule, grésille, caresse, râpe* são produzidos de maneira “fresca, flexível, lubrificada, granulosa” pela “articulação do corpo, da língua”, isto é, pela articulação dos pontos do aparelho fonador que engendram essa mecânica atravessada pela respiração, pela granulação da voz (*rocaille* como grãos), e que escapole pela polpa dos lábios. A fluidez e a sensualidade evocadas pelas fricativas são docemente alternadas pelo som seco das oclusivas [k] e [p] em *caresse, râpe, coupe*. Esse corte, que está presente textualmente (“isso corta”), é encenado na própria engrenagem fonética, o que confere uma súbita e leve excitação à leitura. Na alternância entre as fricativas e as oclusivas – sem deixar de notar a combinação desses dois sons em *granule* e *grésille*, em que ocorre a coexistência da oclusiva [g] e da fricativa [R] – a frase é permeada pelo sussurrar ritmado do [s], tanto em *ça* quanto em *caresse*. O arranque da frase se contrabalança com seu sussurro e, foneticamente, o efeito do “*Ça granule, ça grésille, ça caresse, ça râpe, ça coupe: ça jouit*” é coroado com o gozo, isto é, com o *jouir*.

De fato, em todo esse processo que toma “*de muito perto o som da fala*”, isto é, que toma o grão da escritura em voz alta, é o gozo que é atingido. Na pudica tradução brasileira, lemos “(...): isso frui”, mas, em francês, “*ça jouit*” tem a conotação de “isso goza”. E o gozo é também o lugar da

perda de qualquer identidade, da entrada do sujeito no disperso, na deriva, enfim, no vazio (do significado). Não é à toa que, no *Prazer do texto*, portanto, Barthes associe essa perda do significado na escritura (e a proliferação da significância) ao *satori* zen, que ele já havia evocado em *O Império dos Signos*:

(mas o gozo não é nunca um ganho : nada a separa do *satori*, da perda).
(BARTHES, 2013, p. 44)

Dessa maneira, a dispersão pelo gozo na escritura é a reafirmação do desejo de perda e de vazio da experiência do Japão anamorfosado de Barthes, também pela via da escritura. Se há algo a unir essas duas escrituras que atingem a perda, seja através do zen, seja através do gozo, podemos considerar que isso ocorre pelo desejo do significante. Nesse sentido, a “língua desconhecida” que intitula o segundo fragmento de *O Império dos Signos* é notável. Ali, Barthes (o autor entendido como dispersão de uma voz, etc.), nesse país que ele chama “Japão”, ouve uma língua, “massa rumorosa”, que não qualifica precisamente como sendo o japonês, mas apenas afirma seu desconhecimento. Pela descrição, vemos que, para ele, a impossibilidade de compreensão da língua é antes uma “proteção deliciosa” do que fonte de insegurança ou perigo. Não conhecer o significado das frases de uma língua estrangeira é muitas vezes o terror de qualquer viajante, mas, para esse estrangeiro, é justamente “o repouso” e a proteção contra a “tolice, a vulgaridade, a vaidade, a mundanidade, a nacionalidade, a normalidade”, pois

A língua desconhecida, da qual capto no entanto a respiração, a aeração emotiva, numa palavra, a significância pura, forma à minha volta, à medida que me desloco, uma leve vertigem, arrasta-me em seu vazio artificial, que só se realiza para mim: vivo no interstício, livre de todo sentido pleno. (BARTHES, 2007, pp. 17-18)

É como se se tratasse, assim, de uma infra-língua da qual o significado tivesse sido obliterado face a toda a fonemática, aos encantos da respiração e da voz. O entorno desse sujeito que caminha – sugerido pelo “que me desloco” – entre jardins, gestos, casas, mercados, restaurantes etc. é tornado levemente vertiginoso pelo poder da “significância pura”, que o arrasta em seu vazio artificial. Como não é um puro ruído indistinto o que ele ouve, mas algo sistemático, estruturado, enfim, uma língua, esse vazio é de fato “artificial”, pois é construído, é da ordem do simbólico, diferentemente dos ruídos da natureza. Finalmente, esse leve arrastar proporcionado pela vertigem da significância o

localiza no interstício da significação, liberto de qualquer promessa de totalidade e fechamento do sentido.

Vemos assim que se liga o desejo pelo vazio, pelo interstício, pelo descentramento no caleidoscópio do sujeito, do discurso e da escritura. Ora, em Barthes, a noção de sujeito disperso (esvaziado, descentrado etc.) é inerente à noção de escritura em que se descentra o sentido e se vislumbra o interstício da significância. Isso ocorre porque é contra uma leitura do uno, do finito, do centro, que se orienta a escritura barthesiana, sendo o sujeito e o discurso, portanto, a raiz e o espaço a serem pluralizados.

Apresentamos uma última citação de *O Império dos Signos* – que comporta outras passagens nesse sentido –, porque essa reforça o desejo de descentramento do sujeito de modo quase lírico:

Nenhuma vontade de inflar os pulmões, de estufar o peito para garantir meu *eu* {*moi*}, para me constituir em centro assimilador do infinito: levado à evidência de um limite vazio, fico ilimitado sem grandeza, sem referência metafísica.⁹⁷ (BARTHES, 2007, p. 146)

Mais uma vez, a questão não é garantir o imaginário de completude do eu – *moi* enquanto sujeito do Imaginário – como centro. Não se trata de optar por uma prática “histórica”, porque exacerbadamente enfática, de adesão do sujeito a si mesmo indicado pelo “inflar os pulmões” (“*gonfler les poumons*”). Na verdade, ressona aqui em Barthes justamente a imagem do *dégonflé*, que é reincidente na citações que faz de Gide, no Curso sobre *O Neutro*, a respeito de ser um pneu que se esvazia (“*je suis un pneu qui se dégonfle*”) (BARTHES, 2002f, p. 43). Assim, a ideia é de dispersão do sujeito, não de sua concentração num núcleo imaginário do *eu*, é de esvaziamento e não de intumescência. Na passagem acima, fica patente esse princípio aparentemente paradoxal: o sujeito da escritura, “levado à evidência de um limite vazio”, fica “ilimitado sem grandeza”. A passagem deixa claro que essa ausência de limitação não é contraposta a uma fronteira, a uma barreira, mas justamente ao vazio; ela não é ilimitada porque se expande e anseia atingir algo que vai além do sujeito, à maneira de uma experiência de grandeza. Para os leitores de Fernando Pessoa, o fechamento do trecho o evoca em alguma medida ao pontuar que não se trata de uma “referência metafísica”. O sujeito não é tocado pela percepção de uma experiência sobre-humana, divina, mas pela evidência de sua própria falta de limites (“limitado sem grandeza”), que o constitui enquanto

⁹⁷ "Aucune envie de gonfler les poumons, de bomber la poitrine pour assurer mon *moi*, pour me constituer en centre assimilateur de l'infini: amené à l'évidence d'une limite vide, **je suis illimité sans idée de grandeur**, sans référence métaphysique." (BARTHES, 2015, p. 145).

sujeito que ao mesmo tempo busca se distanciar da imagem ilusória do eu mas que pressente algo da identidade de si, da “evidência” de ter um limite, ainda que vazio. É entre o descolamento do eu {moi} e ainda a sensação de si que se formula a enunciação barthesiana:

Essa estratégia do descolamento, da distanciação de si mesmo, prova, no pensamento de Barthes, a marca profunda da influência brechtiana. Brecht o interessa sem dúvida menos por suas posições políticas que por esta ética de uma desaderência frente a uma imagem de si. (...)

Barthes distingue claramente o Eu e sua imagem. Este medo da imagem se dobra de uma suspeita em relação ao poder do Imaginário – que Barthes toma, parece-me, no sentido lacaniano, enquanto artifício de um reconhecimento ilusório. O sujeito, descolado, distanciado resta não menos um sujeito e eu creio que a proposta dos últimos livros de Barthes é precisamente essa afirmação plural, pluralizada do sujeito.

É por isso que o sujeito neutro ou impessoal de uma ciência estrutural (aquele do período semiológico) dá lugar a uma subjetividade humoral, a uma enunciação necessariamente subjetiva.⁹⁸ (RABATÉ, 2002, p. 199)

A subjetividade barthesiana se constitui nesse caleidoscópio de tentativa de descolamento e desaderência da ênfase do eu {moi} que se encaminha para uma experiência da vertigem, do interstício, do esvaziado que se entrevê precisamente na sua enunciação: um sujeito que se apropria da língua para nela conformar e desestabilizar a via central da linguagem e de si mesmo. No trânsito dinâmico e conflituoso dessas idas e vindas de distanciamento, por uma via, e da evidência de haver um limite de si, por outra, se instaura uma escritura que se faz por camadas:

Convém vê-lo [o texto] agora à espécie de uma cebola, agenciamento superposto de camadas (de níveis, de sistemas), cujo volume não atinge ao final nenhum centro, nenhum núcleo, nenhum segredo, nenhum princípio irreduzível senão o infinito

⁹⁸ "Cette stratégie du **décollement, de la distanciation avec soi-même**, prouve, dans la pensée de Barthes, la marque profonde de l'influence brechtienne. Brecht l'intéresse sans doute moins par ses positions politiques que par cette éthique d'une déshadérence face à l'image de soi, distance que le théâtre rend possible ou visible. (...) Barthes distingue ainsi nettement le Moi et son image. Cette peur de l'image se double d'une suspicion envers la puissance de l'Imaginaire – que Barthes prend, il me semble, au sens lacanien, en tant que leurre d'une reconnaissance illusoire. Le sujet, décollé, distancié n'en reste pas moins un sujet et je crois que les propos des derniers livres de Barthes est bien cette affirmation plurielle, pluralisée qu'il y faut du sujet. C'est pour cela que le sujet neutre ou impersonnel d'une science structurale (celui de la période sémiologique) laisse le pas à une subjectivité humorale, **à une énonciation nécessairement subjective**." (RABATÉ, 2002, p. 199) (grifo nosso)

mesmo de suas lâminas, que não dispõem em camadas nada além do que o conjunto de suas superfícies.⁹⁹ (BARTHES, 2012c, p. 980) (tradução nossa)

A síntese dessas avenidas de sentido que são a escritura, se podemos pensar em uma, reside na ideia de que tais camadas não partem de e não retornam a nenhum centro, a nenhum núcleo. À maneira de uma cebola, encontramos apenas as camadas sucessivas que a formam e que não escondem atrás de si nada a não ser elas mesmas, portanto, “nenhum segredo”. Não há nenhum princípio irredutível que as explique e que as revele, a não ser a evidência do desfolhamento da cebola e da escritura. Essa comparação de Barthes insiste mais uma vez na ideia de descentramento do texto que, de acordo com nossa leitura, se apropria de outra célebre imagem das camadas de uma cebola:

(...) Freud escreve que o eu é feito da sucessão das suas identificações com os objetos amados que lhe permitiram tomar a sua forma. O eu é um objeto feito como uma cebola, poder-se-ia descascá-la, e se encontrariam as identificações sucessivas que o constituíram. (LACAN, 2009, p. 226)

Freud concebe a formação do eu {moi} a partir das identificações que ele realiza com os objetos que o cercam. Nesse processo, ele iria se constituir como uma cebola cujas camadas são essas identificações que o formam. Ao também se valer da imagem das camadas da cebola, podemos aproximar a noção barthesiana de texto, que compartilha essencialmente essa formação, à constituição do eu. Texto – ou escritura – e o eu (aqui tomado enquanto sujeito e não apenas como *Moi*) formam-se tal qual: de maneira descentrada, sem um núcleo que possa ser entendido como origem ou fim. Neles, o que interessa de fato é cada camada em si, o movimento e a instabilidade criados pela dinâmica das mesmas.

Essa instabilidade, por exemplo, identifica-se na leitura que Claude Coste faz do texto “Ao sair do cinema”, cuja enunciação indica essa tentativa de distanciamento de si mesmo e os efeitos que surgem dessa flutuação. O texto já começa dando o tom da cadência que vai seguir: em terceira pessoa, a voz que diz tenta se descolar da imagem de si, apesar de ser apenas ela a narrar o que ali acontece:

⁹⁹ "(...) il convient de le voir plutôt [le texte] maintenant sous les espèces d'un oignon, agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes – qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble même de ses surfaces." (BARTHES, 2012c, p. 980).

O sujeito que fala aqui deve reconhecer uma coisa: gosta de sair de uma sala de cinema. Ao encontrar-se de novo na rua iluminada e um pouco vazia (é sempre à noite e em dia de semana que ele vai ao cinema), e ao dirigir-se molemente para algum café, anda silenciosamente (não gosta muito de falar do filme que acabou de ver), um pouco entorpecido, encapotado, friorento, em suma, sonolento: ele está com sono, eis o que pensa; o seu corpo tornou-se algo sopitável, doce, tranquilo: mole como um gato adormecido, ele se sente um tanto desarticulado, ou ainda (para uma organização moral o repouso só pode estar aí) irresponsável. (BARTHES, 2012, p. 427)

Na alternância entre a terceira pessoa que indica um descolamento da pessoa e a presença de informações que especificam e individualizam o sujeito, é tecida toda a pluralidade da enunciação e do sujeito. Tal artifício mostra que o sujeito está consciente de si, ao mesmo tempo em que decide não se manifestar em sua totalidade subjetiva (COSTE, 1998, pp. 34-35). Toda a sonolência, a serenidade, a entorpecência que o envolvem e apontam uma certa irresponsabilidade são “confessados” por essa voz em terceira pessoa – o próprio início da passagem aponta essa espécie de confissão: “O sujeito que fala aqui deve *reconhecer* uma coisa”. É esse jogo de revelação de algo tão pessoal que se contrasta com a enunciação em terceira pessoa e que faz *como se* o sujeito não estivesse ali, estando e dando vários sinais disso, geralmente nos trechos entre parênteses (“gosta”, “é sempre à noite e em dia de semana que ele vai ao cinema”, “não gosta muito de falar do filme que acabou de ver”). Por sua vez, nos momentos em que ele se permite colar um pouco mais à imagem de si, os advérbios e adjetivos aparecem contextualizando a mudança decorrente da saída do ambiente escuro do cinema para a retomada da experiência de caminhar ainda adormecido. Após a “vacância interior”, experimentada no cinema, a retomada da realidade é captada nessa movimentação entre interiorização e intelecção que lemos abaixo:

Esta presença do sujeito, a percebemos logo em seguida, devido à sucessão de advérbios que reenviam às circunstâncias (‘molemente’, ‘silenciosamente’), depois graças aos adjetivos que captam ainda mais o sujeito (‘entorpecido, encapotado, friorento, em suma, sonolento’). A enumeração obedece a um duplo movimento de interiorização e de intelecção da sensação que revela o sono como a realidade e o símbolo de uma consciência indecisa.¹⁰⁰ (COSTE, 1998, p. 35)

¹⁰⁰ "Cette présence du sujet, on la relève ensuite, grâce à une succession d'adverbes renvoyant aux circonstances (‘mollement’, ‘silencieusement’), puis grâce à des adjectifs qui serrent davantage le sujet (‘engourdi, engoncé, frileux, bref ensommeillé’). L'énumération obéit à un double mouvement d'intériorisation et d'intellection de la sensation qui fait apparaître le sommeil comme la réalité et le symbole d'une conscience indécise." (COSTE, 1998, p. 35).

Coste arremata esse trecho com o termo “indecisa” (“*indécise*”) e acreditamos que as palavras desse campo semântico indicam bem a especificidade da escritura barthesiana: indecisão, vacilação, flutuação, oscilação etc., designam justamente a passagem que a escritura está em constante processo de en-formar.

2.3 Anamorfose de N.

O que se procura, em diversos lados, é estabelecer uma teoria do sujeito materialista. Essa pesquisa pode passar por três estados: ela pode primeiro, tomando uma antiga via psicológica, criticar impiedosamente as ilusões de que se cerca o sujeito imaginário (os moralistas se distinguiram-se nessa crítica); ela pode em seguida – ou ao mesmo tempo – ir mais longe, admitir a cisão vertiginosa do sujeito, descrito como pura alternância, a do zero e de sua obliteração (isso interessa ao texto, visto que a sua fruição, sem poder aí dizer-se, faz passar nele o frêmito de sua anulação); ela pode, enfim, generalizar o sujeito (‘alma múltipla’, ‘alma mortal’) – o que não quer dizer massificá-lo, coletivizá-lo; e, ainda aqui, tornamos a encontrar o prazer, a fruição: ‘Não se tem o direito de perguntar quem portanto é esse que interpreta? É a própria interpretação, formada da vontade de poder, que existe (não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir), enquanto paixão’ (Nietzsche). (BARTHES, 2013, p. 72)

Neste fragmento d’*O Prazer do Texto*, identificamos uma leitura do próprio Barthes a respeito do trajeto realizado sobre a noção de sujeito. Como figura, é a elipse que organiza essa passagem, uma vez que, em poucas linhas, percorre-se uma longa história, seja da psicanálise, seja da filosofia, na tentativa de dar forma àquela noção.

Logo no início do fragmento, a voz enuncia o que busca: “estabelecer uma teoria do sujeito materialista”. Em relação a isso, o que chama atenção é o adjetivo “materialista” que determina o sujeito. Podemos pressentir aí uma provocação à ideia do sujeito idealista, que a tradição filosófica sempre apregooou. A filosofia grega, desde Platão, arquitetou-se a partir da primazia do ideal sobre o material, tendo como valores ideais o Bem, o Belo, a Verdade, o Conhecimento, sendo todos esses entendidos como universais e atemporais. Durante os séculos, tal tradição se estabeleceu e formatou o pensamento ocidental, tendo em Descartes ainda um membro do coro idealista. De encontro a essa perspectiva, uma abordagem materialista surge e questiona a essência mesma do pensamento idealista.

É como um dos questionamentos mais fortes contra os valores idealistas que uma teoria do sujeito materialista se coloca. Ora, desde sua postulação, assinalando as ilusões e abstrações que

fundam o sujeito ideal, a teoria de cunho materialista apontou “impiedosamente” o malogro desse “sujeito imaginário”, nas palavras de Barthes. Para ele, são os moralistas os primeiros a fazê-lo, nessa pesquisa que ele concebe em “três estados”.

Nesse trajeto da teoria materialista, aos moralistas – com La Bruyère, Montaigne, La Rochefoucauld etc. –, seguem-se aqueles que admitiram “a cisão vertiginosa do sujeito”. Aí se encontram certamente Freud, talvez os surrealistas, Lacan etc., que a compreenderam como “como pura alternância, a do zero e de sua obliteração”. Na seção anterior pudemos ver um tanto dessa vacilação e dispersão características dessa alternância entre o zero e seu apagamento.

O terceiro estado dessa pesquisa se refere a uma concepção do sujeito generalizado, isto é, que pode ser entendido de maneira ampla e múltipla (como nas expressões “alma múltipla” e “alma mortal”), mas não no sentido massificado e coletivizado ou, em outras palavras, de modo indistinto e gregário. Dessa noção de sujeito, Barthes nomeia textualmente o autor: trata-se de Nietzsche, o filósofo que se levantou contra toda filosofia que pudesse separar o homem da experiência da existência. É isso que o idealismo faz, acusa ele; afasta os homens da vida, da sua diversidade e da sua imprevisibilidade. *Grosso modo*, é a proposição de um olhar para a vida, aquiescendo a ela com sua variedade e em sua constante inconstância, e embasando aí a teoria do sujeito materialista, de que trata por sua vez Barthes. Em nossa compreensão, Barthes se volta a essa voz singular, pela qual se interessa e da qual se apropria para pensar o sujeito da escritura e da vida.

Seu poder de síntese e de precisão é intrigante, pois, no breve trecho em que fala mais de perto da filosofia nietzschiana – começando em “Não se tem o direito (...)” –, ele articula pontos densos de uma rede que se orienta pela noção de sujeito aliada à vontade de potência. São as ideias de pluralidade, de devir, de interpretação e de invenção/criação que fazem parte dessa rede pela qual vamos passar nesta seção. Elas nos interessam porque ecoam na escritura barthesiana, juntamente com a noção de corpo e de singularidade, questões que encaminham a discussão para uma compreensão caleidoscópica do sujeito e da escritura em Barthes.

Aproveitamos a ocasião para justificar por que Nietzsche vem por último na ordem dos capítulos da Parte II. Como Barthes o faz no fragmento que estamos analisando, é com o filósofo que ele fecha (mas não encerra) o trajeto que estabelece sobre a noção de sujeito. Isso é sintomático e nos ajuda a entender o próprio movimento barthesiano, no que diz respeito a sua trajetória escritural – e que vem em seguida na organização do fragmento. Ora, a cronologia mesma de sua produção mostra que Nietzsche é o último dessas três etapas a estar presente na vida de Barthes. Os moralistas estão mais fortemente presentes nos *Ensaio Crítico*, isto é, em meados de 1960 a 1964;

Lacan e Freud, de 1966 a 1973, e Nietzsche parece tanto coexistir com o momento final de 1972/1973, quanto dominar os anos seguintes a esses. No pequeno quadro esquemático de suas fases em *Roland Barthes por Roland Barthes* (BARTHES, 2003f, p. 162), também é sob a tutela do filósofo que ele se coloca quando da data de *O prazer do Texto* e *RB por ele mesmo*.

Isso nos interessa porque Nietzsche é, para Barthes, aquele que marca os anos em que o escritor se ocupa cada vez mais da investigação de uma ética que se opera no cotidiano e nas coisas sutis da existência, quais sejam, a relação do corpo com o mundo e com o outro. Além disso, é Nietzsche quem desenvolve uma filosofia em que a pluralidade e o devir podem servir, a nossos olhos, para absorver todo o variado, paradoxal e dinâmico pensamento barthesiano sobre o sujeito e a escritura. Nesse sentido, é com a proposta nietzschiana que Barthes vai amarrar e embasar seu próprio direcionamento sem, no entanto, sofrer qualquer limitação metodológica, pois é isso que um pensamento da pluralidade de forças permite.

Identificamos essa característica já na passagem acima, em que Barthes retoma a rede articulada por Nietzsche, como lemos adiante: “Não se tem o direito de perguntar quem portanto é esse que interpreta? É a própria interpretação, formada da vontade de poder, que existe (não como um ‘ser’, mas como um processo, um devir), enquanto paixão. (Nietzsche)” (BARTHES, 2013, p. 72). No trecho, Barthes italiceza precisamente o pronome interrogativo seguido da enfática e informal, nesse caso, conjunção “*qui donc*”: “quem portanto” é esse que interpreta?, pergunta ele. O uso do pronome interrogativo “quem” assinala a expectativa de se obter uma resposta, descobrir, enfim, quem é o sujeito da frase e da ação de interpretar. Pela resposta ofertada por Barthes, no entanto, ficamos sabendo que não há sujeito a não ser a própria interpretação. Ora, e o que seria a interpretação? Mais uma vez, Barthes responde: ela é “formada da vontade de poder”. Em seguida, Barthes estende a definição de “vontade de poder” (dizendo que “existe” “enquanto paixão”), mas não sem antes ainda abrir um parêntese para realizar mais uma catálise, afirmando que: a interpretação existe “não como um ser, mas um processo, um devir”. De fato, nesse breve trecho, ele arrola diversos elementos que formam a rede da noção de vontade de potência em Nietzsche. Para destrinçar essa intrincada trama, começaremos a puxar um de seus fios e tentar responder por que a interpretação, nos termos de Barthes, é “quem portanto” interpreta.

Para Nietzsche, *grosso modo*, a interpretação é o processo que cria constantemente o mundo. São as interpretações dos “pensantes-que-sentem” que fazem existir aquilo que ainda não existe, isto é, “o inteiro mundo, em eterno crescimento de avaliações, cores, pesos, perspectivas, degraus, afirmações, e negações” (NIETZSCHE, 2001, §301). A interpretação, por sua vez, é uma força da

vontade de potência, única realidade existente para o filósofo. Para ele, todos os elementos orgânicos resumem-se à vontade de potência; essa não é uma essência, mas “uma instância de onde se origina todo o devir, tudo o que está para acontecer, tudo o que é” (DIAS, 2011, p. 58). Ela está continuamente em movimento. Nesse sentido é que se pode dizer que, assim como não existem interpretações únicas e definitivas, tampouco existem seres unos e definitivos. O devir é a gramática do mundo, e a vida, entendida como vontade de potência, é um eterno superar-se (DIAS, 2011, p. 34). Isso significa que a vontade de potência não busca a conservação e a adequação, mas justamente a expansão e o crescimento. Não há, assim, um caminho em direção ao aperfeiçoamento dos seres ou algo que se aproximasse de uma infinita sucessão de acréscimos em busca da perfeição, mas precisamente a concepção de uma existência constantemente autoinventora. Essencialmente, para Nietzsche, coisa em que insiste Barthes, não há um “ser”, mas um constante processo, um contínuo devir da vontade de potência: o verdadeiro agente da ação é a vontade de potência. Essa, como agente da ação, é um querer, um fazer, uma atividade, e não um sujeito: “Não há nenhum ser atrás do fazer, do atuar, do devir, o ‘agente’ foi ficticiamente acrescentado ao fazer, o fazer é tudo” (DIAS, 2011, p. 43).

O fazer é tudo e por isso é necessário compreender que a vontade de potência é formada por infinitas forças que, em seu contínuo embate, se sobrepõem umas às outras. “Toda força está então em uma relação essencial com uma outra força. O ser da força é plural; seria verdadeiramente um absurdo pensar a força no singular”¹⁰¹ (DELEUZE, 2014, p. 9). A questão da pluralidade é fundamental, pois é ela que possibilita o encontro, o choque, a hierarquização das forças de modo absolutamente diverso do que já ocorreu. Enfim, “o fazer, o atuar, o devir” só podem ser plurais porque as forças que os constituem são plurais.

Nietzsche, considerando assim haver apenas vontade de potência, formada de forças plurais, concebe o ser unicamente nessa conformidade: “Só posso compreender o ser ao mesmo tempo uno e múltiplo, mutante e permanente, que almeja conhecer, sentir, querer – este ser é para mim o fato fundamental”¹⁰² (NIETZSCHE, 2015, p. 76) (tradução nossa). Retornam nessa passagem algumas ideias já apresentadas acima, e que dizem respeito à tendência de expansão da vontade de potência: ora, é sempre num sentido de crescimento do poder que ele concebe esse ser (“que almeja conhecer, sentir, querer”), questão essa aliada à pluralidade, marcada pelo devir contínuo (“ser ao mesmo

¹⁰¹ "Toute force est donc dans un rapport essentiel avec une autre force. L'être de la force est pluriel ; il serait proprement absurde de penser la force au singulier." (DELEUZE, 2014, p. 9).

¹⁰² "Je ne puis comprendre qu'un être à la fois un et multiple, changeant et permanent, connaissant, sentant, voulant – cet être est pour moi le fait fondamental." (NIETZSCHE, 2015, p. 76).

tempo uno e múltiplo, mutante e permanente”). Vale destacar que, ainda que possa parecer que se trata aqui de um movimento de substituição de dualidades – à maneira da filosofia platônica –, o projeto nietzschiano concebe fundamentalmente esse movimento como um *contínuo de variações*.

Em uma passagem mais específica, Nietzsche se refere diretamente ao ser humano, afirmando: “O homem, pluralidade de ‘vontades de potência’: cada um dotado de uma pluralidade de meios de expressão e de formas”¹⁰³ (NIETZSCHE, 2015, p. 108) (tradução nossa). Entendido assim, como vontade de potência, fica mais claro o porquê de Barthes, na passagem com que abrimos essa seção, preferir compreender o sujeito não propriamente como um ser, mas como um processo, um devir. É que por meio desses termos fica mais marcado o caráter passageiro, continuamente inconstante do somatório de forças que se organizam, fundando essa pluralidade em Nietzsche. Tanto é que no trecho seguinte o vemos argumentando contra uma ideia do sujeito único:

Não é talvez necessário admitir que haja um *sujeito único*: quem sabe se não seria permitido admitir uma multiplicidade de sujeitos cuja cooperação e luta fizessem o fundo de nosso pensamento e de toda nossa vida consciente? Uma espécie de aristocracia das ‘células’ em que reside a autoridade? Um grupo de iguais que são habituados a governar em conjunto e que sabem comandar?

Minhas hipóteses: o sujeito é uma multiplicidade.¹⁰⁴ (NIETZSCHE, 2015, p. 108) (tradução nossa)

A sua compreensão de sujeito é plural: nela habita a multiplicidade de forças que concorre para uma formação na qual a cooperação e a luta dão o tom, sendo o sujeito sempre o retrato contínuo do devir constituído pela multiplicidade de forças. Em Barthes, a ideia da pluralidade salta aos olhos:

Tolo?

Visão clássica (baseada na unidade da pessoa humana): a tolice seria uma histeria: bastaria a gente se achar tolo, para o ser menos. Visão dialética: **aceito pluralizar-me**, deixar viver em mim cantões livres de tolice. (BARTHES, 2003f, p. 126)

¹⁰³ "L'homme, pluralité de 'volontés de puissance': chacune douée d'une pluralité de moyens d'expressions et de formes." (NIETZSCHE, 2015, p. 108)

¹⁰⁴ "Il n'est peut-être pas nécessaire d'admettre qu'il n'y a qu'un *sujet unique*: qui sait s'il ne serait pas permis tout aussi bien d'admettre une multiplicité de sujets dont la coopération et la lutte feraient le fond de notre pensée et de toute notre vie consciente? Une sorte d'aristocratie des 'cellules' en qui réside l'autorité ? Un groupe d'égaux qui sont habitués à gouverner ensemble et qui savent commander ?

Mes hypothèses : Le sujet est une multiplicité." (NIETZSCHE, 2015, p. 108)

Barthes segue na esteira da negação da unidade do sujeito, como havíamos visto em Nietzsche. Desse modo, ele coloca em crise a visão clássica que admite um domínio inabalável de si e a crença de que o sujeito é uma unidade regida simplesmente pela racionalização e pela ponderação. Levemente, Barthes ironiza que não é assim tão fácil perceber-se tolo de modo racional/ponderado, para automaticamente deixar de sê-lo, recusando a ilusória ideia de unidade clássica e de autodomínio e controle. Além disso, mesmo se assim fosse fácil, ele é enfático (mas sem qualquer histeria) ao afirmar que aceita se pluralizar, isto é, ainda que ele pudesse, por meios racionais e pela via da ponderação, escolher-se *absolutamente*, ele aceitaria ir contra a visão clássica da unidade da pessoa: ainda assim ele escolheria se pluralizar, deixando alguns espaços para as forças da tolice.¹⁰⁵

Usando o termo “cantões” para se referir aos lugares em que a tolice viveria, torna-se sugestiva a associação com a ideia territorial, topológica. É como se Barthes fizesse viver juntos, precisamente *em e pela* sua escritura, Freud e Lacan – com suas proposições topológicas – e Nietzsche. De fato, não podemos dizer que não se trata de uma visão pluralizada. Barthes se apropria de imagens e ecos produzidos por todos os três, porque também ele vive junto com suas linguagens; justamente por isso, por se apropriar delas, é que diz à *sua maneira* o que o encontro e a dispersão daquelas vozes são para ele.

Vivendo juntos na escritura barthesiana, Freud e Nietzsche, contemporâneos que tiveram a experiência da modernidade em seu auge, conceberam de maneira distinta as noções de consciência e inconsciente. Ainda que ambos se voltem contra a concepção filosófica clássica a respeito do sujeito como governado pela razão, para o filósofo alemão:

‘Não se pode atribuir à consciência o estatuto privilegiado de uma faculdade essencial, parte da própria natureza do ser humano, no sentido em que fora entendida na filosofia tradicional’, de tal modo ela não pode ser identificada com o núcleo perene da subjetividade. (GIACOLA apud DIAS, 2011, p. 47)

O fato é que a consciência em Nietzsche é uma instância que está vinculada à sociedade, pois é para se comunicar, isto é, tornar comum seus pensamentos, que ela é necessária. A comunidade, sendo o lugar do comum, do gregário, do rebanho – no termo de Nietzsche –, e não do sujeito em

¹⁰⁵ Em francês, os termos para tolo/tolice são *Bête/bêtise* (BARTHES, 2012d, p. 686), e dizem respeito a um vasto campo de discussões em relação à obra de Roland Barthes, inclusive gerando um excelente livro de Claude Coste sobre o tema. Em *Bêtise de Barthes*, Coste aprofunda a discussão a respeito de uma ética em Barthes vinculada a um equilíbrio entre o apego e a recusa da *bêtise*. Como nosso trabalho não envereda pela questão da *bêtise* em si, deixaremos de lado tais aprofundamentos para nos concentrarmos na proposta de uma ética em Barthes, a ser realizada na Parte III.

sua singularidade, é aquela que demanda a função da consciência. Nesse sentido, ela não comanda os impulsos e as forças da vontade de potência, mas sim o inconsciente.

A vontade de potência, como força que anima o orgânico, é composta de forças contrárias cujo aspecto inconsciente é questão fundamental. A consciência, se comparada a toda a gama infinita e mutante das forças do inconsciente, representa um mínimo fragmento de toda força. Poderíamos nos perguntar onde se situaria o inconsciente em Nietzsche e a resposta não surpreenderia muito os leitores barthesianos, que logo pressentiriam a importância desse aspecto em Barthes: no corpo, instância que o filósofo tenta fortemente reabilitar, porque, para ele, no corpo ocorrem todas as atividades (DIAS, 2011, p. 49). Ora, no pensamento nietzschiano não é a consciência que confere a unidade ao ser, mas precisamente o corpo. Para compreendermos melhor, basta pensar que toda a pluralidade das forças da vontade de potência, organizando-se e desorganizando-se incansavelmente, só atingem a unidade se consideradas como partes de um todo, que é o corpo. Seu devir, possível graças às forças inconscientes que o caracterizam como absolutamente plural, não é “somente superior à consciência: é anterior” (DIAS, 2011, p. 49). O caráter plural e inconsciente do corpo o torna a instância a partir da qual se pode afirmar uma espécie de unidade; esse fato de “individualização” da vontade de potência que tem no corpo a sua realização é o aspecto que fascina Nietzsche:

(...) Nós não deixamos de nos maravilhar com a ideia de que o corpo humano se tornou possível; que essa coletividade excepcional de seres vivos, todos dependentes e subordinados, mas em outro sentido dominantes e dotados de atividade voluntária, possa viver e crescer de modo coeso, e subsistir por certo tempo; e em toda evidência, isso não se deve de modo algum à consciência.

Neste ‘milagre dos milagres’, a consciência, não é mais do que um instrumento – do mesmo jeito que o estômago é um instrumento do mesmo milagre.¹⁰⁶ (NIETZSCHE, 2015, p. 109)

Se a consciência não é nada mais do que um fragmento do corpo, ela é tão importante quanto qualquer outra dessas partes que ajudam a compor a constante pluralidade do ser. Não é ela a responsável por singularizar o homem, mas justamente algo que a tradição filosófica deixou correntemente à margem, isto é, o corpo. Ele é uma forma que se diferencia da vontade de potência

¹⁰⁶ "(...) on ne se lasse pas de s'émerveiller à l'idée que le *corps* humain est devenu possible; que cette collectivité inouïe d'êtres vivants, tous dépendants et subordonnés, mais en autre sens dominants et doués d'activité volontaire, puisse vivre et croître à la façon d'un tout, et subsister quelque temps; et de toute évidence, cela n'est point dû à la conscience. Dans ce 'miracle des miracles', la conscience n'est qu'un instrument rien de plus – dans le même sens où l'estomac est un instrument du même miracle." (NIETZSCHE, 2015, p. 109)

(não deixando de ser vontade de potência, certamente), porque singulariza uma série de forças, impulsos, reunindo-os em uma unidade coesa, mas constituída de pluralidade. Em Barthes esse caráter distintivo do corpo é que cada vez mais atesta a singularidade do ser:

Tel Quel

(...) – Pois bem, por que você não faz o mesmo? – É precisamente, sem dúvida, porque eu não tenho o mesmo corpo que eles; meu corpo não se adapta à generalidade que existe na linguagem. (...)

O corpo é uma diferença irreduzível (...). (BARTHES, 2003f, pp. 192-193)

Nesse fragmento de *RB por RB*, a pluralidade de sentidos é reforçada, e um dos elementos que contribuem para isso é a singularidade tanto da linguagem quanto do corpo. Na verdade, essas duas são fundamentalmente relacionadas por Barthes, sinalizando que o sujeito de fato se torna sujeito por essa individuação do corpo, que é também linguagem. Ora, se seu corpo é uma diferença irreduzível, esse sujeito percebe a distinção e por isso não se confunde com a massa gregária. Precisamente por isso, ele “não faz o mesmo”, isso é, usar a linguagem de modo “tal qual” a massa, comportar-se de maneira a se adaptar à generalidade que corrói a linguagem, tratando-a como algo que vai “*de soi*”. A pluralidade desse trecho deixa sempre em suspenso se a singularidade do sujeito que enuncia faz referência a, primeiramente: “*tel quel*” em francês, assim como em português, é uma expressão idiomática que relaciona coisas, colocando-as em pé de comparação. A expressão em si é uma marca desse gregarismo e dessa generalidade da linguagem por meio de uma fórmula que sela mais uma vez o igual, o semelhante. Nesse sentido, Barthes se mostra não sendo “tal qual” o rebanho, ao dizer que não partilha dessa generalidade, isso é, que não pode se comportar tal qual essa massa. Em segundo lugar, em outra aba desse leque de significações, “*Tel Quel*” é o nome da conhecida revista de vanguarda composta pelos escritores Philippe Sollers, Alain Robbe-Grillet, Jean Thibaudeau, Jean Ricardou, Francis Ponge, Julia Kristeva (apenas em 1971), dentre inúmeros outros contribuidores, à qual, inclusive, Barthes se associava. Diversos trabalhos fundamentais para a compreensão da escritura como produção se desenvolveram nessa revista que também foi o palco de muitos debates políticos. Uma certa violência, tanto escritural quanto política, constituiu a proposta do grupo, vinculado ao maoísmo chinês, fato que deixa evidente uma aceitação a um esquema massificador, generalizador, isto é, essencialmente gregário.

Por mais que Barthes estivesse bastante próximo de todo esse cenário, em certa medida acompanhando de perto a escritura de Sollers e as investidas teóricas de Kristeva, ele se manteve à parte desse caráter fortemente coletivo e combativo do grupo. Ele não se associou em bloco, ficando

à deriva em muitas ocasiões, o que mostra que ele não poderia e não queria agir “*tel quel*”. O fragmento acima joga sutilmente com essa postura de singularização, ao localizar no corpo sua diferença irreduzível em relação aos outros corpos. Ali ele mostra que sua subjetividade não se vincula a algo consciente, a determinações filosóficas ou políticas, a imperativos externos mas, precisamente à sua irreduzibilidade de impulsos, instintos, forças que se chocam e se reorganizam de modo singular, fundando continuamente seu corpo e suas ações e escolhas.

A singularidade de que tratamos aqui, defendendo-a, e que acreditamos que Barthes também identificava, se coloca em termos da subjetividade que se funda na relação entre linguagem e corpo. Ora, nenhum desses dois aspectos podem ser entendidos em separado, pois se determinam e se confundem. A singularidade do corpo marca a singularidade da linguagem, isto é, da escritura e vice-versa. De fato, não saberíamos localizar a anterioridade de um ou de outro justamente porque acreditamos que se dão simultaneamente.

De modo continuamente fluido e plural é impressionante como ocorre com esse fragmento “*Tel Quel*” um louco devir, uma vez que inclusive a escolha do título *Tel Quel* para a revista parece ter ocorrido a partir de uma citação do próprio Nietzsche, que diz:

Eu quero o mundo e o quero TAL QUAL [TEL QUEL], e o quero ainda, o quero eternamente, e grito insaciavelmente: bis! e não somente para mim apenas, mas por todas as peças e por todo o espetáculo; e não por todo espetáculo apenas, mas no fundo para mim [*pour moi*], porque o espetáculo me é necessário porque eu sou necessário a ele e porque eu o torno necessário.¹⁰⁷

Rede de citações que entra num infinito proposto pelo próprio Barthes, pois ele celebra o desdobramento do texto, um relançar sem fim, um jogo intertextual que engendra novos sentidos pelas relações que são tramadas. Nietzsche é citado pela *Tel Quel*; Barthes, em outro fragmento, cita a *Tel Quel* (revista) e o uso da expressão “*tel quel*” (também colocada em jogo pelos números da revista, que a cada número trazia uma nova citação contendo a expressão idiomática “*tel quel*”¹⁰⁸). Instaura-se assim uma dimensão essencialmente plural, em permanente devir, uma vez que as relações entre os textos produzem uma possibilidade do plural absoluto das associações, das combinações, da ordem

¹⁰⁷ "Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiatement: bis! et non seulement pour moi seul, mais pour toute la pièce et pour tout le spectacle; et non pour tout le spectacle seul, mais au fond pour moi, parce que le spectacle m'est nécessaire parce que je lui suis nécessaire et parce que je le rends nécessaire." (NIETZSCHE. Disponível em: http://next.liberation.fr/livres/1995/04/06/les-numeros-de-tel-quel_131013). Acesso em: 14/ 03/2017.

¹⁰⁸ "Pendant plus de dix ans, chaque numéro débutera par une citation contenant l'expression «tel quel”. Disponível em: http://next.liberation.fr/livres/1995/04/06/les-numeros-de-tel-quel_131013 Acesso em: 14/03/2017.

em que as relações podem ser feitas. Veremos mais adiante como esse “para mim” (“*pour moi*”) nietzschiano retorna em Barthes.

Além disso, tal possibilidade de construir significações a partir de uma expressão idiomática, que chega quase a funcionar como um dêitico, reenviando sempre para o que se faz referência, mostra que é pela repetição da expressão, isto é, seu aspecto semiótico, que se chega ao infinito do sentido, ou seja, com seu aspecto semântico.

Se Nietzsche é uma voz da qual o grupo *Tel Quel* se valeu, e se a citação de Barthes encaminha tanto a Nietzsche quanto à *Tel Quel*, vemos que, no que diz respeito à significância, que é a essência do plural, não há jamais qualquer espécie de controle e de delimitação do poder do sentido. Aí reside o plural que o próprio Barthes vai, se podemos dizer, pluralizar. Ora, basta ver o fragmento abaixo para identificar como ele pluraliza a ideia de corpo, que é essencial e paradoxalmente a unidade que amarra o plural do devir, da vontade de potência:

O corpo plural

‘Que corpo? Temos vários.’ (PIT, 39). Tenho um corpo digestivo, tenho um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico, e assim por diante: sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo: emotivo: que fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça. Por outro lado, sou cativo até o fascínio pelo corpo socializado, o corpo mitológico, o corpo artificial (o dos travestis japoneses) e o corpo prostituído (o do ator). E, além desses corpos públicos (literários, escritos), tenho, por assim dizer, dois corpos locais: um corpo parisiense (alerta, cansado) e um corpo camponês (descansado, pesado). (BARTHES, 2003f, p. 74)

Convivendo, alternando-se, sobrepondo-se, as forças desse corpo são puro devir, e tão forte é a percepção de transformação que a sensação do sujeito é a de haver vários corpos. Pulsantes de vida, são eles que dão o tom para a consciência desse sujeito; ora, em um outro fragmento, lemos que são essas sinestesias (da dor de cabeça, da sensualidade) que são “encarregadas de individualizar” o corpo de Barthes (BARTHES, 2003f, p. 74). No final das contas, é o corpo que comanda a vida do sujeito, com suas sensações, suas disposições e emoções. Se o fragmento começa enumerando os corpos – “um corpo digestivo, um corpo nauseante, um terceiro cefalálgico” – a partir do quarto, o sujeito escreve “e assim por diante”, sugerindo que a mudança não há de parar. Assim como o sujeito tem sua medida pelo seu corpo, isto é, por sua pluralidade, a relação com o outro também é dada via corpo: socializado, mitológico, alienado, prostituído são os modos que o sujeito percebe, classifica, qualifica, a imagem do outro. Ainda assim, a imagem do corpo funciona como uma unidade que recolhe o plural de outros seres em devir. Além disso, as questões sociais e geográficas

também são sentidas via corpo e não apenas as que envolvem sentimentos e emoções. Em Paris, localização em que um certo modo de vida glamouroso, elitizado, coabita com as características de um centro urbano com alta densidade populacional, alto índice de estímulos visuais e de comportamento acelerado, o corpo sente e age de um determinado modo; no campo, de outro.

Enfim, a pluralidade aponta para essa questão fundamental em Barthes, que é a singularidade fundada pela diferença do corpo do sujeito em relação ao outro e ao mundo. Quando falamos em corpo, devemos, no entanto, atentar para o fato de que, como no fragmento acima, questões sociais e culturais também estão fundamentalmente ligadas a ele. Não são de modo algum apenas os aspectos físicos ou emocionais que constituem a pluralidade dessa instância: ele é a irredutibilidade de qualquer aspecto que esteja ligado ao sujeito. O fragmento seguinte materializa essa pluralidade que defendemos como marca singular do sujeito:

Gosto, não gosto

Gosto de: salada, canela, queijo, pimentões, pasta de amêndoas, cheiro de feno cortado (gostaria que um especialista fabricasse tal perfume), rosas, peônias, lavanda, champanhe, posições levianas em política, Glenn Gould, cerveja excessivamente gelada, travesseiros baixos, pão torrado, charutos Havana, Händel, passeios comedidos, peras, pêssegos brancos ou de vinha, cerejas, tintas, relógios, canetas, penas de escrever, petiscos, sal cru, romances realistas, piano, café, Pollock, Twombly, toda a música romântica, Sartre, Brecht, Verne, Fourier, Eisenstein, trens, vinho de Médoc, champanhe tinto, ter dinheiro trocado, Bouvard e Pécuchet, andar de sandálias à noite nas estradinhas do Sudoeste, a curva do rio Ardour vista da casa do doutor L., os Irmãos Marx, o serrano às sete da manhã saindo de Salamanca etc.

Não gosto de: lulus brancos, mulheres de calças, gerânios, morangos, cravo, Miró, tautologias, desenhos animados, Arthur Rubinstein, casas de veraneio, tardes, Satie, Bartok, Vivaldi, telefonar, coros de crianças, concertos de Chopin, bailaricos da Borgonha, danças da Renascença, órgão, M.-A. Charpentier, suas trombetas e tímбалos, o político-sexual, as cenas, as iniciativas, a fidelidade, a espontaneidades, as noitadas com gente que não conheço etc.

Gosto, não gosto: isso não tem a menor importância para ninguém; isso, aparentemente, não tem sentido. E, no entanto, tudo isso quer dizer: meu corpo não é igual ao seu. Assim, nessa espuma anárquica dos gostos e dos desgostos, espécie de picadinho distraído, desenha-se pouco a pouco a figura de um enigma corporal, atraindo cumplicidade ou irritação. (...) (BARTHES, 2003f, p. 133)

Apesar de extenso, optamos por transcrevê-lo quase integralmente justamente pela pluralidade que ele manifesta, fundamental para nossa análise. Certo é que seu caráter paradigmático encaminha rapidamente o sentido do gosto/não gosto; aparentemente, as listas que seguem os dois pontos de “Gosto de:” e “Não gosto de:” não precisavam ser longas, e nós também poderíamos

suprimir algumas passagens, encurtá-las. No entanto, acreditamos que é precisamente na escolha e na afirmação de cada um dos elementos que se coloca em funcionamento o caráter processual do sujeito; ele marca a sua singularidade pela diferença nascida entre as infinitas maneiras de gostar de algo ou não gostar de algo. Ora, o leitor poderia, à medida que fosse lendo o fragmento, se identificar totalmente com o sujeito que as enuncia; no entanto, em algum momento, mais cedo ou mais tarde, um elemento sintagmático não seria assimilado como sendo também do gosto (ou do desgosto) do leitor: pronto, está instaurada a diferença, pois, nesse momento, percebe-se a irredutibilidade de cada um dos corpos, tanto o da voz que enuncia quanto do sujeito que lê.

O plural também se pressente mais uma vez na expressão “etc.” que amarra as sequências de “Gosto de:” “Não gosto de:”. De fato, esse caso em que o “etc.” é utilizado é quase uma das únicas vezes em que ele realmente pode ser entendido literalmente como “assim por diante”. Ora, ele pode se estender ao infinito, pois o sujeito nunca para de fazer esse movimento de gostar/não gostar, uma vez que “a espuma anárquica dos gostos e desgostos” nunca cessa, a não ser com a morte.

O fragmento ainda é plural porque mistura diversos elementos de diferentes ordens, como se fossem fluxos, ondas que animassem o corpo, cada uma com seu impulso e direção. Isso significa que as relações não são reguladas por temas, fechadas em sessões; por exemplo, o sujeito fala de flores, em seguida da bebida que gosta e logo em diante menciona um tópico mais sério e socialmente mais respeitado como a política. No entanto, mesmo quando fala de política, diz preferir um de seus aspectos triviais (“posições levianas em política”). Identificamos, assim, uma deliberada mistura dos estilos alto e baixo, como se Barthes subvertesse as ordens ao colocar *topoi* distintos no mesmo patamar, sendo esse o seu corpo, isto é, essa a sua desorganização cambiante. Dessa maneira, mais uma vez sua escritura abala a visão clássica a respeito da nobreza de um ser que só se interessaria por certos tipos de coisa (coisas da alma, por exemplo); ele também abala a imagem de si, às vezes, ao se encaminhar para uma aristocratização na escolha das comidas e bebidas para apresentar, em seguida, um elemento bastante prosaico e, por que não, vulgar, entre os elementos de que gosta, como “ter dinheiro trocado”, por exemplo.

Além disso, o plural é ritmado porque o paradigma “Gosto/Não gosto” propulsiona a enumeração dos elementos que, adicionados um atrás do outro, imprimem um ritmo ao fragmento. A possibilidade de sempre poder adicionar um nome à sequência (acompanhados ou não de adjetivos ou predicativos) concorre para a manutenção de um ritmo também engendrado pela pluralidade. Ele segue cantando, fazendo um devir se transformar no outro e dando a impressão de que a cadeia poderia continuar infinitamente, até que encerra a enumeração e aparenta fazer uma

apreciação com a qual muitos leitores que estavam entendendo o fragmento como pura confissão egocêntrica concordariam: “*Gosto, não gosto: isso não tem a menor importância para ninguém; isso, aparentemente, não tem sentido*”. De fato, as minúcias e idiossincrasias narradas por um sujeito a respeito de si mesmo podem soar com tom de ênfase e de egotismo.

No entanto, como já vimos anteriormente a respeito do processo de escritura do Roland Barthes por Roland Barthes, o autor, por meio do seminário (seminário do “Léxico do Autor”), tentou escapar das armadilhas do seu imaginário, trabalhando o texto sempre no sentido de um descolamento do eu (moi) enfatizado. Esse fragmento “Gosto, não gosto” pertence ao Roland Barthes por Roland Barthes e representa fundamentalmente essa perspectiva de distanciamento pegajoso de si. No entanto, e aqui reside o ponto chave de nossa argumentação, distanciamento de si não quer dizer uma escritura que ignore o sujeito, que descarte sua irredutibilidade, sua singularidade. Quer dizer apenas que esse processo é realizado sem o caráter vangloriante, presunçoso e afetado de um sujeito que se toma como centro e idêntico a si. Defendemos uma subjetividade em Barthes, questão problemática para alguns autores,¹⁰⁹ mas não defendemos que ela seja fácil, imediata e estática. Ela é constituída por todas essas nuances caleidoscópicas da qual viemos tentando nos aproximar; certo é que podemos entrever apenas algumas formas compostas por esses fragmentos de cor e de formatos tão variados (toda proposta dessa Parte 2) dentre as infinitas, porque é a subjetividade como irredutivelmente plural que estamos aqui a defender. Longe de ser uma concepção inocente e evidente de um sujeito único, que tem a ilusão de ser idêntico a si mesmo, que acredita na linguagem como meio de expressão de seu eu total, tentamos demonstrar como a subjetividade em Barthes é problematizada, porque presente. Ela se dispersa no devir eterno de sua escritura (e ao longo de sua produção) e se podemos tratá-la como uma, isso se deve à concepção de diferença do corpo que Barthes esboça:¹¹⁰ “E, no entanto, tudo isso quer dizer: meu corpo não é igual ao seu”.

É pela irredutibilidade do corpo, isto é, pelo fato inegável de que é a partir do corpo como dado fundamental que se instala a diferença fundadora entre um corpo e outro. Essa diferença é percebida na evidência de que esse corpo tem ideias que o singularizam, tais como aquelas enumeradas acima. Gostar de “andar de sandálias à noite nas estradinhas do sudoeste”, não gostar de “telefonar”, são ideias que engajam o corpo e prescindem de intelecção, da suposta consciência de si etc. É o corpo e sua pluralidade que guiam intuitivamente o sujeito “pois”, como lemos em um

¹⁰⁹ Typhaine Samoyault (2015) defende a impossibilidade de pensar uma subjetividade em Barthes.

¹¹⁰ A diferença é questão que se coloca nos seminários 67 e 68, e é um aspecto fundamental do pensamento barthesiano. Tratamos dela na Parte 1.

fragmento de O Prazer do texto, “meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.” (BARTHES, 2013, p. 24).

Se concebemos uma ideia de subjetividade, portanto, ela é sobretudo compreendida como esse espaço de pluralidade de impulsos, que se combinam em gostos e desgostos, se organizam e se desorganizam continuamente e à revelia de qualquer vontade e determinação do *querer* pretensamente consciente do sujeito. É uma ideia que segue a proposta de Nietzsche nos seguintes termos:

A ‘grande política’ megalômana de Nietzsche é antes de tudo uma política de reavaliação da grandeza de si. (...) E isso que ele chama de “si” (sujeito) não tem nada a ver com o eu, com o ego. (...) O sujeito é uma multiplicidade, formação plástica de instintos em luta e contrangidos a uma hierarquização, cuja grande atividade é inconsciente; ela é a ‘grande razão do corpo’, que é vontade de potência, de crescimento.¹¹¹ (ASTOR, 2012, pp. 14-15)

Assim, qualquer concepção sobre a subjetividade em Barthes que visa realmente entender a complexidade que embasa essa questão não tomará a noção de sujeito como medida de modo inocente. O aspecto plural e constitutivamente em devir deverá ser considerado.¹¹² Dominique Rabaté fala desse “singular plural em Barthes”¹¹³ no sentido que o defendemos aqui:

Isso significa que o sujeito é a medida ou o padrão do julgamento? Ele deve se pensar mais precisamente à maneira de um sujeito humoral, variável e, como em Nietzsche, perpetuamente voltado para seu vir-a-ser. A prática do fragmento é aqui de ordem ética: a afirmação de uma verdade (do sujeito) resta provisória; ela inscreve um momento do vir-a-ser, uma etapa do caminho.¹¹⁴ (RABATÉ, 2002, p. 200)

Mais uma vez afirmamos: o sujeito em Barthes é essa instância em que os humores são fundamentalmente marcantes e fundam esse sujeito em sua pluralidade e fluidez. Nesse processo de

¹¹¹ "La ‘grande politique’ mégalomane de Nietzsche est avant tout une politique de réévaluation de la grandeur du soi. (...) Et ce qu’il appelle le soi n’a rien à voir avec le moi, avec l’ego. (...) Le soi est une multiplicité, formation plastique d’instincts en lutte et contrainte à la hiérarchisation, dont la grande activité est inconsciente; il est la ‘grande raison du corps’, qui est volonté de puissance, d’accroissement." (ASTOR, 2012, pp. 14-15).

¹¹² Se a ligação com Nietzsche fica mais evidente ao final da produção barthesiana, em *O prazer do texto*, Roland Barthes por Roland Barthes e *Fragmentos de um discurso amoroso*, a questão dos humores já se delineava desde o primeiro Barthes, com seus escritos do tempo do sanatório, no *Grau zero da escritura* e no *Michelet*. Certamente que os humores se apresentavam de maneira diferente, mas já indicavam o interesse de Barthes por essas particularidades do sujeito. Atentar para a noção de estilo no *Grau zero*, que é um espaço quase puro de humores: “Fenômeno de ordem germinativa”, “transmutação de um humor” são expressões que Barthes utiliza em referência ao estilo.

¹¹³ “Roman, discours, note : le singulier pluriel chez Roland Barthes”, p. 195.

¹¹⁴ “Est-ce à dire que le sujet est la mesure ou l’étalon du jugement ? Il doit plutôt se penser du côté d’un sujet humoral, variable et, comme chez Nietzsche, perpétuellement vers son devenir. La pratique du fragment est ici d’ordre éthique : l’affirmation d’une vérité (du sujet) reste provisoire ; elle note un moment du devenir, une étape sur le chemin.” (RABATÉ, 2002, p. 200).

vir-a-ser, o fragmento é a materialização desse caráter de passagem em que os humores, os embates, os gostos e desgostos se combinam e se permeiam. Voltamos ao aspecto chave da constituição vazada entre sujeito e linguagem, de que tratamos nos capítulos anteriores. É como etapa do caminho, experimentada em sua inteira presença e verdade, que pode logo em seguida se desvanecer, que a escrita fragmentária exhibe o caráter provisório do sujeito. Assim é que concordamos mais uma vez com Rabaté ao entender que essas flutuações não podem ser consideradas pelo viés da afirmação de uma subjetividade pura, mas como processo, como passagem.

Sendo devir, esse sujeito não visa agir de modo estático, enrijecido, quando se trata de qualquer avaliação que ele venha a fazer. Ora, a avaliação é justamente um fechamento, uma espécie de julgamento e de palavra final, o que vai de encontro com a perspectiva processual do sujeito. Essa tendência de suspender o julgamento em Barthes se insinua n’*O Prazer do Texto* e vai continuamente se desdobrando em sua desconfiança total em relação à asserção (e à qualificação, etc.). Analisaremos esse aspecto detidamente na Parte 3 deste trabalho. O que nos interessa aqui é o fato de que o sujeito se abstém de produzir julgamentos qualificativos, mas não pode se abster de se implicar no processo, uma vez que é sempre um sujeito que enuncia sua relação com o outro:

Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. (...) Não posso dosar, imaginar, que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos: é demasiado isto, não é bastante aquilo; o texto (...) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: é isso! E mais ainda: é isso para mim! Este ‘para mim’ não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano (‘no fundo é sempre a mesma questão: O que é que é para mim...’) (BARTHES, 2013, pp. 19-20)

Encontramos aqui a fórmula que materializa essa tendência de suspensão da adjetivação em Barthes e que, ao mesmo tempo, dá a medida do caráter plural do sujeito: “é isso para mim” (“*C’est ça pour moi*”) é o resíduo mínimo de julgamento sem arrogância que a língua permite. Qualquer formulação que fosse além da construção verbo/pronome demonstrativo/complemento nominal em “é isso para mim” implicaria um julgamento de valor que funcionaria como um “objetivo tático”, por implicar um “uso social”. Isso significa que o sujeito aí daria lugar a uma valoração que transcenderia seu próprio campo de ação, ao conferir atributos que pretendem funcionar como juízos, como modelos a serem seguidos, pois teriam um efeito totalizador, porque socializado, de impressões que são puramente provenientes dos humores de um sujeito, de um corpo. Nesse sentido, pois, esse sujeito só pode enunciar uma fórmula que aponte se tratar de um devir seu, de um gosto/desgosto seu, no caso “para mim”. Assim, é sempre uma singularidade, ainda que em devir, que se coloca em

relação no mundo e se avalia. Como Barthes afirma, essa perspectiva, ainda que pudesse ser compreendida em um viés subjetivo ou existencialista – concepções que inserem o sujeito no âmago da experiência, percebendo-o situado – é na verdade uma apropriação de Nietzsche: “no fundo é sempre a mesma questão: o que é que é para mim...”.

A esse respeito, Barthes vai aclarar o que entende dessa questão nietzschiana. Quando inaugura o seminário sobre *O léxico do autor*, em 73, momento paralelo à publicação de *O Prazer do Texto*, ele expõe, no primeiro encontro, que vai definir o seminário a partir do que este é para o próprio Barthes:

Tentarei, darei a este ‘para-mim’ um valor fundador (o que não é a mesma coisa que: generalizante, indutiva), isto é, (em parte) decorrente de uma simples visada impressionista da confiança:

I) De início, porque o para-mim é tomado (para mim!) no texto nietzschiano, no sistema – ou assistema (ou sistema aberto) da avaliação nietzschiana, isto é, em uma dialética do valor e da verdade. Notarei apenas:

a) Trata-se de ‘subjetividade’? Concordo, sob duas condições:

A ‘subjetividade’, como palavra, pode retornar (é ao mesmo tempo oportuno que ela retorne) se ela não está mais no plano de expressão de um ‘sujeito’ metafísico, de uma pessoa, de uma alma, mas no campo textual de um sujeito dividido, plural, em trabalho incessante de deslocamento topológico, tal que a enuncia particularmente a psicanálise. Ver Nietzsche a respeito da pluralização do “Eu”: “o ponto de subjetividade é móvel”:

O eu não consiste na atitude de um ser apenas em relação a várias entidades (instintos, pensamentos etc.); pelo contrário, o eu é uma pluralidade de forças quase personificadas, que se situam no prosaetrio e tomam o aspecto do eu; deste lugar, ele contempla as outras forças, como um sujeito contempla um objeto que lhe é exterior, um mundo exterior que o influencia e o determina. O ponto de subjetividade é móvel; provavelmente, sentimos os graus de forças e de instintos de uma maneira espacial (mais ou menos próximas, mais ou menos afastadas); nós experimentamos como uma paisagem ou como um plano o que é, em realidade, uma multiplicidade de graus quantitativos. (Nietzsche)

E isto, que é o corolário daquilo: não se pode mais deixar ‘subjetividade’ no paradigma subjetividade/objetividade. A objetividade, como valor endoxal, ‘imperativo categórico’ (...) não é senão da ordem do imaginário, aquele da Ciência, ou, principalmente, aquele do Sábio (não é a ciência que é objetiva, é o sábio). (BARTHES, 2010, pp. 45-46) (Tradução nossa)

Nesse longo mas necessário trecho vemos que Barthes admite elevar ao status de método a noção do “para mim” (*“pour moi”*). Ele se torna valor fundador de qualquer maneira de proceder do sujeito. Mas, como afirma Barthes, esse comportamento não deve ser confundido com uma perspectiva impressionista ou indutiva. Ora, isso significa que o “para mim” não é puramente um juízo decorrente de uma *impressão* de gosto que deva se estender do sujeito para todo o mundo, de modo *indutivo*. Não se trata de um puro capricho de gosto do sujeito, mas de uma avaliação nascente da experiência de irredutibilidade do corpo do sujeito. Mais uma vez – como o fizera n’*O Prazer do Texto*, Barthes aponta que esse procedimento é nietzschiano e decorre de sua perspectiva assistemática ou de seu sistema aberto de valoração e de verdade. De acordo com sua filosofia do devir, a perspectiva de Nietzsche em relação a um sistema aberto é absolutamente coerente. Quando opta por seguir nesse caminho, Barthes comunga dessa abertura do plural e, assim, o “para mim” é um modo pelo qual o sujeito pontua e registra a transitoriedade e a passagem de um estado que também é passagem.

Sobre a noção de subjetividade, o trecho acima retoma, nas palavras do próprio Barthes, a pluralidade constitutiva da noção tal qual ele a sustenta – e a qual nós também entrevemos em sua escritura. Ele aponta a recusa de um sujeito metafísico, ou a identificação a uma pessoa ou a uma alma. É um sujeito plural, móvel, que passa continuamente por deslocamentos topológicos – e a imagética do sujeito no prosaário, olhado e alternado por outros, de Barthes, é genial. Nietzsche e Lacan se reforçam nessa leitura barthesiana em que a pluralidade de forças se imiscui ao deslocamento de personas; de qualquer modo, essas instâncias apenas insistem na singularidade da leitura de Barthes, que nos deixa entrever a própria articulação singular de seu corpo.

Além desse aspecto da noção de subjetividade, Barthes evoca outro âmbito que também não coincide com a sua concepção, que é a forçada oposição entre subjetividade/objetividade. Essa passagem reforça a discussão que fizemos na Parte 1 e mostra como é apenas imaginária a manutenção desse paradigma, que não coincide de modo algum com a noção de subjetividade em Barthes.

Quando o escritor, no começo do seminário, propõe o método do “para mim”, ele na verdade está direcionando não só todo o plano do seminário a partir dessa linha, mas embasando sua própria justificativa de um seminário. Isso significa que ele atualiza, *para ele*, a sua ideia de seminário. Ora, de acordo com Nietzsche, seria impensável, assim como para Barthes, conceber uma coisa em si, sendo o sentido sempre dado pelo olhar daquele que olha, como explica Barthes na passagem abaixo:

‘Uma coisa em si’ – absurdidade semelhante ao ‘sentido em si’, à ‘significação em si’. Não existe estado de fato ‘em si’, é preciso, ao contrário, aí introduzir de início um sentido antes mesmo que ele possa ter um estado de fato. A questão: ‘O que é isso?’ é uma maneira de colocar um sentido, visto de um outro ponto de vista. A ‘essência’, o ‘ser’, são uma realidade perspectivista e supõem uma pluralidade; no fundo, é sempre a questão: ‘O que é isso para mim?’ (para nós, para tudo o que vive, etc.)¹¹⁵ (BARTHES, 2010, pp. 46-47)

Identificamos o retorno da fórmula “É isso para mim”, em forma de questão “O que é isso para mim?”. De fato, sempre que se direciona o olhar para algo, nesse momento cria-se o objeto da interpretação, imputa-se um sentido que cria a coisa para a qual se olha. Nesse raciocínio, o olhar que levanta a questão do “O que é isso?” é sempre singular, específico, colocado por um ‘para mim’, um ‘para nós’. Como é uma perspectiva de pluralidade que ordena o mundo – como vontade de potência, na perspectiva nietzschiana – é o olhar de um sujeito que imputa um corte nessa pluralidade, escolhendo pontualmente ao que dar valor; por isso é que o “para mim” é fundamental na produção barthesiana, pois ela vai se tornando cada vez mais a afirmação da singularidade escritural. Esse sujeito da escritura inclusive percebe a singularidade de si através da especialidade do seu desejo, pois, quando se apaixona, é por um e único corpo que atrai loucamente seu olhar:

Encontro pela vida milhões de corpos; desses milhões posso desejar centenas; mas dessas centenas, amo apenas um. O outro pelo qual estou apaixonado me designa a especialidade do meu desejo. (...) Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Esse? (...) De todos esses *relevos* do corpo tenho vontade de dizer que são *adoráveis*. Adorável quer dizer: **este é meu desejo, tanto que único: ‘É isso! É exatamente isso que amo!** (BARTHES, 2001, p. 32)

Apenas um dos milhões de corpos com que cruza pela vida designa para o sujeito a especialidade de seu desejo. Na pluralidade em que consiste o mundo, são apenas alguns dentre os infinitos relevos e formas pelos quais me interesso, me volto, me perco, afirmando a "adorabilidade" daquilo que encanta meu olhar. A especialidade do *meu corpo* designa a especialidade de *outro corpo*, que

¹¹⁵ "‘Une chose en soi’ – absurdité égale au ‘sens au soi’, à la ‘signification en soi’. Il n’y a pas d’état de fait ‘en soi’, il faut au contraire y introduire d’abord un sens avant même qu’il puisse y avoir un état de fait. La question : ‘Qu’est-ce que c’est ?’ est une façon de poser un sens, vu d’un autre point de vue. L’essence’, l’être’, sont une réalité perspectiviste et supposent une pluralité ; Au fond, c’est toujours la question : ‘Qu’est-ce que c’est pour moi ?’ (pour nous, pour tout ce qui vit, etc.)" (BARTHES, 2010, pp. 46-47)

para mim encerra a realização do meu desejo. Medido e ajustado à minha singularidade, meu corpo exclama apenas e precisamente a fórmula “É isso para mim”.

“É isso!” e “para mim” são o mínimo que a língua pode designar sem entrar no ranço dos julgamentos, da adjetivação, da asserção. As duas fórmulas, que às vezes se associam em uma só, mostram que o sujeito atinge apenas na língua seu pensamento, seu achado, sua significação, mas que a língua, para além dessa estrutura que pode ser infinitamente catalisada, aumentada, começa a produzir sentidos que “pegam”, que se fixam, que transformam em imagem e, portanto, em sentido fechado, qualquer enunciação. Pela expressão ser formada pelo dêitico “isso”, “ça”, ela pode se referir a qualquer coisa, mas sempre imputada por um sujeito, que depreende do mundo um relevo que lhe é adorável. Se na expressão “É isso”, o “isso” fosse substituído por um adjetivo, a significação estaria delimitada, fechada, por exemplo: “É lindo!”, “É maravilhoso!”, “É tocante!”, “É profundo!”, “É incrível!”, cada uma dessas expressões tolhe o que o “isso” apenas poderia sugerir. Na expressão barthesiana, “É isso”, “isso” pode ser todos esses adjetivos que o sujeito não foi capaz de dizer, ou porque não sabe se pode destacar um deles apenas e enquadrar sua impressão assim, delimitando-a, empobrecendo-a, ou porque não sabe *exatamente* o que o chama, o que o toca. A pluralidade que a própria fórmula “É isso!” assinala talvez seja uma das maneiras de compreender também a pluralidade do sujeito que a enuncia e que não quer se delimitar.

De qualquer maneira, aquilo em que viemos insistindo neste subcapítulo é a constatação de uma subjetividade que se constitui pluralmente e que, além disso, se percebe como tal. É a percepção, além de uma espécie de aprendizado e de aceitação de que há, apesar de toda a dificuldade de dizer e de se dizer, uma subjetividade em Barthes. São as voltas em torno dessa questão que tentamos aqui minimamente organizar, a partir de índices presentes na escritura barthesiana apenas. Essa última citação caminha nessa aceitação “louca” de si:

(História Zen: em pleno calor, um velho monge está ocupado, secando cogumelos. ‘Por que não fazeis com que outros o façam? – Um outro não é eu, e eu não sou um outro. Um outro não pode ter a experiência da minha ação. Eu devo ter a minha experiência de secar os cogumelos.’)

Eu sou evidentemente eu mesmo, e é nisso que sou louco: sou louco porque *consisto*. (BARTHES, 2001, p. 216)

Perceber-se como *um* sujeito, apesar de todas as divisões, abalos, embates, forças que o formam é um caso de aceitar-se pluralmente singular ou singularmente plural. O processo é quase tautológico: “Eu sou evidentemente eu mesmo” – e não há quem desconfie tanto da tautologia

quanto Barthes. Não precisamos levá-lo tão a sério, acreditando na verdade de suas enunciações, pois essas podem ser tanto registro passageiro de algo, quanto jogo de máscaras desse sujeito incansavelmente oscilante. No entanto, podemos entrar no jogo e lembrarmo-nos de que, no fragmento “Gosto, não gosto”, o sujeito afirma não gostar de tautologias. O fato é que, mesmo que seu corpo – seus humores –, seja irredutivelmente avesso a elas, a uma ele deve se render, à tautologia de às vezes *consistir*. “Depender essencialmente de; ter como fundamento; basear-se” são algumas das definições para esse termo e mostram como o movimento de identificação e de apreensão de si pode ser perturbador, porque evidencia o *louco* que o caracteriza. O fato é que a percepção da identidade consigo mesmo é algo permanentemente problemático em Barthes, e só pode ser entendido como esse processo de constante pluralidade afirmado pelo oxímoro que leva à perplexidade através da unidade de um corpo, que não cansa de exclamar, variando sempre o referente: “É isso para mim!”.

Parte III – Variando

variado. Adj. 1. *Diverso, sortido, vário.* 2. *Matizado, variegado.*

3. *Delirante, alucinado.* 4. *Pop. Inconstante, leviano.*

(HOLANDA, 1995, p. 665)

Nesta Parte III, buscamos empreender uma análise da escritura barthesiana a partir da ideia de variação. Como viemos procedendo nas partes anteriores, partiremos de passagens em que Roland Barthes constrói uma teoria e uma prática da variação enquanto motor e efeito de sua escritura. Compreendemos que tanto essa teoria quanto essa prática são modos de afirmação de uma ética da escritura e que a ela se vinculam algumas questões chave, a saber: a percepção de que o discurso, isto é, a apropriação individual da língua pelo escritor – no caso, Barthes – engaja ao mesmo tempo sua subjetividade – tal como a delineamos na Parte II –, o uso social e político e, finalmente, uma maneira de escapar tanto dos constrangimentos da língua, ou seja, de seu caráter fascista, como um modo de dizer algo absolutamente pautado na diferença e na singularidade.

Pretendemos caminhar por todas essas questões nos tópicos que se seguem. No Capítulo 1, Variações, destrinchamos essa ideia, assinalando sua presença e sua importância para a escritura de Barthes. A partir dele, expandimos a noção para duas direções. A primeira consiste no subcapítulo Variação e subjetividade: escritura e enunciação, em que se propõe o encontro entre as noções de enunciação e de escritura por meio de uma prática singular da variação, que tem na ligação com o presente, na diferença e na nuance seus pontos de articulação. A outra direção, que não deixa de se ligar fundamentalmente a essa última, o subcapítulo As nuances da ética, se desenvolve a partir da consideração de que o pensamento ético em Barthes se baseia na prática de tal variação, tendo o presente e a nuance a sua importância máxima. Finalmente, no subcapítulo 3, Variações – Le Roland Barthes avec peine: a Frase, todas as questões anteriores se encontram na Frase de Barthes, espaço em que forma e sentido remetem infinitamente um ao outro, pois que é por essa forma que qualquer engendramento ético é realizado.

Dessas definições que o Aurélio fornece para o verbete variado, surpreendentemente as quatro acepções podem muito bem ser associadas à escritura barthesiana tal qual a concebemos neste trabalho. Mesmo sabendo do mal-estar de Barthes em relação aos adjetivos, e nessa definição não há

outra coisa a não ser adjetivos, talvez essa leva pertença à sua compreensão dos bons adjetivos, pois que todos entreveem o plural, o vário, e o neutro em diferentes tonalidades.

Capítulo 1. Variações

« Il faut vraiment tâcher de varier notre existence. »

(GIDE, 2014, p. 34)

A ideia de uma escritura da *variação* nos é sugerida pelo próprio Barthes no arrebatador prefácio dos *Ensaaios Críticos*, publicado em 1964. Ali, ele enuncia sua compreensão da literatura fundamentalmente como prática da variação:

Um amigo acaba de perder alguém que ele ama e eu quero dizer-lhe minha compaixão. Ponho-me então a escrever-lhe espontaneamente uma carta. Entretanto, as palavras que encontro não me satisfazem: são ‘frases’: faço ‘frases’ com o mais amoroso de mim mesmo; digo-me então que a mensagem que quero mandar a esse amigo, e que é minha própria compaixão, poderia em suma reduzir-se a uma simples palavra: *Condolências*. Entretanto, o próprio fim da comunicação a isso se opõe, pois essa seria uma mensagem fria, e por conseguinte *inversa*, já que o que eu quero comunicar é o próprio calor de minha compaixão. Concluo que para retificar minha mensagem (isto é, em suma, para que ela seja exata) é preciso não só que eu a varie, mas ainda que essa variação seja original e como que inventada. (BARTHES, 2013, p. 18)

Nesse trecho, vemos que ele instaura a diferença liminar entre “fazer frases” e “comunicar algo exato”. Ora, a primeira ação é uma atividade qualquer, que usa a língua de modo instrumental e quase que apenas referendando o código, uma vez que é apenas a transcrição de um lugar comum da linguagem. Mesmo que o que se pretendia comunicar era a exatidão da compaixão sentida, que o termo “condolências” parece significar, o sujeito constata que “condolências” é um termo repisado por todos, comum, geral, gregário. É como se fosse uma moeda disponível no mercado, que qualquer um, qualquer um mesmo, pudesse servir-se dela e usá-la indistintamente.

Como o que deseja esse sujeito é indicar justamente o contrário dessa indiferença, ele precisa fazer um trabalho com a língua, isto é, precisa torná-la *diferente* da língua de todo mundo, tirando-a da indiferença. É aqui que uma ideia de enunciação, ou seja, do apropriar da língua por um sujeito singular, no tempo presente e engajado na situação de *dizer*, pode nos ajudar a entender como pode

se dar a “comunicação exata”. Ora, este sujeito precisa de fato apropriar-se do sistema abstrato da língua, tal como apresentamos na Parte II deste trabalho. Apropriar-se no sentido de tornar próprio, *seu*, ajustado a si mesmo; entender essa produção do escrever como enunciar algo irredutivelmente singular e original liga a escritura à enunciação, pois conjuga-se nessa prática o exercício de variar um enunciado virtualmente sempre comum, que é da ordem da língua, em uma enunciação sempre variada e única, que é a escritura.

Essa concepção de variação entra em choque com o gregarismo que uma mensagem socialmente indistinta conota. Ela coloca em jogo horizontes com os quais o escritor tem diante si e que constituem para ele uma *natureza*. São aquelas duas instâncias que Barthes propõe em *O grau zero da escritura* e que acreditamos poder retomar aqui, a saber, as “forças cegas” que são a língua e o estilo. Para Barthes, esses são pontos constitutivos do homem, que é respectivamente formado de linguagem e de sua mitologia pessoal (seus afetos, humores, lembranças). Não há como escapar de ambos, pois são o “limite inicial do possível”. Ora é por meio de uma língua que esse sujeito entende, vê e entra em relação com o mundo – língua essa sempre anterior a ele, construída à sua revelia – assim como é por meio de seu estilo que intui a si mesmo. O espaço em que pode escolher a forma como organizar essas duas instâncias é justamente a escritura; o escritor pode agenciar os signos à sua maneira, exercendo ali a escolha de seu tom e de suas inflexões. Essa escolha que caracteriza a escritura na primeira concepção que Barthes forja a respeito, nós a associamos à noção de enunciação/discurso tal como discutidos no capítulo 2 da Parte I. Acreditamos que a escritura entendida como enunciação é esse espaço total, indistinção entre fundo e forma, cujo escritor pode variar.

Ainda nos *Ensaio Críticos*, vemos o papel que Barthes atribui ao escritor, e que caminha no sentido que acabamos de apresentar:

O escritor é um experimentador público: ele varia o que recomeça; **obstinado e infiel, só conhece uma arte: a do tema e das variações**. Nas variações, os combates, os valores, as ideologias, o tempo, a avidez de viver, de conhecer, de participar, de falar, em resumo os conteúdos; mas, no tema, a obstinação das formas, a grande função significante do imaginário, isto é, a própria inteligência do mundo. (BARTHES, 2013, p. 17) (grifo nosso)

O escritor varia o que recomeça, afirma ele: a atividade de escrever é como esse incansável processo de recomeçar, pois cada enunciação, cada colocar da língua em discurso é sempre essa renovação do ato. Uma frase pode sempre ser adicionada à outra, estendida, catalisada ao infinito. Quem garante essa *ilimitação* é a combinatória instituída pelo escritor, pois é ela que organiza de

maneira cada vez variada essa arte. É a possibilidade e sobretudo o imperativo de variar que fundam a literatura. De fato, como menciona Barthes, são as variações dos combates, dos valores, das ideologias, do tempo, da avidez de viver, de conhecer, de participar, de falar que podem ser infinitamente transformadas. N’O *Grau zero da escritura*, por exemplo, ele argumenta que escritores contemporâneos que partilham da mesma língua, em seu estado sincrônico, apresentam escrituras absolutamente diversas. Mallarmé e Céline, Gide e Queneau, Claudel e Camus se apropriam da forma da língua e situam sua escritura em espaços diversos. No entanto, essa variação não é só o que diferencia a escritura de um escritor de outro, mas essencialmente o que constitui os movimentos da escritura de cada escritor. É sempre como uma espécie de processo de devir que o escritor se relaciona com a sua própria atividade. “Toda propriedade da linguagem sendo impossível, o escritor e o homem privado (quando ele escreve) são condenados a variar desde o início suas mensagens originais.” (BARTHES, 2013, p. 20). Como escritor, é uma espécie de *liquidação* (BARTHES, 2013, p. 17) o que ele empreende: ele fabrica uma linguagem que é consumida como imóvel, fixa, estável, resultado *final* de um trabalho pelo seu público; no entanto, a escritura jamais cessa para o escritor em si, sendo sempre recomeço, continuidade, fluxo.

Assim Barthes, naquela citação, o qualifica de “obstinado e infiel” pois, para ele, o que importa é variar esses conteúdos, daí sua infidelidade. Entretanto, sua obstinação revela sua fidelidade, vinculada por sua vez a sua decisão obstinada de escrever, de dar uma forma ao mundo que ele engendra em si e por meio de suas palavras. Variando uma primeira mensagem, que seja de “Condolências”, por exemplo, Barthes argumenta que é a originalidade de uma mensagem que é almejada, pois ela é “o preço que se deve pagar pela esperança de ser acolhido por quem nos lê”. A originalidade constrói uma “comunicação de luxo, já que muitos pormenores são necessários para dizer poucas coisas com exatidão”. Esse luxo, entretanto, continua ele, “é vital, pois, desde que a comunicação é afetiva (esta é a disposição afetiva da literatura), a banalidade se torna para ela a mais pesada das ameaças” (BARTHES, 2013, p. 20).

Para Barthes, pois, a banalidade torna-se o grande risco da escritura e é dessa angústia que nasce no escritor a necessidade e o desejo de variar:

Essa mensagem original, que é preciso variar para tornar exata, nunca é mais do que o que arde em nós; não há outro significado primeiro da obra literária senão um certo desejo: escrever é um modo de Eros. Mas esse desejo não tem de início à sua disposição mais do que uma linguagem pobre e banal; a afetividade que existe no fundo de toda a literatura comporta apenas um número reduzido de funções: desejo, sofrimento, indigno-me, contestação, amor, quero ser amado, tenho medo de morrer,

é com isso que se deve fazer uma literatura infinita. A afetividade é banal, ou, se se quiser, típica, e isso comanda todo o ser da literatura ; pois se o desejo de escrever é apenas a constelação de algumas figuras obstinadas, só é deixada ao escritor uma atividade de variação e de combinação: nunca há criadores, apenas combinadores, e a literatura é semelhante à barca Argos: a barca Argos não comportava – em sua longa história – nenhuma criação, apenas combinações; presa a uma função imóvel, cada peça era entretanto infinitamente renovada, sem que o conjunto deixasse de ser a barca Argos. (BARTHES, 2013, p. 21)

Contrariamente ao que o romantismo afirma sobre a criação literária, a respeito de sua riqueza e do caráter de gênio que nela se afirma, Barthes afirma que a linguagem nasce e se alimenta do que é banal e pobre. São poucas as funções que ela finalmente pode dizer, como as experiências de sofrimento, de amor, de medo, de indignação etc. São experiências típicas, gerais, gregárias mais uma vez. A escritura, esta não deve sê-la. A partir dessa constelação de figuras, o escritor procede à atividade de variá-las e combiná-las, sendo assim o modo que ele individualiza sua escritura, escolhe seu tom, encontra sua voz, a singulariza. A metáfora da barca Argos é uma constante em Barthes e encarna essa possibilidade obstinada de variação e de fidelidade: imagem apropriada dos gregos, Argos era o nome do navio (homenagem a seu construtor homônimo), que era um dos heróis a compor a tripulação dos argonautas, e nos oferece a imagem de uma literatura infinita: trocando as peças infinitamente, nunca se chega a ter outra barca além dela.

Argos é de certa forma a metáfora da engenhosidade e da criação humana. Por mais que algumas fontes apontem que Minerva estava também na construção, ela foi construída por um homem para servir de transporte para uma aventura que os gregos jamais haviam experimentado, o desconhecido alto-mar. Ainda que fossem exímios marinheiros, era apenas a navegação de costa a costa que dominavam. Como a nau Argos foi a primeira a ser utilizada para enfrentar de fato o alto-mar, ela simboliza assim o enfrentamento do desconhecido, do inimaginável (da ideia da morte, talvez). Também, ela simboliza a criação, a organização de um todo que decorre da invenção e da necessidade para enfrentar esse desconhecido. A literatura poderia ser entendida assim; a partir da criação humana, como um todo organizado decorrente da invenção e da necessidade do homem de simbolizar, de criar sentidos, ela é o transporte, a estrutura construída por uma determinada combinação de formas, que desloca o homem, dando-lhe a experiência de outros espaços. Sofrendo as intempéries, a destruição dos deuses, sofrendo com o desgaste que seus tripulantes sem querer impunham a ela, a nau foi tendo suas peças substituídas de modo que, ao longo da jornada pela qual passou, suas peças originais já não estavam lá. No entanto, era evidente, a nau ainda estava lá. São essas condições de variação que permitiram a sobrevivência da nau, do mesmo modo que “Essas

condições de variações são o ser da literatura (...)” (BARTHES, 2013, p. 19). *No caminho de Swann, À sombra das raparigas em flor, O caminho de Guermantes, Sodoma e Gomorra, A prisioneira*, são exemplos das variações de Proust. *Educação Sentimental, Madame Bovary, Bouvard e Pécuchet* são alguns dos exemplos das variações de Flaubert. Variando os modos, resta a obstinação da escritura.

Vale ressaltar que tomamos essa variação não apenas como algo que ocorre de obra para obra, de texto para texto, isto é, não apenas nessa macroestrutura. Quando pensamos em combinação e em substituição, é o sistema da língua como um todo que funciona estruturado e que pode sofrer as mudanças, desde a sua unidade mínima, que é o fonema, às unidades superiores, como morfemas, lexemas, sintagmas, frases e assim por diante. Nesse sentido, qualquer rearranjo impresso a alguma dessas formas, de alguma maneira, é uma variação. Qualquer uma dessas formas da língua, tomadas pelo escritor em sua escritura, são de algum modo um traço, um grafo, enfim, um registro dessa variação. Elas podem constituir tanto textos que tiveram um “acabamento”, um “fechamento” no sentido de serem impressos como uma obra, quanto textos que permaneceram desconhecidos, em gavetas, em arquivos. Não pretendemos entrar na discussão a respeito da valoração entre textos, manuscritos ou entre obras declaradas como finalizadas pelo escritor; apenas pretendemos tomar a escritura em uma concepção que entreveja mais seu caráter processual, em devir da produção do escritor. É Barthes mesmo, no mencionado prefácio aos *Ensaio Críticos*, que afirma que a obra se encontra sempre em um tempo defectivo em relação à demanda do público. Quando o escritor escreve, liquida em si um desejo de escrever e, quando oferece ao outro sua escritura, esse outro a toma por algo imóvel, enquanto o escritor já a toma como um “abandono necessário” (BARTHES, 2013). Ora, não é mais nessa frase que ele fechou e entregou dogmaticamente ao outro que ele se encontra. Ele já está escrevendo outra frase, de seu texto presente. Já está mais uma vez variando sua escritura.

De fato, o que se consome como novidade pelos leitores talvez já seja algo extremamente distante para o escritor. Em relação a esse texto já ofertado, o presente da escritura já se tornou passado para ele, passado que sela a escritura e faz do escritor aquele a quem não se concede uma “última réplica”. Suas palavras estão imóveis no papel, seu nome estampa um volume, transformando-o em um nome de morto, iluminado em destaque em algumas livrarias. O presente da escritura para o escritor não é o mesmo do presente da leitura do leitor. Para o primeiro, é sempre a uma tentativa de escrever novamente que sua obstinação se entrega. Também não é como um morto que ele se engaja nessa relação, mas apenas como um sujeito que se atualiza na língua em cada enunciação-escritura, portanto, no presente.

Além dessa luta contra o passado da escritura,¹¹⁶ para Barthes, há também uma outra luta que apenas a variação se encarrega de remediar: trata-se do excesso de nomeado, de linguagens que repisam o lugar-comum e que constituem a logósfera:

Voltamos mais uma vez à dura lei da combinação humana: o original não é ele próprio mais do que a mais banal das línguas e é por excesso de pobreza, não de riqueza, que falamos de inefável. Ora, é com essa primeira linguagem, esse nomeado, esse nomeado demais que a literatura deve debater-se: a matéria da literatura não é o inominável, mas pelo contrário o nomeado; aquele que quiser escrever deve saber que começa uma longa concubinação com uma linguagem que é sempre *anterior*. (BARTHES, 2013, p. 22)

A banalidade da linguagem diz respeito a duas condições: deve-se, primeiramente, a um aspecto constitutivo da língua, que já tratamos anteriormente, e que é a necessidade de repetição. Uma língua é formada por elementos que precisam se repetir para integrar um código comum e poder funcionar devidamente. Ora, ela necessita ser reconhecida por suas unidades mínimas e máximas, o que caracteriza seu caráter semiótico. Assim, por mais que muitas vezes queira-se fugir dos próprios constrangimentos da língua, essa é uma possibilidade que apresenta poucas saídas. Um exemplo que o próprio Barthes retoma é a obrigação em francês de utilizar um pronome masculino ou feminino para se referir à terceira pessoa. O suspense do gênero *lhe* é excluído, fazendo com que toda enunciação revele mais do que talvez se deseje. Um outro aspecto, também do francês, é o controlado número de possibilidades de organizar os elementos da oração. Embora haja um certo número de modos de dispor os elementos, não se pode desorganizá-los totalmente, como é o caso da função sujeito. Dificilmente (ou quase nunca) ele estará no último lugar da oração. Talvez essa repetição estruturalmente requisitada possa fazer com que a banalidade seja um risco elevado, pois são todos os falantes de uma língua que estão submetidos a ele.

O segundo aspecto, por sua vez, certamente diz respeito ao caráter estereotipado que o uso da língua pode assumir. Barthes percebe que podemos ler o mundo, pois são signos por todos os lados o que encontramos e, devido a essa presença massiva de sentidos atribuídos a ele, é que podemos entender esse aspecto excessivamente *nomeado* do qual ele fala. A capacidade simbólica humana implica que o real é mediado pela linguagem e por ela significado e apreendido; é a essa mediação pela linguagem que corresponde a atividade de nomear o mundo. Quando o nomeamos – podemos nos pautar na ideia nietzschiana da força da interpretação –, criamos objetos aos quais

¹¹⁶ É notável a recusa de Barthes, nos prefácios, em retomar o artigo antigo. Ele sempre assinala que o tempo selou toda uma relação órfica com o que lá outrora se apresentou, conforme veremos adiante.

atribuímos valor, isto é, sentidos. Podemos pensar também em uma ideia de nomeação sartriana, que concebe o ato de nomear algo equivalente a iluminar o sentido, apontar caminhos, mostrar. De fato, nessas duas ideias, encontramos a base do pensamento sobre a ligação entre língua e pensamento, via escolhida por Barthes e trabalhada na Parte I. A faculdade do pensamento está ligada à possibilidade de articular linguisticamente o real e a nomeação é esse meio pelo qual os homens criam a significação do mundo. Barthes insiste no fato de que os signos que criam e ajudam a sustentar nosso mundo são utilizados à exaustão pelos homens em suas atividades; o gosto pela repetição, pelo lugar-comum, pelo estereótipo, pela *doxa*, se revela nesse uso da língua que torna o que é nomeado “nomeado demais”. Mesmo a literatura contribui para esse excesso de nomeação por meio da legitimação dos cânones, pelo respeito à retórica, pela assimilação de imagens, temas, enfim, por uma série de procedimentos que fazem com que a forma literária circule por um espaço majoritariamente do já-dito, da tradição. Barthes se coloca como o arauto da pobreza da linguagem em contrapartida àqueles que afirmam sua riqueza. Para ele, a questão da anterioridade da língua é fundamentalmente presente. O sujeito, escritor ou não, nasce nessa “verdade saussureana” (BARTHES, 2013, p. 19) que ele toma de maneira irrestrita, isto é, ele nasce em uma língua, falada e repisada antes de qualquer desejo do sujeito. A relação é, como ele afirma, de *concubinação*, porque essa diz respeito a uma situação em que se vive livre, mas sujeito a constrangimentos de uma vida de casado. Isso é exatamente o que ocorre com o uso da língua; Barthes afirma que essa liberdade e obrigação vivem juntas pois é sempre uma linguagem com suas regras pré-definidas (como o casamento) que tenho que usar, ao mesmo tempo que tenho direito a uma certa liberdade (como no celibato) para construir minhas próprias frases. Enfim, uma vida em concubinato.

Fiquemos com o aspecto do “nomeado demais”. Ora é porque existe esse risco que Barthes recorre a uma “estética da variação”. Um dos pontos de que ele se queixa é o “Tédio dos discursos previsíveis”. Para ele, a previsibilidade do discurso e, precisamente do texto, extingue qualquer possibilidade de suspense e faz com que ele se torne um texto dos mortos: “*Texto dos mortos*: texto litânico em que não se pode mudar uma palavra” (BARTHES, 2003f, p. 166). A ideia de morte indica aqui o caráter para sempre fixo de um discurso, espécie de ladainha impossível de ser atualizada e, portanto, vinculada a um passado tomado como imutável.

Para Barthes, a tradição literária francesa tomada pela crítica da velha Sorbonne é uma das instâncias em que se identifica essa presença do texto imóvel. Nascida no momento em que a língua francesa foi erigida como modelo de “clareza” absoluta, momento esse de identificação dessa língua a um processo ideológico imposto pelas classes superiores, que concebia a si e a sua língua como

medida do universal, tais usos tornaram-se algo “natural”. Isso significa que a ordem do francês foi admitida como padrão de “clareza”, posto que derivado da lógica, a ser seguido: primeiramente apresenta-se o sujeito, posteriormente a ação e ao fim o paciente. Como medida do universal, a literatura e a crítica francesas se construíram sobre essa espécie de “absolutismo da linguagem” em que uma única linguagem seria aceita: a dos mortos. A imutabilidade é uma de suas condições: “Professa-se que é preciso conservar a significação das palavras, em suma que a palavra só tem um sentido: o certo.” (BARTHES, 2013, p. 194). Ora, como o sentido é imposto por essa soberania absoluta da clareza e da ordem, apenas um sentido é aceito. Impassível à atualização, o código, o léxico, as imagens sucumbem a essa presença total do texto morto. Em *Crítica e Verdade*, Barthes mostra como a velha crítica da Sorbonne, no alto de 1966, ainda se valia do mesmo verossímil crítico clássico. É a língua de Racine, Boileau etc., que orientava a produção e a avaliação da literatura em uma sociedade cuja história já havia testemunhado, muito após a euforia e a decadência da modernidade, duas guerras mundiais, e que se encontrava no auge da produção cultural de massa. Para lidar com tantos elementos que transbordavam a universalidade e a clareza desejada pela velha crítica, Barthes afirmava que apenas restava aos franceses fazer incansavelmente um procedimento cirúrgico: limpar, curetar, eliminar qualquer léxico, código, forma, construção que escapasse ao limite clássico. Essa cegueira histórica, ao tomar o texto dos mortos como único princípio, fez com que eles proferissem “fulminações contra as invasões estrangeiras, condenações à morte de certas palavras, reputadas, indesejáveis” (BARTHES, 2013, p. 199).

O que destacamos aqui é a justa identificação de Barthes em relação à limitação dessa escritura, isto é, à sua *invariância* radical. Como defendemos que ele executa uma estética da *variação*, acreditamos que essa permanência total seja algo que o incomode. Encontramos, ao longo de sua produção, inúmeras passagens que insistem não só na denúncia dessa prática da banalidade e da repetição, mas da percepção de que tais práticas ainda contribuem para uma deliberada escolha de contenção da variação: o que as instituições clássicas imputam à língua francesa, afirma ele, são “mutilações”. Essa supressão ocorre em diversos níveis da língua e concorre para sua subnutrição, sua recessão. No entanto, o que o espanta sobretudo é que possa existir um certo orgulho nacional dessa mutilação: “O curioso é que os franceses se orgulham incansavelmente de ter tido seu Racine (o homem das duas mil palavras) e nunca se queixam de não ter tido seu Shakespeare” (BARTHES, 2013, p. 199). Contra o limitado léxico do escritor francês avulta o sabor dos neologismos do inglês, pois Shakespeare, se cabe a ele a responsabilidade por fazer com que a língua inglesa entrasse de fato na dimensão da escrita, o fez sobretudo ao inflá-la com uma série de palavras inventadas, variadas.

Enquanto isso, o “homem das duas mil palavras”, na cáustica fórmula de Barthes, poderia apenas contribuir para a morte da potência da escritura, como ocorre com essa tribo:

‘Entre os papuas, diz o geógrafo Baron, a linguagem é muito pobre; cada tribo tem sua língua e seu vocabulário se empobrece continuamente porque, depois de cada falecimento, suprimem-se algumas palavras em sinal de luto’. Nesse ponto, voltamos aos papuas: embalsamos respeitosamente a linguagem dos escritores mortos e recusamos as palavras, os sentidos novos que vêm ao mundo das ideias: o sinal de luto marca aqui o nascimento, não a morte. (BARTHES, 2013, p. 200)

A velha crítica francesa contemporânea a Barthes, um tanto semelhante à tribo dos papuas em relação à morte das palavras, procede paradoxalmente ao fazer com que a morte e o embalsamento sejam produtores de vida, de nascimento, que é o ato de escrever. Tratar com luto a escritura, e isso implica a morte das palavras em aspectos como a recusa a novas formas (palavras, estruturas, enfim, formas linguísticas em geral), a estereotipia etc., nos parece ser o caminho fundamentalmente oposto ao que Barthes não só afirma, mas pratica. Neste capítulo, nos atemos às proposições de Barthes a respeito, para, nos subcapítulos 1.2 e 1.3 concentrarmos nessa sua prática da variação.

Em relação ao estereótipo e seu caráter de repetição, ainda que o escritor admita que em certos casos ele possa gerar gozo, como os exemplos etnográficos, de “ritmos obsessivos, músicas encantatórias, litanias, ritos, nembutsu búdico etc.”, afirma ele – entre notáveis parênteses: “(não obstante, não seria o que eu pretenderia)” (BARTHES, 2013, p. 51). De fato, acreditamos e sugerimos que a proposta barthesiana seja concebida em termos de variação como *movimento*, como lemos em *Roland Barthes por Roland Barthes*:

É uma espécie de ‘deporte’ (de ‘desporte’) intelectual: ele se transporta sistematicamente para o lugar onde ocorre uma solidificação da linguagem, a consistência, a estereotipia. Como uma cozinheira {*cuisinière vigilante*} vigilante, ele se atarefa, vigia para que a linguagem não *pegue*. Esse movimento, que é de pura forma, revela os progressos e os regressos da obra: é uma pura tática da linguagem, que se abre *no ar*, fora de qualquer horizonte estratégico. (BARTHES, 2003f, p. 180)

Sua escritura não nasce da morte enquanto rigidez, mas do movimento contínuo de inconsistência, de não deixar a linguagem se tornar sólida, estereotipada. Como isso é constante, e pode acontecer com uma linguagem que seja pura novidade, o movimento é ininterrupto: é preciso se atarefar como “uma cozinheira vigilante” do caldo que é a linguagem. Atenção constante para não

deixar que ele engrosse, pegue, torne-se viscoso e aderente, isto é, esteja na boca de todos e se torne “nomeado demais”. Ele age como faz a cozinheira – e Barthes opta pelo gênero feminino ao construir a comparação entre si e a cozinheira – para radicalizar esse deslocamento, esse movimento tanto de sentido quanto de imagem, pois esse é o lugar e a função da escritura, deslocar os sentidos. Além disso, o fragmento é pincelado por palavras que sugerem movimento: “deporte”, “desporte”, “progressos”, “regressos”: acepções que Barthes escolhe porque já são plurais, pois dizem respeito tanto ao ato de deportar, transportar, quanto de divertimento, recreio, idas e vindas. O que sugere essa significância é que a escritura é o que pode produzir esse plural de efeitos de *movimento*.¹¹⁷ Em muitos fragmentos, Barthes faz uma espécie de apologia à potência do transporte. Não é o sentido ou o lugar do deslocamento o que ele entrevê, mas o transporte em si:

O desejo não faz acepção do objeto. Quando um prostituto olhava Abou Nowas, Abou Nowas lia em seu olhar não o desejo de dinheiro, mas simplesmente o desejo – e isso o emocionava. Que isto sirva de apólogo a toda ciência do deslocamento: pouco importa o sentido transportado, pouco importam os termos do trajeto: a única coisa que conta – e fundamenta a metáfora – é o *próprio transporte*. (BARTHES, 2003f, p. 140)

De modo geral, o que impulsiona Barthes tanto em relação a uma ideia geral de escritura e especificamente em relação a sua escritura é um desejo de transporte, de deslocamento, isto é, da variação. É esta a saída encontrada para conviver no concubinato de uma língua anterior, repisada e estereotipada. Ela é o recurso contra o “o cansaço” e a favor do frescor: “O estereótipo pode ser avaliado em termos de cansaço. O estereótipo é o que começa a me cansar. Daí o antídoto, alegado desde o *Gran zero*: **o frescor da linguagem**” (BARTHES, 2003f, p. 104). É interessante que se destacam em seus textos a confissão do cansaço e a busca do frescor a partir do desejo de frescor, que associamos à variação.

“Variar” a mensagem de “Condolências” implica fazer com que uma escritura que diga a compaixão seja inventada [Vale destacar que tomamos “dizer a compaixão” de modo metafórico e variado de “escrever a compaixão”. Sendo uma carta o que se pretende redigir, entra-se aí em um universo deveras distinto da oralidade]. Essa escritura é guiada pelo desejo de dizer, de escrever, mas

¹¹⁷ Além disso, o próprio título desse fragmento do *RB por RB*, “*sed contra*”, expressão latina que significa “ao contrário”, “pelo contrário”, já insinua o movimento de concessão e oposição entre os fragmentos. Podemos constatar, desse modo, que ele faz isso continuamente, isto é, varia sua prática anterior.

de um jeito que não seja gregário, estereotipado; que consiga dizer a compaixão (ou o amor, ou a angústia, ou que diga várias coisas ao mesmo tempo) de modo *variado*, diferente do rebanho que usa a língua. Para tal, afirma Barthes, não há muito com o que lutar, uma vez que aqui não se trata de criação, mas de variação e combinação. Ora, é um fato o de que não se pode sair da língua (seja o francês, ou qualquer outra) comum a todos os falantes para afirmar esse seu pesar. É com os signos, com a morfologia, com a sintaxe etc., de um determinado idioma que ele pode dar forma a esse desejo de dizer. Posto esse ponto de partida comum da língua, é apenas o agenciamento desses signos e de seus outros elementos que lhe resta para combinar. “Nenhuma criação, apenas combinação” é o que diz Barthes sobre o poder do escritor; apenas a possibilidade de variação infinita dos elementos desse sistema lhe é ofertada. No entanto, há uma singularidade que a possibilidade de combinação instaura: cada agenciamento é único, inédito, pois é sempre um sujeito específico que ordena os elementos da língua à sua maneira.

Aqui, portanto, aproximamos dois pensamentos sobre o poder que o sujeito tem em relação à língua e que vieram caminhando durante este trabalho, ora em paralelo, ora sincronizados; trata-se da noção de discurso/enunciação de Émile Benveniste, que apresentamos na Primeira Parte, e a noção de variação que Barthes identifica à escritura. Tal relação entrevista e defendida por nós pode ser vislumbrada na produção de Barthes, isto é, acreditamos que ele próprio tenha associado a escritura à enunciação.

A enunciação é o ato mesmo de apropriação do sistema formal da língua por um sujeito. Tal exercício fundamental da linguagem coloca a língua no nível mais destacado dentre os outros sistemas de signos, porque pressupõe uma dupla articulação, proposta por Benveniste no texto “Semiologia da língua” (BENVENISTE, 2006, p. 64). Essa, *grosso modo*, se baseia na existência de dois eixos da linguagem que instauram a repetição e a novidade. Quanto à articulação que institui a repetição, Benveniste a nomeia como nível *semiótico*; diz respeito aos signos de uma dada língua. Eles precisam se repetir porque apenas assim serão reconhecidos pelos falantes. A novidade, por sua vez, diz respeito ao nível *semântico*, que nasce da relação entre os signos. Por se tratar do agenciamento entre os elementos, esse pode ser cada vez distinto. Os dois níveis se articulam simultaneamente em cada ato de apropriação da língua pelo sujeito; por essa razão, eles engendram uma variação. Ora, a enunciação é esse colocar em exercício o semiótico e o semântico, cujo ato é homólogo ao produto: a enunciação é esse exercício contínuo de variação realizado por um sujeito.

Sabemos que Émile Benveniste, no entanto, não estendeu suas considerações acerca da noção de discurso/enunciação à modalidade escrita da língua.¹¹⁸ Ao estabelecermos essa relação entre a sua proposição linguística e a escritura barthesiana, propomos utilizar o termo usado por Barthes, *variação*, para pensarmos a sua escritura enquanto discurso/enunciação na modalidade escrita. Variação na escritura, pois, seria esse apropriar-se da forma da língua pelo sujeito enquanto escritor.

Para Barthes, a força da combinação das partes pela manipulação de um sujeito se revela sempre presente. Mesmo sendo em outro domínio que ocorra essa variação, como o das artes plásticas, que vimos com Steinberg na Parte II, ela é evidente. A respeito de Arcimboldo, o famoso pintor dos rostos com elementos da Natureza, vemos essa obsessão pela possibilidade de manipular as partes, conferindo a elas um sentido outro no texto “*Arcimboldo ou Rhétoricien et magicien*” (BARTHES, 2012e, p. 493). Nas palavras de Barthes: “Arcimboldo faz o fantástico com o muito conhecido: a soma tem um outro efeito que somente a adição das partes”¹¹⁹ (BARTHES, 2012e, p. 505). A criação é, portanto, essa combinatória de elementos talvez muito familiares ao sujeito que são redimensionados justamente pela variação impressa a eles.

O sujeito é artista precisamente pela possibilidade de tornar fantástico aquilo que é banal. Sua variação é criação, “original e como que inventada”, como nos diz Barthes no início deste capítulo, pois o artista escalona os signos comuns do mundo e nisso reside sua singularidade: “Tudo vem de um escalonamento das articulações. O sentido nasce de uma combinatória de elementos insignificantes (os fonemas, as linhas)”¹²⁰ (BARTHES, 2012e, p. 505). Barthes se aproxima assim do pintor, admitindo não haver distinção entre criar a partir de fonemas ou de linhas. Certamente que as primeiras não são insignificantes – conforme a linguística nos mostra e como bem o sabe Barthes. No entanto, tomar os fonemas como “insignificantes” é apenas um modo de indicar que são matéria comum, sem a criação estar a eles vinculada. É o trabalho da combinatória e da variação o fogo que transforma essa matéria “quase” bruta, que é o signo, em arte.

Como artesãos, pintor e escritor se irmanam, o primeiro articula e trabalha seu mundo assim como uma língua. É por esse motivo que, em Arcimboldo, “Sua pintura tem um fundo linguageiro, sua imaginação é propriamente poética: ela não cria os signos, ela os combina, os permuta, os desvia

¹¹⁸ "Seria preciso também distinguir a enunciação falada da enunciação escrita. Esta se situa em dois planos: o que se escreve e o que se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem. Amplas perspectivas se abrem para a análise das formas complexas do discurso, a partir do quadro formal estabelecido aqui." (BENVENISTE, 2006, p. 90).

¹¹⁹ "Arcimboldo fait du fantastique avec du très connu : la somme est d'un autre effet que l'addition des parties." (BARTHES, 2012e, p. 505).

¹²⁰ "Tout vient d'un échelonnement des articulations. Le sens naît d'une combinatoire d'éléments insignifiants (les phonèmes, les lignes)." (BARTHES, 2012e, p. 505).

– exatamente o que faz o artesão da língua.”¹²¹ (BARTHES, 2012e, p. 495). Mesmo a pintura não tendo a dupla significância do semiótico e do semântico, como ocorre com a língua¹²², ela é redimensionada por Barthes nessa instância: porque este entende que Arcimboldo, ao combinar os elementos comuns – como um champignon ou um limão, o que Barthes toma à maneira do semiótico de Benveniste, transformando-os em outra coisa – os escalona, como fazem o Retórico e o mágico.

Como Arcimboldo, Barthes é esse artesão, pois que cansado de saber que em cada signo dorme um monstro, que é o estereótipo, não se cansa de combinar, permutar, desviar, enfim, de variá-los por meio de sua fantástica escritura-enunciação. Barthes ou Retórico e mágico?

1.1 Variação e subjetividade: Escritura-enunciação

Imaginemos hoje um literato que tivesse a ideia de tratar vinte vezes,
sob diversas luzes, o mesmo tema,
e que tivesse a sensação de fazer algo profundo,
sutil, poderoso, esmagador, original, surpreendente,
como as cinquenta catedrais ou os quarenta nenúfares de Monet.
(BARTHES, 2005b, p. 21)

Na Parte II, fizemos um trajeto para melhor compreender a subjetividade em Barthes; esse trajeto nos mostrou que as noções de sujeito, linguagem e corpo se organizam de modo a configurar um caleidoscópio no qual essas instâncias se combinam pluralmente, formando sua escritura. Nesse momento, nos concentraremos em compreender como se instaura a relação entre o sujeito da escritura e a enunciação que ele enforma.

Anteriormente, identificamos a ligação entre sujeito e linguagem de modo poroso, comunicante; isto significa que o sujeito não se expressa na língua, sendo esta um predicado do sujeito, mas ela é fundamentalmente a instância em que o sujeito pode se pensar, se dizer na forma

¹²¹ "Sa peinture a un fond langagier, son imagination est proprement poétique: elle ne crée pas les signes, elle les combine, les permute, les dévoie – ce que fait exactement l'ouvrier de la langue." (BARTHES, 2012e, p. 495)

¹²² Benveniste, em "A semiologia da língua", afirma o seguinte: "Nas artes figurativas (pintura, desenho, escultura) com imagens fixas ou móveis, é a existência mesma de unidades que constitui matéria de discussão." (BENVENISTE, 2006, p. 59)

de “eu”, em que ele atinge seu pensamento e que atinge uma noção unitária de si mesmo. Essa língua, que é experimentada pelo sujeito antes mesmo de seu nascimento, o acompanha de modo a significar para ele algo que o constitui. Ela instaura sua subjetividade e através dela o pensamento simbólico organiza suas relações com o mundo. Diante disso, a intimidade do sujeito com a língua (sentida no fundo de seu silêncio, nos diálogos travados consigo mesmo) parece a qualificar como algo apenas individual, próprio. No entanto, nada há de mais social que a língua. Ela está na boca de todos os sujeitos de uma determinada comunidade, sendo, inclusive como a concebe Barthes, esse horizonte anterior a nós mesmos, pois ela é instância que já está em pleno funcionamento no mundo quando nele aportamos. Por ser anterior a nós mesmos, é toda uma estrutura em que entramos, organizada de modo incrivelmente abstrato em nosso ser. Como sistema, ela se torna o ponto de partida de toda uma série de possibilidades para o ser humano, que nela se apreende como sujeito e pode se dizer em seus verbos, adjetivos, nomes, pronomes; que se organiza morfológica e sintaticamente de modo quase absolutamente intuitivo. Além disso, é essa mesma língua que recebemos com seus vícios, com seus estereótipos, e em que se arrasta o poder, *grosso modo*, com todos os elementos que funcionam à nossa revelia.

É nesse encontro quase inacreditável de diacronia (o que nos antecede) e sincronia (o que vive em nós) da língua que situamos o ponto de partida de nosso questionamento: como o sujeito pode se colocar nessa língua de todos? E, de modo mais essencialmente ligado a nosso trabalho: como o sujeito da escritura pode se colocar de modo singular nessa língua comum? Partilhamos essa preocupação com Coste, que questiona:

Frente à generalidade da língua, da cultura, dos estereótipos, de tudo aquilo que se repete e ‘me’ constitui, como o sujeito conseguirá fundar uma singularidade? Como escapar ao rebanho e fundar uma subjetividade autêntica? Como escrever na língua de todo mundo?¹²³ (COSTE, 2011, p. 35)

Assim como Coste, identificamos em Barthes um desejo de singularidade por meio da escritura. De maneira específica, aquele localiza em índices as garantias de individualidade de Barthes: são eles os resíduos corporais (*déchets*, humores) e a voz. Para Claude Coste, a escritura de Barthes faz um movimento de singularidade ao tomar como temas de predileção esses elementos, ao mesmo tempo que produz formas que são coerentes com a experiência desses índices.

¹²³ "Face à la généralité de la langue, de la culture, des stéréotypes, de tout ce qui se répète et « me » constitue, comment le sujet réussira-t-il à fonder une singularité ? Comment échapper au troupeau et fonder une authentique subjectivité ? Comment écrire dans la langue de tout le monde ?" (COSTE, 2011, p. 35)

Estamos de acordo com o pesquisador francês, mas propomos neste trabalho que essa singularidade é atingida pela via da própria língua, isto é, por um artifício da variação da enunciação. Ora, se a língua é a instância da generalidade, do gregário e da repetição, a escritura é a instância que escapa precisamente porque ela é o exercício contínuo da enunciação de um escritor. Como havíamos apresentado no item anterior, tomamos a ideia de enunciação em relação à atividade de escrever a partir da imagem da variação. Variar é escrever de um outro jeito, variar as categorias da própria frase – sujeito e predicado – adicionando-lhes sempre outros elementos ou criando surpresas nesses dois, é também recomençar uma outra frase. Como Barthes afirma, o escritor “varia o que recomença; obstinado e infiel, só conhece uma arte: a do tema e das variações”. Escrever é fazer com que uma frase possa sempre ser adicionada a outra frase, sendo o texto catalisado ao infinito. Se a euforia estruturalista de Barthes nos anos de 64, 65 e 66 o fez perceber que a narrativa é um universo de frases que se organiza à maneira de uma rede, e que por isso mesmo pode ser avolumada ao gosto do escritor, essa lição do poder da frase permaneceu pela produção de Barthes. São diversos os textos em que ele admite que a possibilidade de dizer (escrever) está essencialmente ligada à possibilidade de continuar uma frase primeira, isto é de variar obstinadamente essa atividade de escrever. Cada frase é uma variação infiel do desejo fiel de escritura.

“Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática (...)” (BARTHES, Aula, 2013, p. 27) é aquele que se apropria da anterioridade da língua (num sentido linguístico, como sistema abstrato de formas e num sentido histórico, como sistema de tradições literárias, de história de suas formas) e a cada enunciação – variação – toda a forma da língua é mobilizada por ele de modo a produzir novos textos. A prática que esse sujeito realiza é a da variação, isto é, a re-escritura de um texto que continua o anterior, mas que é fundamentalmente diferente dele.

Em termos de enunciação, se, para Benveniste, o seu produto é tido basicamente como um “enunciado” (BENVENISTE, 2006, p. 82), defendemos que essa apropriação que Barthes faz da noção de Benveniste de enunciado/enunciação reorganiza os dados em relação à escritura. Na Aula Inaugural do Collège de France, Barthes pronuncia uma das grandes chaves para a compreensão da singularidade do discurso literário – e inclusive para este trabalho –, assinalando a diferença entre aquelas duas noções em termos de “lugares de fala”, pois, na ciência,

o saber é um enunciado; na escritura ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é a sua ausência), visa ao próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua

é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; (...) (BARTHES, 2013, p. 21)

Vemos nesse trecho como a noção de enunciação de Benveniste permeia e permanece nos escritos de Barthes. Ora, a primeira anamorfose impressa a ele ocorrera quando Barthes percebeu o efeito que sujeito e verbo exerciam sobre o outro no caso médio, como apresentamos na Parte II. Essa relação de sujeito e verbo como comunicantes, formulada por Benveniste ainda em termos de pessoa e de discurso, Barthes a redimensionou para uma abordagem do sujeito escritor: “Eu escrevo” implica um sujeito e um verbo que supõem ao mesmo tempo uma ação realizada pelo sujeito e um efeito do ato de escrever que se volta e o afeta novamente. Sujeito e discurso, em Benveniste, e escritor e escritura, em Barthes, são a chave desse momento de reflexão do escritor em 1966. A passagem acima, por sua vez, é de 1976, e vemos que os termos enunciado e enunciação permanecem no léxico barthesiano, inclusive marcando uma diferença fundamental em relação ao teor da escritura: o seu produto é a enunciação, pois a presença de um sujeito que enuncia é fundamental. Enquanto na ciência há o reconhecimento da falta de necessidade de um sujeito em nome de uma objetividade ilusória, o que faz com que a linguística continue se valendo da noção de enunciado como produto, Barthes assume que para a escritura a presença de um sujeito é essencial. Ainda que ele possa se encenar de modo ausente, vacilante, descentrado, esvaziado, como vimos na Parte II, capítulo 2 – item 2.2., ele está lá. Ele expõe seu lugar e sua energia, e mostra como sua presença/ausência implica uma série de efeitos, repercussões, voltas, rodeios, redentes na escritura. Para nós, ao reconhecer essa série, Barthes não apenas reforça, mas radicaliza a sua proposta de 1966 do escrever como verbo médio. Sujeito e linguagem se implicam e se projetam continuamente um no outro, sendo que seus efeitos são refletidos pelo escritor nesse complexo de metáforas que indicam o caráter quase gráfico de ondas que se encontram, esbarram, retornam, avançam. Ora, essas imagens colocam em cena a voz de um sujeito que articula um universo com seu imaginário, suas oscilações, suas imagens, seu léxico, seu estilo e cujas decisões escriturais afetam toda a escritura. Além disso, a leitura atenta indica como todo o universo da escritura ressona em si mesmo através da maneira pela qual um personagem afeta o outro, seja por meio de seu imaginário, seus fantasmas, suas falas, suas ações; como as ações se implicam mutuamente assumindo consequências inesperadas; como uma palavra puxa outra e assim por diante.

Na verdade, essas imagens gráficas que saltam do papel, que projetam o plano da escrita em uma imagética de terceira dimensão, também são a parcela de prazer que Barthes nos oferta para

pensar a escritura. São um modo de dar a ver que a dimensão do texto é aquela que salta do livro e alcança o leitor do outro lado precisamente por meio dessas voltas, rodeios, repercussões etc. Se a obra está do lado do enunciado, a escritura só pode ser entendida, por todas essas razões, como enunciação, uma vez que é a partir da presença de um sujeito que todo o universo escritural é possível. Esse sujeito, como já vimos, é muito mais entendido como dispersão, devir, corpo cuja escritura

assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (BARTHES, 2013, p. 21)

O sujeito da enunciação é insistente porque está sempre lá e insituável, já que essa voz é a dispersão de toda origem pessoal, empírica. Não é o autor com sua biografia, também não é o personagem nem o narrador; é uma voz cujas inflexões são o registro do devir de um corpo, de humores. No entanto, ainda que esse sujeito seja insituável e desconhecido, reconhecemos sua presença como imediata, pois podemos pressentir que para ele a língua é um “halo de implicações” em que ele mesmo se dispersa e retorna.

No trecho acima, Barthes insiste mais uma vez nas imagens dos círculos de sentidos e efeitos que constituem a escritura: as palavras agora são lançadas como explosões, projeções, vibrações, maquinarias. Elas produzem uma espécie de campo magnético de atração e repulsão ao mesmo tempo que um imagética bélica de explosões, projeções, (agressões?); produzem, também, um campo de imagens energéticas de vibrações, de intenções, que se direciona para uma compreensão quase místico-religiosa; ao mesmo tempo, essas imagens ainda sugerem se tratar de uma festa, com sabores, brilho (explosões), ruídos (vibrações) etc. Enfim, é uma gama de efeitos que se superpõem, se precipitam uns sobre os outros, convivem, se alternam, transformam-se. É uma espécie de devir inquebrantável da escritura, que se transforma perpetuamente, tanto em relação à leitura, quanto em relação ao sujeito dessa prática. Esse devir da escritura, para nós, é compreendido como o movimento de variação eterno do recomeço: ora, o escritor não é aquele que “varia o que recomeça?”, não é aquele que não para de se escrever? Juntamente à imagética acima, o que ele faz nesse tecido é somar, sobrepor, variar o que escreve, como um

Patchwork

Comentar-me? Que tédio! Eu não tinha outra solução a não ser a de me *re-escrever* – de longe, de muito longe – de agora: acrescentar aos livros, aos temas, às lembranças, aos textos, uma outra **enunciação**, sem saber jamais se é de meu passado ou de meu presente que falo. Lanço assim sobre a obra escrita, sobre o corpo e o corpus passados, tocando-os de leve, uma espécie de patchwork, uma coberta rapsódica feita de quadrados costurados. (BARTHES, 2003f, pp. 159-160)

A obsessão da re-escritura para Barthes pode ser entendida na chave dessa sobreposição contínua de efeitos. Em muitos prefácios, por exemplo, ele não cansa de afirmar a impossibilidade de rasurar o que foi feito e a impossibilidade da tentativa de apagamento de um momento passado de sua produção. O comentário pressupõe uma volta à escritura passada, de modo que aquele passa a ser apenas um enunciado, texto fixo, estável, que toma a escritura com uma ilusória objetividade.¹²⁴ Seu resultado é o tédio, lugar contrário ao desejo de prazer e de gozo de Barthes. Para ele trata-se sempre de um dizer no presente, envolvendo seu corpo e sua gama de desejos e flutuações nesse momento. A escritura é sempre realizada no tempo “de agora”, ainda que seja para falar sobre algo “de longe, muito longe”; precisamente por isso ela é *escritura*, e não “comentário”. Na proposição de Benveniste, esse é um elemento fundador: a enunciação implica a tomada do presente como único tempo possível do dizer. Em Barthes, vemos como a escritura implica esse princípio como única maneira de o sujeito se inscrever de fato. Ainda que encene uma ausência de si, ele está lá como voz que *acrescenta* “aos livros, aos temas, às lembranças, aos textos, uma outra *enunciação*”. Variando o que recomeça, ele toca de leve seu corpo e seu corpus passado com sua escritura presente, somando a ele outras vozes, outros cantos, outros textos. A coberta tecida é rapsódica precisamente porque traz esse conjunto de narrativas, contos, lembranças, vozes dispersas e imemoriais, fundando esse variado tecido. Além disso, os “quadrados costurados” uns aos outros são uma imagem da variação: valendo-se de uma matéria em comum, tecido/linguagem, ele produz seu singular *patchwork*, isto é, sua coberta/sua enunciação. Se o presente é um elemento fundador para se instaurar a enunciação – o que é absolutamente verdade para a compreensão da escritura como variação –, há uma outra experiência que, para Barthes, institui também essa relação. Trata-se do pianista amador, figura coincidente e indecível do músico que é Barthes com a sua própria atividade escritural acerca dessa

¹²⁴ A título de exemplo, tomemos o “Prefácio” dos *Ensaio Crítico*: “Reunindo aqui textos que apareceram como prefácios ou artigos de dez anos a esta parte, aquele que os escreveu gostaria de explicar-se acerca do tempo e da existência que o produziu, mas não pode fazê-lo: ele teme que o retrospectivo seja uma categoria de má-fé. Escrever implica calar-se, escrever é, de certo modo, fazer-se ‘silencioso como um morto’, tornar-se o homem a quem se recusa a última réplica, escrever é oferecer, desde o primeiro momento, essa última réplica ao outro.” (BARTHES, 2013, p. 15).

experiência. Ora, além do fato de o piano e a escritura serem sempre tocados/realizados no presente, a experiência do instrumento conjuga o mesmo engajar do corpo do sujeito que o pratica que a escritura (NOUDEMANN, 2008, p. 11). A presença do pianista como corpo que atualiza por um ato individual de utilização um corpus anterior, que é a partitura musical, nos ajuda a pensá-lo como produtor de variações e, portanto, de singularidade.

Não é nosso intuito empreender uma comparação de fato de dois sistemas semiológicos diferentes, como o propõe Benveniste, a respeito da língua e da música¹²⁵. Apenas a título de esclarecimento, enquanto o primeiro é composto por signos que são unidades e que podem ser articulados de maneira a serem reconhecidos por outros falantes, a música não é constituída por unidades como os signos, mas pelos sons. Esses não são dotados de significação em si e são dependentes das escalas às quais pertencem. Por isso é que se diz que a língua é o único sistema articulado em duas instâncias, o semiótico e o semântico; a música, por sua vez, é puramente semântica. Ao empreendermos essa associação entre a escritura e a música, almejamos apenas elencar alguns elementos que indicam a relação de singularidade que ambas possibilitam e não as cotejar sistematicamente.

François Noudelmann também acredita que através da música foi possível a Barthes “fundar uma ciência do individual”¹²⁶ (NOUDEMANN, 2008, p. 134), coisa que esse almejava fazer com a fotografia – tal como ele afirma na *Câmara Clara*. Com a sua relação amadora com o piano, tal ciência pôde ter dado certo precisamente porque sua prática encarnava muito mais do que um lazer e muito menos do que uma obrigação. Esse intervalo é o espaço em que se delineava “um ethos, um estilo de vida.”¹²⁷ (NOUDEMANN, 2008, p. 140). Isso se deve às escolhas que Barthes sempre imprimiu ao seu modo de compreender a relação com o amadorismo e com a atualização das peças que tocava. Seus gostos, baseados em suas inclinações humorais, corporais, orientavam um cânone pessoal e davam o tom de uma escolha existencial e singular. As notações da partitura trazem inúmeras orientações de como atualizar a peça; Barthes, entretanto, imprimia à enunciação musical uma variação que apenas seu corpo podia fazer com seu devir, afetando todo aquele sistema anterior. Com sua inflexão particular, ele privilegiava a deambulação e a fragmentação (NOUDEMANN, 2008, p. 143). A passagem abaixo do fragmento de *RB por RB* encena seu gosto tomando forma:

¹²⁵ Cf. Benveniste, É. “Semiologia da língua”, In : *Problemas de Linguística Geral II* (2006).

¹²⁶ No original, lemos “bâtir une science de l’individuel” (NOUDEMANN, 2008, p. 134) (tradução nossa).

¹²⁷ “Un ethos, un style de vie.” (NOUDEMANN, 2008, p. 140) (tradução nossa).

No piano, o dedilhado...

(...)

Ora, se eu toco mal – além da ausência de velocidade, que é um puro problema muscular –, é porque nunca tenho o dedilhado escrito: improviso cada vez que toco, bem ou mal, o lugar dos meus dedos, e então nunca posso tocar nada sem errar. A razão disso é que, evidentemente, quero uma fruição sonora imediata e recuso o tédio do treinamento, porque o treinamento impede a fruição (...) (BARTHES, 2003f, p. 84)

No título do fragmento, a ênfase que Barthes dá ao dedilhado, em detrimento do piano, mostra que, na cena que ele constrói, o que privilegia é a variação e a atualização da sucessão das notas a esmo. A força do improviso dos dedos entra em choque com a execução perfeitamente técnica da peça, mas insere na experiência a singularidade do *seu tempo*. Sendo a ausência de velocidade o puro resultado de um problema muscular ou não, o fato é que ele não segue o tempo da música escrita. É a relação com o tempo do seu corpo, aliada à errância deliberada da disposição dos dedos, que institui uma atualização da *diferença*, uma enunciação. Síncopes, desacelerações, durações improváveis eram introduzidas por Barthes nessa presentificação da sua experiência (NOUDELMANN, 2008, p. 145).

Cada um desses aspectos indica um desejo de aceitar seu tempo, sua maneira de realizar, enfim, de variar o que para os outros poderia ser um ritmo acelerado. Os silêncios e as hesitações entravam assim no seu fluxo musical, tornando-se elementos de sua própria “música”. Noudelmann também destaca o horror que Barthes tinha à execução apressada. Tanto no seu modo de tocar, quanto nas intervenções que fazia nos programas da *France Musique*, a presença do silêncio e das hesitações era frequente. A pressa parece ecoar uma espécie de histeria, da afobação que Barthes tantas vezes apontou de modo negativo, tanto no teatro quanto nos gestos cotidianos. Parece-nos que a pressa seria uma inimiga do fluxo do devir do corpo, assim como uma maneira de dominação do Eu enfatuado do Imaginário sobre as outras instâncias desse sujeito plural.

Além disso, a pressa como algo de presunçoso concorre para a instauração da arrogância do senso comum para esse campo, que é puramente íntimo. A temporalidade que esse sujeito instaura quando de sua prática o engaja em uma natureza diferente daquela dos códigos sociais. Tanto no piano quanto no programa de rádio, trata-se do “prazer e [d]o arbitrário de seus gostos que ele entende partilhar pelas ondas”.¹²⁸

128 "Le plaisir et l'arbitraire de ses goûts qu'il entend partager sur les ondes." (NOUDELMANN, 2008, p. 137).

Essa imagem das ondas que possibilitam a dispersão do som casa-se com aquelas imagens que Barthes mesmo propõe acerca da noção de enunciação: dispersões, repercussões, voltas, redentes. De fato, é isso que a enunciação como variação da escritura tem em comum com a prática da variação musical:

Em seu piano íntimo encontra-se uma partitura estilhaçada, à maneira de fragmentos aleatórios que podem ser interpretados de acordo com sucessões diferentes. Os afetos e as ideias estão inscritos aí, marcas ou rastros, gravados ou apagados, de modo que não se saberia submetê-los a uma medida linear.¹²⁹ (NOUDELMANN, 2008, p. 135)

A maneira que a escritura, ao ser produzida pelo sujeito, o *afeta* simultaneamente com todas as suas inflexões, assim também ocorre com o piano. Escrever e tocar não são uma relação “linear”, estável e limitante. Ao contrário, são uma série de explosões e de vibrações que afetam de volta o sujeito. Podemos nomear esse aspecto precisamente como *afetivo*: o pianista amador, ao realizar o dedilhado e ser afetado de volta por ele, evidencia que a variação musical de Barthes é homóloga à atividade de escritura. A variação produzida nessas duas práticas revela-se média, pois ambas são produzidas por um sujeito que a realiza ao mesmo tempo que essa produção o afeta continuamente. Não há, nos dois casos, nenhuma exterioridade: “Toda a arte do intérprete consiste em se escutar na peça, sem exterioridade”¹³⁰. (NOUDELMANN, 2008, p. 156). Assim é que afirmamos que uma ideia de afeto está na base dessa possibilidade de enunciação e de variação e envolve o sujeito de modo total.

As duas atividades também instituem uma relação de temporalidade sempre vinculada ao presente, implicando uma espécie de percepção e fruição singular desse tempo. Na escritura, como no piano, não há uma necessidade de completar a atividade, de terminar o fragmento de texto, ou musical: “Ele nem executa nem finaliza as peças, ele não termina de começar nem de recommençar”¹³¹ (NOUDELMANN, 2008, p. 145). Essa obsessão dos começos indica de fato a relação especial com o presente, tomado como contínuo, e por isso potente de toda variação, como lemos nos textos sobre Schumann – “Aimer Schumann” e “Rasch”.¹³² Ora, a preferência pelas peças curtas às sonatas

¹²⁹ "Sur son piano intime repose une partition éclatée, à la manière des fragments aléatoires que l'on peut interpréter selon des successions différentes. Des affects et des idées s'y sont inscrits, marques ou traces, frappées ou effacées, qu'on ne saurait soumettre à une mesure linéaire." (NOUDELMANN, 2008, p. 135)

¹³⁰ "Tout l'art de l'interprète consiste à s'écouter dans le jeu, sans extériorité." (NOUDELMANN, 2008, p. 156)

¹³¹ "Il n'exécute ni n'achève les morceaux, il n'en finit pas de commencer ni de recommencer." (NOUDELMANN, 2008, p. 145)

¹³² O primeiro se encontra na p. 827 das *Obras Completas IV* e o segundo na p. 721 das *Obras Completas V*.

intermináveis designa um imperativo da variação, assim como ocorre com a escritura em fragmentos. Talvez mais do que uma obsessão, trata-se do “prazer de começar”, o que lhe rende a possibilidade de variar. Escreve ele, em “O círculo dos fragmentos” de *RB por RB*: “Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?” (BARTHES, 2003f, p. 108). Nessa passagem, vemos que se imiscuem fragmentos e sujeito: dispersando-os em roda, é o sujeito mesmo quem se espalha – a presença de marcadores de primeira pessoa nos mostram isso (“*espalho-me*”, “*todo o meu pequeno universo*”). À medida que escreve esses textos, o sujeito se dispersa em cada um de modo a estar em todos e em nenhum ao mesmo tempo. O centro do círculo está vazio, e o sujeito encontra-se disperso em cada um dos fragmentos que formam o círculo. Michelet, “Loyola”, “Sade II”, *O Império dos Signos*, *O prazer do Texto*, *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de um discurso amoroso*, *A Câmara Clara* não são todos textos em fragmentos? A produção de Barthes é essa série de pedras dispostas sobre o contorno do círculo em que se espalha em migalhas todo o pequeno universo desse sujeito. A escritura de Barthes é esse exercício de variação contínuo de peças curtas que, estilhaçadas, formam um caleidoscópio desse sujeito sem centro, seja em relação à escritura como processo, seja como forma final.

Numa escala infinita, dentro de cada um desses fragmentos de livros encontramos outros fragmentos que podem ser decompostos no limite da frase. As frases, por sua vez, são unidades de variação mínima, mas que ainda assim cintilam as migalhas do universo desse sujeito: “Não somente o fragmento é cortado de seus vizinhos, mas ainda no interior de cada fragmento reina a parataxe” (BARTHES, 2003f, p. 108). De fato, a parataxe é a figura que diz respeito à ausência de conectivos entre palavras, frases ou proposições. Ela pode se encontrar, por exemplo, em palavras que se formam por justaposição ou em frases ou proposições associadas sem uso de conjunções. Essa ausência de conectivos acaba por fazer com que a significação se construa mais pela rede de associações que são feitas a partir das articulações entre as unidades do que pelo direcionamento explícito do sentido pela conjunção. Em uma estética da variação, como a que realiza Barthes, esse procedimento é bastante interessante em dois sentidos. Primeiramente porque possibilita que palavras/frases/proposições sejam adicionadas a outras de modo a operar uma não-determinação global da significação, abrindo-a para uma pluralidade. Em segundo lugar, porque funciona justamente como uma forma de começos, retomadas, fragmentando a escritura e dispersando o sujeito. Assim, nesse contínuo vertiginoso de fragmentos que não acabam de recomendar e de variar,

o sujeito se singulariza de modo a fundar justamente pela variação da enunciação "*la science impossible de l'être unique*" (BARTHES, 2012e, p. 847).

De fato, o fragmento, como forma justa da variação, faz coincidir na música e na escritura o espaço de uma ciência da particularidade. Engajando corpo e tempo sempre no presente, o sujeito aí se faz, dá forma à sua existência de modo a delinear, ainda que apenas por momentos, uma forma de si. Sentindo-se ator e afetado por seus gestos, ele saboreia o que realiza como absolutamente variado, o que o difere de qualquer ideia do universal. Ora, é isso que ocorre de certa forma quando Barthes toca Schumann – mas jamais quando ouve uma reprodução em disco. O fato é que, ao tocar, não se trata mais de reprodução, pois mesmo que ele toque a partir de uma partitura, o que está em jogo é uma atualização absolutamente permeada por sua variação. Aqui, ele se coloca como sujeito que agencia e particulariza sua prática, ou seja, como agente cujas vibrações e repercussões produzidas se voltam em sua direção. Para isso, o engajamento do corpo e do tempo presente assumidos nessa prática, assim como na enunciação, são fundamentais. À maneira de Benveniste, que diz: “é eu quem diz eu”, Barthes anamorfoseia a fórmula, variando em: “o verdadeiro pianista schumanniano sou eu”. Ora, o colocar em funcionamento da língua só pode ser realizado por um ato individual de utilização, assim como a música de Schumann só pode ser realizada pela apropriação individual do sujeito (como corpo/presença):

É que a música de Schumann vai muito além da orelha: ela vai no corpo, nos músculos, pelos golpes de seu ritmo, e mesmo nas vísceras, pela voluptuosidade de seu *melos*: poder-se-ia dizer que a cada vez a peça foi escrita apenas para uma pessoa, aquela que a toca: o verdadeiro pianista schumanniano sou eu.¹³³ (BARTHES, 2012e, p. 722)

De fato, como coloca Benveniste em relação à língua, trata-se de uma apropriação. Para Barthes, pianista amador, também. É necessário apropriar-se da língua, tomar-se como sujeito, colocar-se como “ego” e realizar essa enunciação/variação, singularizando toda aquela forma anterior. Para Noudelmann, é precisamente de apropriação que se trata: “A apropriação deste compositor não ocorre no campo do saber, ela diz respeito sobretudo a uma adequação perfeita e sem mediação de sua música”¹³⁴ (NOUDELMAANN, 2008, p. 171). Entendida como adequação, como ajuste, como tornar próprio, a apropriação é o modo de proceder em que o sujeito se engaja

¹³³ "C'est que la musique de Schumann va bien plus que l'oreille : elle va dans le corps, dans les muscles, par les coups de son rythme, et comme dans les viscères, par la voluptuosité de son *melos* : on dirait qu'à chaque fois, le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue: le vrai pianiste schumannien, c'est moi." (BARTHES, 2012e, p. 722)

¹³⁴ "L'appropriation de ce compositeur ne se place pas sur le terrain du savoir, elle révèle plutôt une adéquation parfaite et sans médiation à sa musique." (NOUDELMAANN, 2008, p. 171).

totalmente e “sem mediação”. Além disso, tal adequação é “perfeita” não porque ocorre sem erros de ordem técnica, mas porque de fato ocorre como presença total do sujeito.¹³⁵

Esse movimento de se colocar como sujeito da enunciação, sem qualquer mediação, é o que sustenta o *best seller* de Barthes, *Fragments de um discurso amoroso*. De fato, a possibilidade de dizer “eu”, de se tornar nesse caso não o pianista schumanniano, mas o apaixonado, dá existência a todo o texto. A descrição da experiência amorosa é substituída pela sua simulação, isto é, pela apropriação do sujeito enamorado de seu discurso. Barthes se vale de duas fórmulas que conferem existência à sua escritura e a inaugura. Escreve ele na primeira página: “Como é feito este livro” e “Tudo partiu deste princípio” (BARTHES, 2001, p. 13). A primeira rubrica indica um modo diferente do autor do livro se dirigir ao leitor; é uma espécie de esclarecimento a respeito da fabricação dessa escritura, deveras distinta dos gêneros tradicionais, e que fornece uma orientação para o leitor “melhor” entrar no jogo, integrando o processo de participação e atualização do texto. A segunda fórmula, “Tudo partiu deste princípio”, ecoa a teogonia e cria uma rede intertextual com as narrativas gregas e cristãs sobre a criação do universo. Assim como é a linguagem que está na origem de “E no princípio era o verbo”, e que possibilita a articulação da vida, nos *Fragments* também é possível localizar a origem em um princípio fundador: a possibilidade de dizer “eu” conferida pela apropriação individual da “língua” amorosa, transformando-a em discurso. Esse é o princípio que organiza e articula todo o universo da escritura dos *Fragments*. De fato, “tudo partiu deste princípio”: a devolução do discurso amoroso à “sua pessoa fundamental, que é o *eu*, de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise” (BARTHES, 2001, p. 13).

Acreditamos que, em Barthes, essa fórmula, “tudo partiu deste princípio”, possa ser vinculada à percepção de se colocar verdadeiramente como sujeito de sua prática. A partir daí, estrutura-se todo um universo pluralmente composto por *figuras* variadas, seja na escritura, seja no piano. A singularidade de um discurso aporta assim uma reabilitação da intimidade e da interioridade pluralizadas em seu constante devir contra as arrogâncias do universal sempre fixo.

¹³⁵ Arcimboldo, o pintor, além de retórico e mágico, é também associado por Barthes à música em “Arcimboldo ou Rhétoriquer et magicien”: “Arcimboldo é animado por uma energia do deslocamento tão grande que, quando faz várias versões de um mesmo rosto, ele produz ainda mudanças significativas: de versão em versão, o rosto tem sentidos diferentes. Nós estamos aqui na música plena: existe um tema de base (O Verão, O Outono, Calvino), mas cada variação tem um efeito diferente.” (BARTHES, 2012e, p. 506) (tradução nossa). Vemos que a circularidade das linguagens em relação à noção de variação, em Barthes, se confirma como uma obsessão pelos fragmentos que se espalham por seu universo. Em seguida, transcrevemos o texto original: “Arcimboldo est animé d’une énergie de déplacement si grande que, lorsqu’il donne plusieurs versions d’une même tête, il produit encore là des changements signifiants : de version en version, la tête prend des sens différents. Nous sommes ici en pleine musique : il y a bien un thème de base (l’Été, l’Automne, Calvin), mais chaque variation est d’un effet différent.” (BARTHES, 2012e, p. 506).

Vemos, desse modo, que a variação está na base da produção de Barthes tanto como procedimento quanto como efeito. Sua escritura e sua música são construídas a partir da variação, e o efeito que produzem também. Além dos traços coincidentes que já elencamos até aqui, gostaríamos de adicionar mais um que trata da *variação tonal* de ambas. Noudelmann identifica em Barthes um apreço pelas mazurcas de Chopin – apesar de o escritor não nutrir grande simpatia pelo estilo do polonês. Nas mazurcas, entretanto, o que o atrai é a grande variação tonal. De fato, identifica-se nelas uma variedade desse aspecto, ao mesmo tempo que são composições que se estruturam a partir de um tema que se repete inúmeras vezes. Sendo próximas às canções populares dançantes polonesas, a repetição do tema é algo compreensível. Devido a essa repetição, no entanto, um dos modos de variar o tema é precisamente a variação da tonalidade. A estilização que Chopin confere a essas composições com grande traço popular reside na variação tonal; Noudelmann afirma que Barthes entrevia aí uma “arte da modulação”, que está ligada a essa variação do tema através de uma “*moire tonale*” (NOUDELMAANN, 2008, p. 166).

A imagem da *moire* é, finalmente, um dos aspectos que mais materializa a obstinação de Barthes em relação à escritura como variação. Tal termo, que preferimos não traduzir, acreditando que em francês ela continua ressonando toda a pluralidade de significações que em português teríamos que limitar, ao escolher apenas uma acepção, institui o próprio plural.¹³⁶ Ela é simultaneamente ondulação, cintilação, espelhamento, vertigem, movimento; por isso, talvez ela seja, para Barthes, a figura que melhor abarque a variação da escritura, da música, do sujeito. A *moire* é obstinadamente variada porque é sempre diferente, tanto em sua constituição própria, quanto no efeito que produz quando da passagem do olhar do outro sobre si.

Na verdade, o que faz da *moire* uma imagem especial é que ela é um tecido bastante fascinante. Seu reflexo mutante e ondulado é, de acordo com o *Dictionnaire Larousse*, “obtido pela compressão da textura do tecido com uma calandra especial”¹³⁷ (tradução nossa). Percebam que é a partir de um processo que se chega a obter a variação do tecido: a calandra é uma máquina que imprime traços na superfície do objeto prensado. Esses produzem um efeito de ondulação devido à estrutura que se combina de maneira ao mesmo tempo única e variada. É o aspecto nuançado da *moire* que fascina Barthes e que faz com que seja a homologia ideal para se pensar a escritura: a ciência das nuances.

¹³⁶ Leyla Perrone-Moisés opta pelo termo “ondulação”, escolha da qual gostamos muito.

¹³⁷ “Étoffe à reflet changeant et souvent ondé, obtenue en écrasant le grain des étoffes avec une calandre spéciale.”. Disponível em: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moire/52024?q=moire#51896>. Acesso em: 22 abr. 2017.

E, se tem algo que poderia ser relacionado à ciência das nuances seria precisamente a ideia de escritura como variação. Como vemos na passagem abaixo, o Texto é definido como que atravessado de pluralidade. Ele é:

múltiplo, irredutível, proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados : luzes, cores, vegetação, calor, ar, explosões tênues de ruídos, gritos agudos de pássaros, vozes de crianças do outro lado do vale, passagens, gestos, trajas de habitantes aqui perto ou lá longe ; todos esses incidentes são parcialmente identificáveis ; provêm de códigos conhecidos, mas a sua combinatoria é única, fundamenta o passeio em diferença que nunca pode repetir-se senão como diferença. É o que se passa com o Texto: não pode ser ele mesmo senão na sua diferença (o que não quer dizer na sua individualidade) (BARTHES, 2012, pp. 70-71).

Como Barthes insiste ao longo dessa passagem de “Da obra ao Texto”, não se trata de entender a escritura como “coexistência” ou como “ambiguidade de conteúdos”. Os elementos acima atravessam, passam, explodem, disseminam-se no texto porque ele é tecido de códigos, trama de lugares muito diferentes de fala que se imbricam e atravessam o texto. Nesse sentido é que não se pode falar de “coexistência”, mas de uma contínua variação de nuances. As substâncias que o atravessam são a variação irredutível produzida por essa combinatoria vertiginosa de vozes, sensações, imagens. Não poderíamos ler essa passagem justamente como uma moire, isto é, como um tecido que se ondula à medida que os olhos percorrem a sua superfície, produzindo um efeito

nuançado? De modo mais radical, não poderíamos tomar essa passagem como moire não apenas relacionada à leitura do texto, mas à produção também? Isto é, no agenciamento realizado pelo escritor de elementos díspares que são combinados de forma singular? Em um aspecto, são “parcialmente identificáveis” e “provêm de códigos conhecidos”: “luzes”, “calor”, “ar”, “gritos agudos de pássaros”, “vozes de crianças do outro lado do vale” são elementos que reconhecemos e que poderíamos tomar como elementos da ordem do semiótico. O texto, no entanto, nasce da combinação “única”, que fundamenta o “passeio em diferença que nunca pode repetir-se senão como diferença”. Como diferença, é a ordem do semântico que se instaura e que organiza num mesmo tecido nuances tão variadas como vemos na materialização do texto acima.

O texto é plural, como afirma Barthes, e é tão irredutivelmente plural que nele podem atravessar todas essas nuances (cores, luzes etc.) e outras ainda. Em “Da obra ao Texto”, Barthes apresenta três outras: “semelfactiva”, “estereofonia” e “estereografia” (BARTHES, 2012, pp. 70-71). Ainda que o primeiro dos três termos pareça evocar um aspecto sinestésico devido à composição da palavra, ela diz respeito a um aspecto gramatical. “Semelfactivo” (do latim “semel”, uma vez) é aquela ação que ocorre apenas uma vez, de modo pontual, diferentemente dos verbos “iterativos”, que supõem atividades essencialmente repetitivas, durativas. O verbo “pular”, por exemplo, seria semelfactivo enquanto o verbo “correr” seria iterativo (VALENZA & KNÖPFLE, 2010, p. 127). Quando Barthes utiliza esse termo, percebemos que, para ele, se trata de reforçar que a escritura é um evento singular, cuja produção e cuja leitura ocorrem de modo a particularizar tais experiências. Elas são sempre diferentes, únicas, ainda que possa ser a enésima vez que se reescreve ou que se lê tal trecho. O tempo da nuance é sempre “uma vez”, “semel”; tentamos repetir o efeito, fazer com que ele se estenda, dure, mas a nuance se perde, se transforma, continua sua ondulação e seu devir se encarrega de continuá-la.

Quanto à estereofonia e à estereografia, ambas dizem respeito ao registro da dimensionalidade. A primeira é uma técnica de gravação, transmissão e reprodução do som que o capta em dois canais diferentes. Sendo assim, sincroniza no tempo duas ondas distintas quando de uma gravação estereofônica, por exemplo. Nesse caso, procura-se reproduzir a posição em que os instrumentos musicais e os cantores estavam na gravação do áudio. Em relação à reprodução, diz respeito ao fato de nossa própria audição ser estereofônica, qualidade que se deve à existência de nossos dois ouvidos. Por tal condição, sabemos quando um som vem da direita ou da esquerda, além de sabermos de qual distância provêm. A estereografia, por sua vez, é a representação de objetos

tridimensionais em um plano. É a possibilidade de dar a ver a dimensão espacial por meio de sua representação ajustada para o plano, como ocorre na cartografia.

Pensadas em relação à escritura, acreditamos que Barthes as evoca justamente pelo fato de que ambas são registros/traços de fenômenos físicos, isto é, sólidos (*steréos*, em grego, é sólido), seja do som, seja do espaço. Isto é, ambas reconstituem, registram ou reproduzem uma sensação de relevo, sonoro ou geográfico. Tal característica aponta a importância da compreensão do texto, que também é registro, traço, como algo que se projete para além do plano, isto é, da página, e alcance uma outra dimensão. A ideia de terreno é, assim, bastante oportuna, pois a partir dela pode-se imaginar uma dimensão dupla que faz extrapolar o traço como instância linear/planificada. Essa instauração da dimensionalidade gera uma imagem em que se cruzam traços, projeções, linhas. Elas, mais uma vez, são o reforço da ideia de disseminação, ondulação, explosão que as nuances cintilam. Com Barthes, o plural do texto deve-se à “pluralidade **estereográfica** dos significantes que o tecem” (BARTHES, 2012, p. 70) e às “línguas culturais (...) que o atravessam de fora a fora numa vasta **estereofonia**” (BARTHES, 2012, p. 71).

Apenas estendendo brevemente essa ideia de estereofonia relacionada à escritura, é interessante pensar que, em se tratando da gravação de voz em estúdio, seria recomendado uma gravação mono, isto é, em apenas um canal de captação. A música é aquilo que se recomenda ser gravado em estéreo, pois muitas vezes são diversos os instrumentos usados e essa forma de gravação capta a distância e a posição dos mesmos. Barthes, ao optar pela compreensão da escritura como “vasta estereofonia”, sinaliza que de fato ela pode ser entendida como uma música em que diversos instrumentos se articulam, se harmonizam, se dispersam, se seguem, se alternam e que cada um confere nuances infinitas ao tecido musical. Nessa composição, que é a escritura, “o escritor”, que é Barthes, “coloca a literatura como o espaço por excelência 'da enunciação particular’”¹³⁸ (RABATÉ, 2002, p. 205) ao produzir um texto único, mas que “coloca em cena uma enunciação plural”¹³⁹ (RABATÉ, 2002, p. 195), porque sempre variada pelas nuances que a constituem.

A relação da escritura com a música contemporânea, nesse sentido de variação, é articulada por Barthes mesmo n’*O Neutro*. Ao expor sua escolha pelo procedimento fragmentado de estruturação do curso, ele se justifica dizendo buscar muito mais do que “definições” do Neutro, e sim “cintilações” de algo que possa haver relativo ao Neutro. Os fragmentos são compreendidos, assim, como cintilações, enfim, nuances que fagulham e se desvanecem para voltar ocasionalmente a

¹³⁸ "La littérature comme espace de énonciation particulier." (RABATÉ, 2002, p. 205).

¹³⁹ "Mettre en scène une énonciation plurielle." (RABATÉ, 2002, p. 195).

cintilar em outro fragmento. Ao lado da rubrica “Variação contínua”, Barthes escreve: “Sequência de fragmentos: seria pôr ‘algo’ (o assunto, o Neutro?) em estado de **variação contínua** (e não mais articulá-lo tendo em vista um sentido final); relação com a música contemporânea, em que o ‘conteúdo’ das formas importa menos que a sua translação (...)” (BARTHES, 2003, p. 25).

A ideia de translação volta como transporte, como mudança de lugar, como motor que coloca o texto em movimento. A sequência de fragmentos coloca em movimento, isto é, coloca em estado de variação contínua o texto. E precisamente essa translação faz com que as nuances sejam possíveis, fato que indica que elas são produzidas pela variação da enunciação e não do enunciado em si, isto é, do conteúdo. O que queremos afirmar é, mais uma vez, a força do agenciamento dos fragmentos por um sujeito que reconhece que a escritura é “um imenso halo de implicações” e não apenas um produto desse agenciamento. Como a música contemporânea – e como Barthes aqui não oferece nenhuma referência específica –, de modo bem geral, nela ocorre essa espécie de dispersão do tema em improvisos, deformações, como no jazz, na música eletrônica e aleatória de John Cage, que poderíamos pensar como variações.

Enfim, a variação como procedimento e efeito da enunciação coloca o sujeito na ribalta – ainda que seja para dele descolar-se e buscar o escuro do palco –, fundando uma escritura que continuamente volta-se para si mesma e se singulariza por reconhecer, em última instância, que se trata sempre de um sujeito que se difrata e varia em cada pronome, verbo, nome, advérbio, conjunção etc., frase, oração, fragmento, modo. O fragmento seguinte, que encerra esse subcapítulo, materializa tal variação no sentido total da escritura, isto é, absorve todo o *porquê* em um *como escrever*:

A pessoa dividida?

Para a metafísica clássica, não havia nenhum inconveniente em ‘dividir’ a pessoa (Racine: “Trago dois homens em mim”); muito pelo contrário, provida de dois termos opostos, a pessoa funcionava como um bom paradigma (*alto/baixo, carne/espírito, céu/terra*); as partes em luta se reconciliavam na fundação de um sentido: o sentido do Homem. Eis porque, quando falamos hoje de um sujeito dividido, não é de modo algum para reconhecer suas contradições simples, suas duplas postulações etc.; é uma **difração** a que se visa, uma fragmentação em cujo jogo não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido: não sou contraditório, sou disperso.

Como você explica, como você tolera essas contradições? Filosoficamente, parece que você é materialista (se essa palavra não soar como velha demais); eticamente, você se divide: quanto ao corpo, você é hedonista, quanto à violência, seria preferivelmente budista! Não gosta da fé, mas tem alguma nostalgia dos ritos etc. Você é um mosaico de reações: existe em você algo que seja *primeiro*?

Qualquer classificação que leia, provoca em você o desejo de se colocar no quadro: qual é seu lugar? Você pensa, de início, tê-lo encontrado; mas pouco a pouco, como uma estátua que se desagrega ou um relevo que se desgasta, se achata e perde a forma, ou, melhor ainda, como Harpo Marx perdendo sua barba postiça sob o efeito da água que bebe, você não é mais classificável, não por excesso de personalidade, mas, pelo contrário, porque você percorre todas as franjas do espectro: você reúne traços pretensamente distintivos que, a partir daí, não distinguem mais nada: você descobre que é, ao mesmo tempo (ou alternadamente) obsessivo, histérico, paranoico e além disso perverso (sem falas das psicoses amorosas), ou que você adiciona todas as filosofias decadentes: epicurismo, eudemonismo, asianismo, maniqueísmo, pirronismo.

‘Tudo se fez em nós porque somos nós, sempre nós, e nem por um minuto os mesmos.’ (Diderot, *Réfutation d’Helevétius*.) (BARTHES, 2003f, pp. 160-161) (grifo nosso)

A variação aí está como fundo e como forma (para utilizar o lugar-comum viciado da teoria literária que é essa ilusória separação – em que Barthes resolve a noção de escritura). Ora, enquanto tema e enquanto procedimento, é isso que vemos: o sujeito da enunciação varia em cada um dos quatro fragmentos (o que não descarta que dentro deles ocorra esse desdobramento contínuo de fragmentos dentro de fragmentos), códigos textuais e culturais distintos.

O fragmento 1 começa à maneira de uma dissertação, explicando um tema filosófico/psicanalítico a um terceiro. No entanto, de repente, ao final, o próprio sujeito da enunciação reajusta o foco para si, se coloca no centro da enunciação precisamente para dizer que ele não tem centro nenhum: é disperso. Com isso, ele adverte sutilmente que o que vem pela frente, nos fragmentos seguintes, não é da ordem da contradição. Entretanto, o que advém na segunda variação é a instauração de uma voz que já não é colada à do sujeito da enunciação, mas de uma suposta terceira pessoa que o toma por “você” e parece entrevistá-lo. Tal voz, como se estivesse procedendo a uma sabatina, tenta de todos os modos encantoar o sujeito, por artifícios da arrogância e do pensamento lógico. Um entrevistador, um policial, um detetive, enfim, são as imagens que se colam a essa espécie de superego intimidador e excludente (“ou isso ou aquilo”). O procedimento, enfim, é de tentar expor esse sujeito a toda a sua inconsistência para revelar as suas contradições. Inúmeros rótulos são trazidos à cena por essa voz inquisidora – materialista?, hedonista?, budista? –, no entanto, cada um desses exclui de algum modo o anterior. Tendo isso em vista, a voz parece trazer a solução: “Você é um mosaico de reações”. Logo em seguida, no entanto, após propor a imagem do mosaico, ela questiona se há algo que seja anterior a todas as condições simultâneas que o mosaico sugere. Desejando que uma característica seja anterior às outras, cai por terra a compreensão do

mosaico. Assim, incompreensão, seguida de perplexidade, é o que se destaca em relação ao sujeito da enunciação.

No terceiro fragmento, o jogo das vozes mais uma vez se embaralha e, mesmo que o leitor perceba que é o sujeito, com suas informações/inflexões particulares, que se dá ver (“Qualquer classificação que leia provoca em você o desejo de se colocar no quadro”), tal voz se dirige a si mesma como “você”. De fato, é uma voz insituável: por mais que faça uma pergunta perigosa (“qual é seu lugar?”), já não é de forma ameaçadora como no fragmento anterior; por mais que pareça saber de informações que só o sujeito poderia saber de si próprio, toma-se por “você” e não por “ego”, “eu”. É insituável também pelas imagens que evoca: uma estátua que se desagrega, um relevo que se desgasta: é o ser que perde seus contornos e que não sabe se por isso continua a ser o mesmo. Soma-se a isso o caráter cômico, quase surreal, trazido pela imagem de Harpo Marx bebendo água e perdendo por isso sua barba postiça.¹⁴⁰ A mistura de diferentes códigos e formas artísticas – artes tradicionais, como as artes plásticas (estátuas/relevos), aos filmes cômicos dos Irmãos Marx –, assim como do discurso da metafísica e da literatura clássicas, radicaliza qualquer possibilidade de situar tal sujeito, pois essas referências que ele fornece são distantes não só no tempo e espaço, mas na condição de cada uma: as primeiras extremamente eruditas, enquanto a segunda totalmente popular.

No fragmento em que se compara a essas três imagens, entretanto, o sujeito da enunciação admite estar mais próximo de Harpo Marx, dizendo: “Você pensa de início tê-lo encontrado; mas pouco a pouco, como a estátua que se desagrega ou um relevo que se desgasta, se achata e perde a forma, **ou melhor ainda**, como Harpo Marx (...)”. Por que, dentre essas imagens de evanescência, ele teria se identificado sobremaneira com o comediante em cena? Duas características chamam atenção; a primeira é que Harpo Marx é precisamente o personagem que se distingue dos seus irmãos, os comediantes Marx Brothers, porque não fala. Enquanto para os outros o humor reside na função da palavra, Harpo está sempre mudo. Ele é um artista cuja habilidade se assemelha aos clowns e à predominância do gesto. De certa forma, é algo que se opõe à figura do escritor, que trabalha com a palavra. De qualquer modo, o sujeito da enunciação se sente próximo a ele, o que mostra assim que é tão variado e inclassificável “não por excesso de personalidade, mas, pelo contrário, porque você percorre todas as franjas do espectro”. Vemos aqui o retorno da metáfora de ordem física, pois na física o espectro pode ser tanto a “Função que investiga e registra em ordem de magnitudes os parâmetros de distribuição de energia numa onda ou num feixe de partículas” ou “O

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38N5OcZx3ko>. Acesso em: 08 mai. 2017.

registro visual dessa função, em forma de gráfico, fotografia etc.”¹⁴¹. Como imagens de variação luminosa ou de ondas, o sujeito se coloca mais uma vez como registro dessa variação de energia, percorrendo “todas as franjas do espectro”. Ele é de fato tão disperso e plural que qualquer registro capta essa impossibilidade de definir sua personalidade. Sendo todas essas gamas, “ao mesmo tempo (ou alternadamente)”, astúcia que só a frase permite, que é colocar ao lado condições excludentes, ele se depara com uma aporia estrutural: ao ter todos esses traços distintivos, talvez essa distinção não implique mais nenhuma diferença. O medo parece se insinuar aí, mas ele não para sua constatação de ser inclassificável: ele é simultânea ou temporariamente “obsessivo, histérico, paranoico”, adepto do epicurismo, eudemonismo, asianismo, maniqueísmo, pirronismo”. Todas essas doutrinas a princípio são excludentes. A sua variação ocorre ao mesmo tempo no sujeito e na escritura, que é a materialização alucinada dessa variância.

A variação do sujeito, que passa de uma filosofia à outra sem nenhuma barreira senão a vírgula que os separa, enumeração ritmada que sugere a passagem leve de uma a outra, parece indicar que ele se vale de cada uma de forma oportuna, assim como discutimos na Parte II. É um movimento de apropriação baseado no seu interesse e no afeto (afetação) que cada uma produz sobre ele. À medida que dizem algo, ele delas se vale, sem nenhuma espécie de rigidez ou de necessidade de submeter-se integralmente. Não se trata de superficialidade do conhecimento de cada doutrina ou da irreverência em relação a cada uma delas. Ele não pretende ser discípulo de nenhuma, apenas experimentá-las na medida em que significam para ele, “para mim”, algo. Tanto a busca do prazer (epicurismo), quanto da felicidade (eudemonismo), quanto a exuberância da escritura (asianismo), quanto a crença de que a humanidade advém do aspecto mau – e material – em oposição ao bem – e às luzes (do maniqueísmo), quanto o ceticismo integral (pirronismo) são algumas franjas de seu espectro. Como conciliá-las? Variando, simultânea ou alternadamente, cada uma dessas inflexões pela escritura.

O outro aspecto que Harpo Marx põe em cena quando desfaz sua barba postiça em frente a uma multidão afoita por lhe ouvir, e que também parece dizer respeito a esse sujeito, é a ideia de impostura. Na cena, fica evidente que o público se dá conta de que o personagem em questão é um farsante, sendo que muitos vão ao seu encalço. Não é o objetivo deste trabalho, mas o temor da impostura assombra um tanto o imaginário barthesiano. Tomando um exemplo apenas, quando a velha crítica da Sorbonne, por meio de Raymond Picard, se coloca contra ele, é por meio do epíteto

¹⁴¹ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/espectro> Acesso em: 06 mai. 2017.

“Nouvelle critique ou nouvelle imposture” (Nova crítica ou nova impostura) que o trabalho de Barthes é identificado.

Considerando tal imagem situada dentro deste fragmento, que materializa linguisticamente a passagem incessante de uma doutrina a outra, de uma imagem a outra, a impostura também pode ser pensada em relação à maneira de se vincular a cada saber, isto é, à maneira de se valer de cada um de modo não profundo, sem vistas à especialização. Esse sujeito acaba por ter um conhecimento superficial de cada uma das filosofias que percorre, não sendo propriamente nem um epicurista, nem eudemonista etc. Ele não é aquele que está de fato por detrás daquela “barba” de saber, a não ser temporariamente. E, temporariamente, ele é um pouco de cada uma dessas franjas do espectro. “Qual é o seu lugar?” é a pergunta que está no início do fragmento. Apesar do “desejo de se colocar no quadro”, ele se percebe inclassificável, incansavelmente variado. A solução para tal pergunta talvez possa ser fornecida pela escolha da passagem de Diderot: “sempre nós, mas nem por um minuto os mesmos”. Tal trecho insiste na singularidade e na contingência de nossa história, que implica nossa particularidade ao mesmo tempo em que somos singularmente mutantes e diferentes de nós mesmos. Esse trecho de Diderot tornado seu certamente coloca Barthes no caminho da hipótese desenvolvida neste capítulo: singular e variado, em um movimento que só a enunciação dá a ver.

1.2 As nuances da ética

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

A fim de delinear as diferenças entre essas práticas, tomaremos a primeira como uma relação que pressupõe o envolvimento político *direto* e a segunda como uma prática que pressupõe um envolvimento *indireto*. Ora, a primeira é geralmente da ordem do apontar, do indicar, do nomear para o outro uma saída, uma escolha, um novo mundo. Parece-nos que, majoritariamente, prescinde de

uma pressuposição didática: ensinar o outro a ver o que não enxerga, em uma mediação expressa: “eis aqui o que é preciso notar”. Em geral de base libertária, tal prática assume uma posição direta seja do narrador, seja de um personagem que muitas vezes é a realização de uma proposta filosófica ou o panfleto de uma causa. A história de uma “literatura engajada”, tomada nesses termos, é de fato recente,¹⁴² considerando seu nascimento com Émile Zola e o texto “*J’accuse*” (“Eu acuso”), escrito para se posicionar em relação à questão do oficial Dreyfus (DENIS, 2002, p. 11). Partidário de sua absolvição, Zola inscreve na literatura sua defesa, o que inaugura, segundo Benoît Denis, um novo momento, pois que a ideia do intelectual se forma e adentra o espaço da literatura (DENIS, 2002, p. 210). Do momento em que isso ocorre, 1894, até o que Denis apresenta como terceiro momento da “literatura engajada”, na metade dos anos de 1950, encontramos a figura de Barthes como central para se pensar a relação do escritor, da História, do presente e da responsabilidade com a escritura (DENIS, 2002, p. 26). É essa complexa rede de elementos que acreditamos abarcar sob a prática de uma concepção do *indireto* que tentaremos apresentar ao longo deste subcapítulo.

Assim como faz Denis ao compreender a produção de Barthes como uma espécie de “refluxo” ao segundo momento da “literatura engajada”, isto é, ao momento da hegemonia de Jean-Paul Sartre, também o fazemos, distinguindo tais posturas de engajamento a partir de uma proposta do *direto*, em relação a Sartre, e do *indireto*, em relação a Barthes.

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

¹⁴² A fim de evitar uma generalização e devido à dificuldade de análise, Benoît Denis propõe em seu livro *Literatura e engajamento* a distinção entre uma “literatura de engajamento” e a “literatura engajada”. Enquanto a primeira seria referente às produções das mais diversas temporalmente, como o teatro de Aristófanes, as *Catilinárias* de Cícero ou as *Cartas Persas* de Montesquieu, certamente obras de combate e que se colocam em relação aos problemas políticos e religiosos, a segunda diria respeito à produção historicamente situada no final do século XIX, a partir do “*J’accuse*” de Zola. A partir daí, Denis argumenta a favor de uma proposta “formulada com precisão” acerca da problemática engajada e que assume um eixo central do debate literário no final do século XIX, que se estende até a metade do século XX (DENIS, 2002, pp. 10-11). De acordo com essa perspectiva, o primeiro momento é esse da figura do intelectual surgido com Zola; o segundo momento se consolida com Jean-Paul Sartre e sua teoria sobre o engajamento com *Que é a Literatura?*; o terceiro, finalmente, se caracteriza por uma espécie de refluxo ao dogmatismo anterior, que Denis aponta como tendo em Barthes a figura de transição entre “a passagem da concepção sartriana da literatura àquela que dominará durante os anos 60 e 70” (DENIS, 2002, p. 26).

deslocamentos radicais em relação a eles.¹⁴³ Ora, se, de acordo com o engajamento aos moldes sartrianos, “o escritor engajado entende participar *plenamente e diretamente*, através das suas obras, no processo revolucionário, e não mais simbolicamente (...)” (DENIS, 2002, p. 24), a compreensão de Barthes a respeito do escritor difere sensivelmente dessa na descrença de qualquer ação efetiva no mundo a partir de suas escolhas, como lemos a partir de *O grau zero da escrita*, de 1953. O que ocorre é que o poder de escolha do escritor se encerra com a liquidação de sua obra, com as escolhas que pode conformar a sua própria forma. É apenas esse o campo do possível de sua ação, “a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem” (BARTHES, 2002, p. 14). Uma investigação ética se apresenta aí, pois é nesse espaço (entre o escritor e sua forma, sua escritura) que o campo da escolha é possível, configurando assim uma “moral da forma”. Após essa liquidação da forma, isto é, quando o escritor encerra seu trabalho com o texto e o torna público, já não há qualquer controle efetivo que possa ser realizado. A imagem de Orfeu, o herói que, ao olhar para trás, perde sua amada Eurídice, alude ao alcance do escritor: quando esse quer olhar novamente para sua obra, ela já não está mais lá, ele já não pode modificá-la e nem controlar a direção de seu consumo, isto é, de seu sentido. A insistência de Barthes nesse aspecto é marcante:

Sua escritura é uma escolha de consciência, não de eficiência. Sua escritura é um jeito de pensar a Literatura, não de estendê-la. Ou melhor ainda: é porque o escritor não pode modificar nada nos dados objetivos do consumo literário (esses dados puramente históricos lhe escapam, mesmo quando tem consciência deles), que transporta voluntariamente a exigência de uma linguagem livre para as fontes dessa linguagem e não ao termo de seu consumo. (BARTHES, 2002, pp. 14-15)

É na fonte da linguagem que Barthes localiza o poder do escritor: é sobre a forma que manipula, articula, engendra, atualiza aquilo sobre o que ele tem controle. O campo da escolha é puramente de consciência, isto é, de uma certa intenção, e é nele que ele pode pensar a literatura. Quando se trata da vontade de controlar os modos de consumo, de sentido, de leitura, enfim, da compreensão que se terá de sua obra, o escritor, ainda que situado e que tenha conhecimento intuitivo das questões sociais e históricas que marcam a sociedade que o lerá, não tem mais nenhum alcance de escolha e não pode estender até aí sua liberdade.

Uma vez que o escritor engajado seria aquele que questiona a autonomia do campo literário, modificando-lhe o sentido, isto é, “deixando de fazer disso um fim em si para tentar fazê-la [a

¹⁴³ Sabemos que a obra de Sartre é bastante ampla e densa em relação às implicações éticas da literatura; sabemos também que o diálogo e as diferenças entre a obra de Sartre e de Barthes não se resume ao que apresentamos aqui. Leyla Perrone-Moisés, no texto “Declínio da literatura? Sartre, Barthes, Blanchot” (PERRONE-MOISÉS, 2012, pp. 181-191), Samoyault, Gefen., Coste etc. apresentam análises brilhantes a respeito.

literatura] servir (à revolução, às lutas políticas e sociais em geral etc.)” (DENIS, 2002, p. 25), a compreensão de Barthes se desloca dessa visão utópica ou inocente de seu alcance. A importância seminal de *O grau zero da escritura* é a de inaugurar um pensamento da forma em literatura vinculando-a definitivamente a um caráter ético. Nas palavras de Barthes, “é finalmente fazer sentir que não há literatura sem uma moral da linguagem” (BARTHES, 2002, p. 7). O trabalho do escritor diante do papel ou da tela do computador é esse espaço, em que ele se vincula ao outro e à História por meio de suas escolhas.

Acreditamos, assim, que a ideia de uma ética perpassa o primeiro livro de Barthes, assim como toda sua produção, sem no entanto haver uma sistematização acerca dos termos moral (como em “moral da forma”) e ética,¹⁴⁴ característica que se estende para todos os outros textos. Nesse primeiro momento, fica evidente a ligação que as duas categorias têm com a ideia de responsabilidade, com o outro e certamente com a ideia de que a escritura, entendida nesse momento como Forma, é a assunção da totalidade entre forma e valor: “A Forma é a primeira e a última instância da responsabilidade literária” (BARTHES, 2002). É por Barthes deslocar o campo da responsabilidade literária para a Forma, sendo essa a primeira e a última instância de tal responsabilidade, é que podemos dizer que se trata de uma prática *indireta* de engajamento. Enquanto uma prática *direta* concebe a literatura enquanto ação, como um modo de desvendar o mundo para o outro através das palavras, que são entendidas como um modo de apontar “tudo o que vai bem e mal no mundo” diretamente, através de uma mensagem que se baseia em “o que dizer”, a noção de Forma e de escritura encerra um modo *indireto*, porque se funda justamente na absorção do “o que dizer” em um “como dizer”.

É *indireto* porque situa no cerne da combinação das palavras, das frases, enfim, da escritura como enunciação de cada escritor, todos os elementos que pareciam dizer respeito apenas à mensagem, isto é, redistribui as noções de liberdade, responsabilidade, escolha, interpretação para a

¹⁴⁴ Em relação ao uso do termo ética, o encontramos duas vezes n’*O grau zero*. Na primeira vez, quanto à escritura poética, ele diz que a revolução da poesia moderna cria “palavras-objeto sem ligação”, de modo que “excluem os homens”. Por isso, “nesse momento, dificilmente se pode falar de uma escrita poética, pois trata-se de uma linguagem cuja violência de autonomia destrói todo alcance ético”. Ele advoga contra, portanto, algo que pudesse ser apenas do exercício formal em relação à poesia moderna, afirmando a necessidade de uma presença do que chamar de conteúdo: “Mas quando a poética questiona radicalmente a Natureza, só pelo efeito de uma estrutura, sem recorrer ao conteúdo do discurso e sem se deter no patamar de uma ideologia, já não há mais escrita, há apenas estilo, através dos quais o homem se volta completamente e enfrenta o mundo objetivo sem passar por nenhuma das figuras da História ou da sociabilidade.” (BARTHES, 2002, p. 46). E continua, desenvolvendo a tese de uma ligação total entre forma e conteúdo quando da absorção do estilo em escritura: “Não há objeção a que se fale de uma escrita poética a propósito dos clássicos e de seus epígonos, ou ainda da prosa poética no gosto das *Nourritures terrestres*, onde a Poesia é verdadeiramente certa ética da linguagem. A escrita, neste como naquele caso [no de Char, por exemplo], absorve o estilo (...)” (BARTHES, 2002, pp. 45-46).

forma que o escritor manipula. E, talvez por ser engendrada de modo indireto, represente uma força que liga o escritor, sua escritura e a possibilidade de leituras de modo muito mais potente e inesgotável do que uma obra que seja historicamente marcada pela mensagem que veicula. Essa é a diferença entre um romance de Flaubert e um romance de Sartre, por exemplo. “Porque a escritura”¹⁴⁵ deriva de um gesto significativo do escritor é que ela aflora a História de maneira muito mais sensível do que tal outro recorte da Literatura.” (BARTHES, 2002, p. 16)

Saindo dos limites de *O grau zero*, identifica-se a mesma preocupação com a liberdade das escolhas e com a consequente responsabilidade seis anos depois, em 1960, na parte III de *Sobre Racine*, por exemplo. Se há uma diferença entre as duas obras, entretanto, é que Barthes estendeu suas concepções acerca do escritor também para o crítico.¹⁴⁶ Ora, não há um modo de o escritor ou do crítico se esquivarem de suas escolhas, não há um neutro da interpretação: “Por um lado, para um significante, há sempre vários significados possíveis: os signos são eternamente ambíguos, a decifração é sempre uma escolha. (...) Por outro lado, a decisão de deter num ponto e não em outro o sentido da obra também é engajada” (BARTHES, 2008, p. 202). Nesse sentido, portanto, Barthes mantém certo o seu ponto de vista sobre a relação de liberdade que funda a escolha quanto à responsabilidade para com a posição assumida.

Barthes parece sempre cobrar da crítica – como uma posição existencial – apenas a responsabilidade de reconhecer suas escolhas, argumentando que qualquer justificativa que seja imputada como “eterna”, de “bom gosto”, de “obviedade” etc. seja reconhecida como má-fé por não “ousar dizer seu nome”, isto é, não assumir suas escolhas.

A filiação de Barthes a um pensamento existencial e ético assim se vê presente na sua compreensão acerca da significação: “as coisas não significam mais ou menos, elas significam ou não significam: dizer que significam superficialmente já é tomar partido sobre o mundo” (BARTHES, 2008, p. 203). As concepções de *O grau zero* se estendem e se consolidam no sentido de mostrar que a forma significa (ou sua ausência, como é o caso das escritas brancas e de *O Estrangeiro*). As escolhas críticas, claras ou implícitas, dão-se a ver no uso do léxico, das imagens, do ponto de vista

145 A edição usada em português de *O grau zero da escrita* (2004), cuja tradução é de Mário Laranjeira, traz o termo “écriture” traduzido como “escrita”. No entanto, tal como argumenta Leyla Perrone-Moisés em “Escrita ou escritura?” (PERRONE-MOISÉS, 2012), acreditamos que, além da existência dos dois termos em português (‘escrita’ e ‘escritura’) corroborarem com a possibilidade de tradução para “escritura”, a especificidade do que Barthes chama “écriture” aponta para algo distinto da ideia comum de escrita. Sendo um “novo valor”, um “transbordamento, arrebatamento do estilo para outras regiões da linguagem e do sujeito” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 70), como afirma Leyla, nos situamos sob essa proposição de que o termo escritura marca precisamente essa distinção. Sendo assim, optamos pela escolha do termo “escritura” em todo este trabalho. Em decorrência disso, assinalamos também a mudança deliberada dos termos “escrita” para o termo “escritura” nas passagens que a contiverem em seguida.

146 Ainda não é o crítico que se torna escritor, como ocorre em *Crítica e Verdade*, como vimos na Parte II.

epistemológico utilizado pelo crítico, assim como a exclusão de temas, pontos de vista, análises que vão de encontro à sua abordagem. Para ele, todos esses elementos significam o escândalo da má-fé da crítica universitária francesa. Não é o fato de sua prática crítica ser radicalmente diferente daquela que causa o estremecimento em meados de 1963 dessa velha crítica. É, sobretudo, pela convocação de Barthes feita a esses críticos para “ousarem dizer o nome” de seus embasamentos, de suas escolhas, mesmo – e principalmente – a respeito de um escritor dado como clássico, como Racine. Ora, as escolhas são plurais e cada uma implica uma série de linguagens e caminhos teóricos, metodológicos etc. Além dessa clareza, Barthes compreende que nenhuma delas é inocente, tampouco neutra. Escolher uma linguagem em detrimento de outra implica uma base de escolhas que deixa “à mostra a aposta fatal” que tanto o escritor quanto o crítico fazem ao escrever de um modo e não de outro. Nenhuma delas é mais ou menos digna; no entanto, nenhuma é inocente:

Racine se presta a várias linguagens: psicanalítica, existencial, trágica, psicológica (podemos inventar outras, serão inventadas outras); nenhuma é inocente. Mas reconhecer essa impotência para falar a verdade sobre Racine é precisamente reconhecer, afinal, o estatuto especial da literatura. (...) o próprio crítico precisa tornar-se paradoxal, deixar à mostra a aposta fatal que o faz falar de Racine de um modo e não de 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. (BARTHES, 2008, pp. 210-211)

A percepção de Barthes do caráter histórico é notável, pois ele deixa claro sua perspectiva de transitoriedade dos movimentos, das disciplinas e das abordagens ao afirmar que se poderiam criar outros e que futuramente haverá outros. O discurso de perenidade do clássico, absolutamente consumido pela crítica universitária em 1960, momento de redação do trecho acima (“História e Literatura?”, de *Sobre Racine*), é colocado em choque com essa visão de nascimento, consolidação e falência de linguagens.

Lemos no mesmo texto, uma vez mais, a importância atribuída à condição situada do crítico, que faz suas escolhas e que fala do autor escolhido (seja Racine ou qualquer outro), na altura do seu presente, utilizando a linguagem que tem disponível nesse momento e que é tão histórica quanto ele. Acreditar tratar do autor de modo atemporal, ou mesmo atribuindo a ele uma linguagem que se pretenda a ideal – porque fora contemporânea ao escritor –, consiste tanto na má-fé do crítico quanto em achar que sua fala será também eterna, sempre fonte de respostas sobre a obra do autor:

Portanto, afirmemos sem reservas, cada um por conta de sua própria história e de sua própria liberdade, a verdade histórica ou psicanalítica ou poética de Racine; experimentemos em Racine – visto seu próprio silêncio – todas as linguagens que

nosso século nos sugere; nossa resposta será sempre efêmera, e é por isso que ela pode ser inteira (...). (BARTHES, 2008, p. XI)

Essa passagem se encontra na “Nota Prévia” de *Sobre Racine*, de 1963 – portanto, dez anos após a publicação de *O grau zero da escritura*. Ela insiste na liberdade e no compromisso do crítico: livre para escolher, dentro de sua própria história, o modo de falar sobre o autor desejado, seu compromisso diz respeito a saber que qualquer verdade que pretenda enunciar será sempre efêmera. Isso porque ela está sempre situada no presente de sua formulação, sendo apenas mais um modo de escrever o autor. Ao mesmo tempo que é efêmera, por ser fruto do compromisso do crítico com seu presente, que é passageiro, ela é total, inteira, pois toma o objeto pelo qual se interessa de modo pleno, uma vez que o olhar do crítico está imerso em seu presente, submetido a todos os constrangimentos e aberturas que ele implica.

Esse compromisso com o presente, donde decorre a exigência de afirmação da liberdade e da responsabilidade do escritor – enunciada em *O Grau Zero* – e posteriormente do crítico – que lemos fartamente em *Sobre Racine* –, nós o entendemos como o âmago de uma preocupação ética em Barthes, isto é, uma preocupação com o modo de agir do sujeito, que se orienta pelo imperativo de atenção ao seu presente e ao modo de agir em relação ao outro. É no *modo* de agir do sujeito, seja escritor ou crítico, que se localiza o cerne da questão ética, tomada como *indireta*:

Escrever é abalar o sentido do mundo, colocar nele uma interrogação **indireta**, à qual o escritor, num último suspense, abstém-se de responder. A resposta quem dá é cada um de nós, contribuindo com sua história, sua linguagem, sua liberdade: mas como história, linguagem e liberdade mudam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: nunca se cessa de responder ao que foi escrito fora de qualquer resposta: afirmados, depois rivalizados e depois substituídos, os sentidos passam, a pergunta fica. (BARTHES, 2008, p. X) (grifo nosso)

É como interrogação indireta que se coloca o exercício da escritura. Não é pelo posicionamento direto sobre temas e questões do presente, como a assinatura dos intelectuais a respeito da questão argelina, ou qualquer outra manifestação que envolva uma marca direta, entendida como resposta do escritor (ou do crítico) sobre algo. Barthes aponta, desde essa “Nota prévia” de *Sobre Racine*, que o escritor “abstém-se de responder”. Sua escritura se coloca sempre como pergunta e nunca como resposta, solução ou definição. Sobre o sentido ele não tem nenhum controle, como dizíamos anteriormente. As leituras dos mais inimagináveis leitores preenchem e

preencherão esse espaço. Nesse sentido é que a resposta do mundo é infinita precisamente porque a escritura é aquilo que “foi escrito fora de qualquer resposta”.

Em 1964, no prefácio aos *Ensaaios Críticos*, a questão é a mesma, apenas mudando definitivamente para Barthes a sua compreensão acerca da figura do crítico: porque sua voz se junta à do escritor e forma com a dele a literatura, ele deve ser reconhecido também como escritor. Sobre o papel de ambos, no entanto, resta a mesma condição: fazer a pergunta, situado, no modo como escreve. Depois disso, é o silêncio daquele que não pode ter a última réplica que domina sua condição. A resposta continua a caber ao mundo: “**Escrever implica calar-se**, escrever é, de certo modo, fazer-se ‘silencioso como um morto’, tornar-se o homem a quem se recusa a última réplica, escrever é oferecer, desde o primeiro momento, essa última réplica ao outro” (BARTHES, 2013, p. 15). A enunciação de “Escrever implica calar-se” causa uma certa confusão: ora, pensamos inicialmente: “Não é precisamente o contrário: escrever não implica dizer, mostrar, revelar, desvendar?”. A resposta seria afirmativa se a concepção de Barthes fosse da literatura como atividade utópica de ação efetiva no mundo, como ação *direta* de eficiência, como supõe uma literatura engajada. Como a literatura para ele é deceptiva, o espaço ético só pode ser pensando no ponto e no alcance que o crítico (agora como escritor) tem às mãos: uma prática do *indireto*, que se sabe não ter meios de responder ao leitor, uma vez que, quando o texto lhe é apresentado, o escritor não pode dizer mais nada naquele texto além do que já escreveu. Assim, a própria construção da frase de Barthes coloca em jogo esse caráter indireto da escritura: a identificação inesperada dos verbos “escrever” e “calar” inverte os pressupostos de clareza e de imediatez, associados a uma prática do direto, e mergulha a própria enunciação barthesiana no contrapeso entre identidade sintática e deslocamento semântico.

Considerando todos os elementos apresentados acima, acreditamos que, na base do pensamento barthesiano, ancora-se uma relação sempre forte e fundamental com o presente. Seus textos parecem sempre deixar claro o ponto no tempo em que foram escritos, a impossibilidade de retornar a eles a não ser por meio de uma continuação daquela escritura, e não mais por uma revisão que consistisse em sua reescritura (isso se vê principalmente nos prefácios, nos quais Barthes sempre destaca o momento presente de reedição, assinalando o peso histórico dos textos publicados em separado no tempo e no espaço¹⁴⁷). Talvez possamos localizar aí, isto é, na ligação irrefutável, na inscrição e participação total no tempo presente, uma grande evidência de sua preocupação ética.

¹⁴⁷ Ver a Introdução de *O grau zero da escritura*, os prefácios de *Sobre Racine*, dos *Ensaaios Críticos*, por exemplo, como já apontamos no subcapítulo anterior.

Como sujeito que se percebe situado nas questões essencialmente políticas e sociais do início de sua carreira, no período do pós-guerra até o fim dos anos 50; com sua investigação da sociedade de consumo por volta dos anos 60, e, por volta de 1966, com a sua reflexão sobre a escritura como modo de criação e de afetação do sujeito – com as reflexões a partir de Benveniste –, Barthes passa a dar mais atenção à sua inscrição como sujeito em relação a questões que diríamos sutis, isto é, modos de afetação e de existência que não precisam necessariamente estar ligados a uma questão coletiva ou macropolítica.

Defendemos, assim, uma espécie de redimensionamento da questão ética em Barthes, que se desloca de um eixo primeiramente social e histórico para uma discussão que se concentra principalmente nos modos de afetação e de ação do sujeito que escreve, cada vez mais ligado a uma concepção da singularidade do corpo, que dirige essa ética. No entanto, reconhecemos sempre a inscrição do sujeito na escritura, seja aquele do qual viemos falando até aqui – de *O grau zero*, de *Sobre Racine* etc., – seja do que escreve *O Império dos Signos*, *O prazer do texto*, *RB por RB*, *Fragments de um discurso amoroso* e que se coloca sem dúvida no espaço ambíguo dos três cursos no Collège de France, principalmente nos dois primeiros, *Como viver junto* e *O Neutro*.

A esse deslizamento da proposta ética, que de início contemplava principalmente o macro e que se encaminha para uma reflexão cada vez mais no espectro do sujeito, associam-se de modo oscilante o uso dos termos relacionados a esse aspecto, como nos diz Claude Coste: “Sem que se possa notar uma verdadeira evolução cronológica, encontra-se em Barthes três palavras para designar o mundo do valor: ‘Ética’, ‘moral’, ‘moralidade’.” (COSTE, 1998, p. 16). Em *Roland Barthes moraliste*, Coste lê Barthes a partir da chave do que teria sido seu questionamento constante: “o que fazer?”, e que teria dado forma a toda sua obra:

Toda conduta exprime uma escolha de princípios que impele o indivíduo a agir; ora esta escolha é uma escolha de consciência, não de eficácia. Isto significa que a moral se encerra na pura decisão sem preocupação imediata de eficácia; mais que de moral, deve-se falar em ética neste caso? A definição de princípios (ética) se soma assim às considerações de conduta individual (a moral); na verdade esta oposição clara não se exprime assim em Barthes, que utiliza de modo indiferente um ou outro termo.¹⁴⁸ (COSTE, 1998, p. 57) (tradução nossa)

¹⁴⁸ Toute conduite exprime un choix de principes qui pousse l'individu à agir ; or ce choix est un choix de conscience, non d'efficacité. C'est-à-dire que la morale s'accomplit dans la pure décision sans souci immédiat de l'efficacité ; plus que de morale, faut-il parler d'éthique dans ce cas-là ? La définition de principes (éthique), s'ajoute ainsi aux considérations de conduite individuelle (la morale) ; en fait cette opposition claire ne s'exprime pas ainsi chez Barthes qui utilise indifféremment l'un ou l'autre terme. (COSTE, Roland Barthes Moraliste, 1998, p. 57)

Retomando o que já havíamos afirmado sobre a preocupação do “agir” de Barthes residir centralmente em uma questão de consciência e não de eficácia, Coste problematiza se o termo adequado seria propriamente “moral” ou “ética”. É que, no caso de Barthes, as concepções se misturam, isto é, sua preocupação, situando-se no nível individual, diria respeito à moral; no entanto, por partir de uma definição de princípios (em relação à liberdade, à responsabilidade, ao presente), ela poderia ser entendida como princípio ético. Sua proposta se permeia pelos dois aspectos e, nessa imiscuição, os limites entre um aspecto e outro deixam de ser pertinentes. Assim como Barthes procede a tantos deslizamentos de léxico, de gêneros, de limites autorais/críticos, acreditamos que com os aspectos filosóficos não seria diferente. A travessia de um para outro parece se realizar de modo quase automático, diferentemente do pensamento filosófico que se funda geralmente em uma altíssima sistematização. A fluidez dos conceitos em Barthes se inscreve, assim, nesse abalo sutil da falta de sistemática que toda a sua produção insiste em nos mostrar.¹⁴⁹

Ainda que pudesse se valer de uma rede de conceitos da filosofia clássica, que foram repensados durante os séculos, Coste localiza em Foucault um modo de situar o pensamento ético de Barthes. Para ele,

Toda a modernidade (quando ela não ignorou francamente a questão) nos ensinou a valorizar a ética em detrimento da moral. Em *O uso dos prazeres*, Foucault dá a essa distinção uma abordagem que se tornou célebre. A(s) moral (morais) propõe(m) um conjunto de regras concretas às quais cada indivíduo deve se conformar, de acordo com o modo frequente do limite e da proibição. No lado inverso, a ética se define como o conjunto “de práticas refletidas e voluntárias pelas quais os homens, não apenas implantam regras de conduta, mas procuram transformar a si mesmos, se modificar em seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que traz certos valores estéticos e responde a certos critérios de estilo”. A definição de Foucault, ao opor indivíduo e coletividade, rompe com a tradição filosófica que se ocupa sobretudo em distinguir os princípios e as regras, a reflexão, abstrata, e as aplicações, concretas. (COSTE, 1998, p. 16)

Ainda que Barthes tivesse retomado do colega a distinção entre moral e ética, no sentido de a primeira ser entendida do lado da lei e a segunda do lado da liberdade refletida, a oposição nova que Foucault apresenta, ao situar a moral do lado do indivíduo e a ética do lado da coletividade, embaralha a sistematização e contribui ainda mais para essa abordagem fluida de Barthes. Se, em

¹⁴⁹ Não excluimos a perspectiva de que Barthes estava consciente sobre a dimensão filosófica de sua produção, principalmente ao construí-la a partir desse abalo do discurso filosófico por meio da escritura, assim como considera Coste, que cita a seguinte passagem de uma entrevista de Barthes a respeito: “Se eu fosse filósofo e quisesse escrever um grande tratado, eu lhe daria o nome de um estudo de análise literária. A pretexto de uma análise literária, eu tentaria (*libérer*) desenvolver uma ética no sentido mais amplo da palavra.” (BARTHES apud COSTE 1998 p. 16)

alguns momentos, a moral é relacionada a regras concretas e a limites e proibições, ela também se coloca do lado do indivíduo. E, como vimos, Barthes se insere nessa preocupação relacionada ao sujeito e sua individualização, o que o ligaria ao uso da moral. Quanto à ética, mesmo que ela diga respeito a condutas refletidas e voluntárias, que procurariam transformar a si mesmo, ela tem a parcela de coletividade que se distancia um tanto do pensamento barthesiano (ao fim de sua produção¹⁵⁰).

Ainda que muitas vezes ele ataque a moral, associada a práticas burguesas, ele utiliza tal termo em diversas ocasiões. Na indexação do Site roland-barthes.org,¹⁵¹ por exemplo, são identificadas 485 ocorrências do termo. O número é significativo, duas vezes mais presente que o termo “ética”, que consta em 201 ocorrências. “Moral” encontra-se na conhecida fórmula “moral da forma” (BARTHES, 2002, p. 14), por exemplo, de *O grau zero da escritura*, que lança as bases de um pensamento do valor ligado à escritura. Coste identifica com perspicácia que Barthes se vale desse “termo quando se trata, por exemplo, de refletir sobre a essência da literatura ou a deontologia do criador. É fato que a palavra ‘moral’, pela importância que atribui à regra e às aplicações práticas, parece, para além do paradoxo, melhor convir ao pensamento de Barthes” (COSTE, 1998, p. 17). Assim, pois, quando Barthes se detém em investigar a natureza do ofício do escritor e sua relação com o mundo, seria o termo “moral” que ele utiliza. Em relação ao significado de valores, no entanto, o uso de “ética” parece estar mais certo. Eis que um terceiro termo, ainda, se faz presente: “moralidade”. Se “moral” se torna às vezes pesado em relação à sua referência a regras, “moralidade” provoca um deslizamento do significante “moral”, ainda o ressonando. É que “moralidade”, em seu aspecto positivo, estaria ligada “à moral da linguagem, à moral vivida através da linguagem”, segundo Coste. A moralidade aportaria, assim, a conotação de “moral” relativa à prática do escritor e do trabalho da escritura, reforçando o peso de “uma arte de viver”. Claude Coste nos ajuda a compreender e a formular esse encontro da prática da escritura com uma arte da vida: “Para Barthes, toda arte de viver coincide com uma arte de escrever. A questão do ‘Que fazer?’ aparece como umas das questões-chave da obra de Barthes”¹⁵² (COSTE, 1998, p. 19).

¹⁵⁰ Ora, ainda que *Como viver junto* abarque certamente uma discussão sobre a coletividade, o encontro do ritmo próprio do sujeito, a idiorritmia, é a tônica da busca de Barthes. Assim, consideramos que a coletividade, ainda presente, fique um tanto quanto em segundo plano e o ritmo justo do sujeito em primeiro.

¹⁵¹ Vale registrar, entretanto, que a ferramenta de indexação não é absolutamente precisa, uma vez que a propósito do termo “énonciation” foram encontradas muitas ocorrências nas *Obras Completas*, sem que elas fossem computadas pela ferramenta online. No entanto, ela já serve como um excelente e necessário instrumento de busca.

¹⁵² “Préférence à éthique, la ‘moralité’ reçoit ainsi deux définitions : négative quand elle tend vers le moralisme, positive quand elle renvoi à la morale du langage, la morale vécue à travers le langage. Pour Barthes, tout art de vivre coïncide avec un art d’écrire. La question du ‘Que faire’ ? apparaît donc comme une des clés de l’œuvre de Barthes.” (COSTE, 1998, p. 19).

De fato, quando o sujeito se coloca a questão “Que fazer?”, essa pergunta envolve todos os aspectos de sua vida: íntimos, profissionais, nos quais se cruzam as relações amorosas e as afinidades, bem como a relação com os contratempos, os constrangimentos e os desafetos. É de “como agir” que se trata o questionamento do sujeito frente à sua existência. Barbara Freitag afirma de maneira lapidar: “A questão da moralidade pode ser estudada valendo-se de uma pergunta aparentemente simples: ‘Como devo agir?’”. (FREITAG, 1992, p. 13). É fato que a simplicidade da pergunta, tomada como imperativo não só de conduta, mas de existência, arrola uma infinidade de possibilidades de resposta. Diante da pergunta “Que fazer?” de Barthes, Coste nos remete ao fragmento que não por coincidência se intitula “Que fazer?”, em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Exatamente sob a rubrica “Conduta”, o sujeito amoroso se encontra aflito perante a encruzilhada do “como agir”: “CONDUTA. Figura deliberativa: o sujeito apaixonado se coloca, angustiadamente, problemas de conduta, geralmente fúteis; diante de tal alternativa, que fazer? Como agir?” (BARTHES, 2001, p. 85). A angústia que nasce com a consciência da responsabilidade é sartriana, mas há uma dose barthesiana inserida na questão. Trata-se da consciência de que “Tudo significa” (BARTHES, 2001, p. 86), de que falamos anteriormente. É que, para Barthes, tudo se transforma em signo. Sabemos dessa sua clareza em relação às coisas do mundo, que deixam de ser coisas e passam a significar: a moda, o trânsito, a comida, o filme de James Bond, as notícias, cortes de cabelo, produtos de limpeza (de *Mitologias* ao *Sistema da Moda*, dos *Elementos de Semiologia* à “Introdução à análise estrutural das narrativas”). Não é só a literatura que significa, pela presença ou ausência dos signos de que ela é feita, como vemos n’*O grau zero*, em *Sobre Racine*, nos *Ensaio Críticos*. “Tudo significa” e, por isso, agir de um modo, de outro, não agir se tornam imediatamente signo de algo (telefonar ou não para o enamorado, signo de ansiedade e de envolvimento/apatia ou desprezo): Barthes nos lembra mesmo de Pôncio Pilatos a fim de não nos esquecermos da constância da significação: “Pôncio Pilatos não é um senhor que não diz sim nem não, é um senhor que diz sim: lavando as mãos (...)” (BARTHES, 2008, p. 181). Nesse trecho de “Declamar Racine”, de 1958, incorporado a *Sobre Racine*, de 1963, a premência do sentido é forte e ainda embebida de um ideal marxista e sartriano indiscutíveis, inclusive o imperativo moral.¹⁵³ Nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1977, entretanto, a moralidade ganha um relevo em que o sujeito se coloca mais como

¹⁵³ A referência a Pôncio Pilatos diz respeito a uma encenação realizada por Vilar, cuja montagem de Racine teria decepcionado Barthes. Vale notar que a força do teatro na metade dos anos 50 para Barthes se revestia de um caráter fortemente ético, devido à inserção da prática teatral na vida pública francesa do pós-guerra. O teor coletivo que permeia o pressuposto ético de Barthes se alinha à proposição desse trabalho, que localiza essa preocupação social de Barthes no início de sua produção.

centro da questão e os imperativos coletivos são desfocados. No entanto, telefonar ou não telefonar – a questão do sujeito amoroso – torna-se uma questão tão angustiante quanto uma escolha política.

Outra ocasião evocada por Coste em que se coloca para o sujeito a questão do “Que fazer?” encontra-se na abertura de “Fourier”, em *Sade, Fourier, Loyola*:

Convidaram-me um dia para comer um cuscuz com manteiga rançosa; esse ranço era normal; em certas regiões ele faz parte do código do cuscuz. Entretanto, seja preconceito, seja falta de costume, seja intolerância digestiva, eu não gosto de ranço. Que fazer? Comer, é claro, para não fazer desfeita ao anfitrião, mas de leve, para não fazer desfeita à consciência do meu fastio (pois mesmo para o fastio, basta um pouco de estoicismo). (BARTHES, 2005, p. 85)

Vemos que retorna aqui a questão do “gosto, não gosto” (“*j’aime, je n’aime pas*”), discutido na Parte II: eu não gosto de ranço (“*je n’aime guère le ranc*”), isso quer dizer, meu corpo não gosta, minha vontade, o que flui em mim não gosta disso. Entre essa divisão que se coloca, como agir? Entre o desejo do outro, o código do outro, o ritmo do outro e o meu desejo, o meu código particular, o meu ritmo? A resposta vem rapidamente para o sujeito, até parece que com a força de uma evidência: “comer, é claro”. Entre o outro e eu, não se pode fazer desfeita ao outro. No entanto, como posso fazer desfeita a mim mesmo? Não posso. Há, assim, uma busca do equilíbrio, isto é, do encontro de um ritmo justo entre o outro e mim mesmo que se vê na enunciação: “Comer, é claro (...), mas de leve (...)”. Sem os modalizadores da frase, a resposta curta seria: “Comer de leve”. Para modalizar, o sujeito acrescenta a interjeição “é claro”, e a conjunção “mas”, cada um seguido de suas respectivas justificativas. É necessário achar esse caminho possível, um caminho de certa forma justo entre a vontade do outro e a minha.

O imperativo da moralidade também se coloca assim, como tentativa de encontrar um caminho justo entre o mundo e o sujeito. Como afirma Coste: “Provocação magnífica que desenha um espaço ético e que estabelece uma relação muito forte entre o mundo (o cuscuz), a moral (que fazer?) e a escritura (Fourier)”¹⁵⁴ (COSTE, 1998, p. 18) (tradução nossa). De fato, a questão da moralidade se coloca para Barthes cada vez mais, no fim dos anos de 1960, nessa busca justa entre o sujeito e mundo, em que a escritura toma parte. Aqui, é no biografema que Barthes escreve de Fourier que se localiza a importância da escritura para a moralidade. As cinzas que restam do autor morto, que é Fourier, se junta à vida do sujeito que escreve: Barthes se dissemina em sua escritura ao mesmo tempo que dissemina a presença de Fourier, imiscuindo a sua vida à dele. Tal disseminação se

¹⁵⁴ "Attaque magnifique qui dessine un espace éthique et qui établit un lien très fort entre le monde (le couscous), la morale (que faire?) et l'écriture (Fourier)." (COSTE, 1998, p. 18).

dá a ver na enunciação de Barthes que, sob pretexto de falar de Fourier, inicia seu texto falando de si mesmo, como lemos no início da citação anterior “Convidaram-me (...)”. Não é senão na oitava linha que Fourier é evocado pelo sujeito da escritura, apenas a fim de ajudá-lo a resolver a questão do cuscuz. Ora, Fourier teria ajudado, pois, a compreender que não é porque se trata de um simples cuscuz que a discussão seria fútil ou trivial. Fourier, tal como acredita o sujeito da enunciação, teria se manifestado da seguinte maneira: ‘Tal tema (a questão do cuscuz) é tão importante quanto o podem ser as coisas a que se atribui mais importância no mundo e, além de atestar a falsidade que a sociedade nutre em suas relações também é um modo insuportável para a sociedade aceitar a idiossincrasia de qualquer sujeito.

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

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

(BARTHES, 2003f, p. 162)

Nas observações que se seguem ao quadro, lemos que “2. *moralidade* deve ser entendida como o exato contrário da moral (é o pensamento do corpo em estado de linguagem);” (BARTHES, 2003f, p. 162). Assim, vemos o deslizamento que Barthes faz de um termo a outro: da moral que tem como pergunta “O que fazer?” a um “pensamento” que é do corpo, orientado por ele em “estado de linguagem”. Como vimos na Parte II a respeito da apropriação e anamorfose que Barthes faz de Nietzsche, não podemos nos esquecer da força que configura o corpo. Ele é surpreendentemente a unidade que possibilita a multiplicidade do sujeito, a grande razão entendida como vontade de potência. É do corpo que vem a noção de prazer, de inclinação em direção a algo no mundo. “O prazer é uma força”, nos diz Marty, que suspende o “eu” tido como natural, tornando-se um “método subjetivo de conhecimento e de existência” (MARTY, 2002, pp. 9-10).

Não poderíamos fazer deslizar também a proposta do “Que fazer?” de encontro à força do corpo, isto é, a um pensamento orientado pela idiossincrasia do corpo de cada um? Desse modo, a concepção de um pensamento ético que se orienta por um viés coletivo se concentraria cada vez mais no âmbito de força do sujeito. Ora, seria cada vez mais no espectro da consciência, e não da eficiência, que a questão seria localizada, intuição de Barthes desde o começo de sua atividade escritural, mas que se avoluma ao longo dos anos. O corpo e suas inflexões em relação ao mundo, seus gostos e desgostos, seria esse método subjetivo de conhecimento e de existência de que nos fala Marty, na apresentação do volume IV das *Obras Completas* de Barthes, sobre *O prazer do texto*:

Mas este livro vai ser igualmente a ocasião de afirmar o prazer – esse prazer – como valor, e é nesse sentido que o termo ‘moralidade’ toma seu verdadeiro sentido, um sentido emprestado de Nietzsche a quem Barthes toma, por essa época, como seu inspirador. Barthes defende a ‘moralidade’ do prazer, isto é, o valor que ele contém contra as simplificações ideológicas das quais ele é objeto, projetando fazer dessa palavra, teoricamente ‘fraca’ e sem alcance estruturante, uma palavra decisiva, que além disso ‘não pode ser tomada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto’.¹⁵⁵ (MARTY, 2002, p. 12) (tradução nossa)

O prazer como valor inscreve a discussão ética em um campo decisivo: o sujeito como força que orienta suas escolhas e suas inflexões, sua singularidade assumida enquanto corpo. Por esse motivo, o prazer jamais poderia ser tomado de modo gregário, isto é, por um pensamento que parta

¹⁵⁵ "Mais ce livre va être également l'occasion d'affirmer le plaisir – ce plaisir – comme valeur, et c'est en ce sens que le terme de 'moralité' prend son véritable sens, un sens emprunté à Nietzsche que Barthes se donne, pour cette époque, comme son inspirateur. Barthes défend la 'moralité' du plaisir, c'est-à-dire la valeur qu'il contient, contre les simplifications idéologiques dont il est objet, en projetant de faire ce mot, théoriquement 'faible' et sans portée structurante, un mot décisif, qui d'ailleurs 'ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucun idiolecte'." (MARTY, 2002, p. 12)

da coletividade, da mentalidade comum, como uma fala massificadora. O prazer é esse *quantum* de potência que orienta e singulariza o sujeito como força que está no mundo. Além dessa proposição de Barthes ter base fenomenológica, inserindo sua compreensão como um modo de estar-no-mundo, ela também afirma a variação como modo de inscrição da moralidade. Isso significa que, ao escolher uma noção tão ‘fraca’ teoricamente, tão menosprezada científica e filosoficamente, como é o prazer (*le plaisir*), Barthes funda pela sua enunciação, pelo modo de se apropriar de um nome que tem sua parcela de baixeza e de banalidade da língua dos outros, seu próprio pensamento da moralidade. O que para a coletividade é banal, ele varia, tornando-a elemento fundamental.

A força da presença do corpo e do prazer, entretanto, começa a aparecer em um momento um tanto anterior, que é o prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, publicado em 1970. Ali, Barthes já dá mostras de como o sujeito que lê (e que vai escrever *Sade, Fourier, Loyola*, portanto, o sujeito da escritura) é tocado por fragmentos do corpo do Outro, isto é, a escritura do Outro. Esses fragmentos transmigram para a vida do leitor, afetando sua própria existência, transformando-a em uma existência em comum. É pela via do prazer, enquanto presença do sujeito no mundo, que se conhece e vive por esse imperativo, que a vida é guiada:

Por vezes, entretanto, o Prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto): quando o texto ‘literário’ (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma *co-existência*. O indício do Prazer do Texto é então podermos viver com Fourier, com Sade. (BARTHES, 2005, pp. XIV-XV)

A pergunta que orienta a vida do sujeito, “O que fazer?”, passa a ter como centro a sua relação com o Outro: como ele deixa traços de sua vida na minha e como eu, após ser afetado por esses traços, continuo a minha existência. A questão de como a escritura afeta o escritor e o escritor afeta a escritura, central na discussão sobre o verbo *escrever* como médio, parece se estender aqui em relação à noção de afeto. Neste caso, entretanto, o afetar se dá não somente em relação ao sujeito que escreve e à sua escritura, mas na relação com o Outro, isto é, com a escritura do Outro. Os traços do Outro também afetam a minha existência, meu corpo, que incorpora tais traços, sendo nesse sentido que ela, a escritura, também designa uma relação com a moralidade, isto é, na forma como meu corpo é afetado pelo Outro.

Essa é a questão que Barthes desenvolve também em relação ao seminário, o prazer em relação ao outro, especialmente no seminário sobre o *Léxico do Autor* (1973-1974). Esse foi o laboratório da pesquisa que veio a render o livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (publicado em

1975). Ainda que fosse um trabalho sobre a obra de Barthes e seu léxico, isto é, seus pensamentos-palavras, ele foi realizado em grande parte de modo coletivo. Essa coletividade formada pelos participantes do seminário, entretanto, se diferencia da coletividade amorfa que não poderia ser pensada em relação ao prazer, como dissemos anteriormente. Se algo definiu esse seminário, foi precisamente uma noção de erotização que regulou as relações entre os participantes. Na verdade, tal noção nasce exatamente da Mutação (*Mutation*, que ele usa com letra maiúscula) ocorrida entre o que ele chama de Seminário-circo (*Séminaire-cirque*) de 1971-1972 e o Seminário-falanstério (*Séminaire-phalanstère*) de 1972-1973 (BARTHES, 2010, p. 51). O público numeroso do primeiro, além de aparentar um espetáculo em que Barthes se encontrava sozinho frente à indistinção dos participantes, impedia qualquer tipo de relação entre os corpos, isto é, impedia uma relação horizontal de *con-vivência* sua com os participantes e dos participantes entre si.¹⁵⁶ A relação era majoritariamente vertical e fendida entre a autoridade do mestre e a passividade dos alunos. Com a diminuição significativa do número de participantes, no ano seguinte, além da nova configuração do espaço, o seminário tornou-se um espaço falansteriano, pois a relação entre os participantes mudou de forma a tornar-se horizontal: uma relação entre os corpos, os desejos e as afinidades foi instaurada. O vínculo com a palavra também mudou: a relação de transferência, que ocorria dessa vez entre todos os participantes do seminário e não mais apenas entre a função professor-aluno, gerou um novo espaço de fala: esse espaço falansteriano possibilitou um “trabalho de enunciação que implica um deslocamento do sujeito em sua fala – o deslocamento da Fala – digamos essencialmente: sua erotização” (BARTHES, 2010, p. 53).

A questão da moralidade insere o corpo na relação que antes era tomada de modo majoritariamente intelectual, institucional e político. Com isso, um novo espaço de fala se abre, e as inflexões do sujeito e seu desejo instauram essa enunciação realizada no seminário. A erotização é entendida fora da denotação pejorativa que se supõe e passa a ser o elemento que liga um sujeito a outro, não sexual, mas sensualmente. Isso implica que ela é produzida pela diferença entre os corpos:

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

¹⁵⁶ Nas notas do seminário, Anne Herschberg-Pierrot aponta que o epíteto “circo” deveu-se também ao espaço em que ocorriam os encontros: uma sala alugada à Sociedade de Teosofia, que continha uma bandeirola inscrita com os termos “*Le petit cirque*”, destinada a um encontro semanal de crianças. No ano seguinte, no seminário de 1972-1973, as aulas passaram a ocorrer de volta no próprio espaço da *École pratique des hautes études* (BARTHES, 2010, p. 51).

Como em uma sociedade mínima, falansteriana, cada membro, isto é, cada participante do seminário se revela como singular a partir de seu corpo. Por esse fato, cada relação tecida com o Outro instaura a cada momento não só uma relação ética (“Como agir em relação ao Outro?”), mas de moralidade (“Como agir perante a diferença dos Outros?”). A constatação da diferença entre cada um, da irredutibilidade de cada corpo (que *gosta* e que não *gosta* de algo) reforça o aspecto do corpo e do prazer como instâncias que fatalmente colocam em jogo a noção de moralidade. Barthes situa mais uma vez em Nietzsche essa importância do corpo como aspecto decisivo:

O que nos parece fortemente transgressivo ou utópico resulta somente do fato que repentinamente vê-se (con-sidera-se) a *expressão corporal* (Nietzsche). É o que Nietzsche chama de moralidade: 'Eu considero a moralidade grega <nós poderíamos talvez adicionar: a asiática > como a mais alta que já houve; o que me prova isso, é que ela alçou a seu auge a expressão corporal. Mas a moralidade na qual eu penso é a moralidade efetiva do povo, não a dos filósofos. Com Sócrates começa o declínio da moral...' ¹⁵⁷ (BARTHES, 2010, pp. 59-60) (tradução nossa)

Essa passagem se encontra no seminário sobre *O Léxico do Autor* e diz respeito especificamente à relação de erotização do espaço falansteriano daquela estrutura, citando *ipsis literis* *A vontade de potência* de Nietzsche, mas também estende a atenção para a *expressão corporal* como elemento de moralidade que vai nutrir a produção de Barthes. A expressão corporal do sujeito que escreve e a expressão corporal do Outro tornam-se os elementos que guiam o alcance da moralidade, como lemos nesse fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Da escolha de uma roupa

Um filme de TV sobre Rosa Luxemburgo me diz a beleza de seu rosto. De seus olhos, induzo o desejo de ler seus livros. E daí, imagino uma ficção: a de um sujeito intelectual que decidisse tornar-se marxista, e que tivesse de escolher seu marxismo: qual deles? de que dominância, de que marca? Lênin, Trotski, Luxemburgo, Bakúnin, Mao, Bordiga, etc.? Esse sujeito vai a uma biblioteca, lê tudo, como se apalpa roupas, e escolhe o marxismo que mais lhe convém, preparando-se, desde então, a desenvolver o discurso da verdade a partir de uma economia que é a de seu corpo. (BARTHES, 2003f, p. 174)

¹⁵⁷ "Ce qui nous paraît encore largement transgressif ou utopique résulte seulement du fait que tout d'un coup on voit (on con-sidère) l'expression corporelle (Nietzsche). C'est ce que Nietzsche appelle la moralité : 'Je considère la moralité grecque <nous pourrions peut-être ajouter : l'asiatique > comme la plus haute qui ait été jamais; ce qui me le prouve, c'est qu'elle a porté à son comble l'expression corporelle. Mais la moralité à laquelle je pense est la moralité effective du peuple, non celle des philosophes. Avec Socrate commence le déclin de la morale...' (BARTHES, 2010, pp. 59-60).

Vemos muito bem que o tom escolhido pelo sujeito da enunciação foge a qualquer previsibilidade do discurso militante. Sua escolha, ainda que diga respeito à decisão de um caminho político a seguir, é orientada pela relação do seu corpo com os outros corpos. Ele ficcionaliza sua ida à biblioteca e a escolha da proposta política se baseia no ajustamento das ideias que mais lhe caem bem, como roupas. A “economia” evocada é referente ao termo grego (οἰκονομία), “gestão interior de uma casa”, assim como “organização, disposição”, as leis (*nomos*) que regem o funcionamento de uma casa (*oikos*). No fragmento, trata-se da organização e das leis que regem o funcionamento do sujeito mesmo, enquanto singularidade do corpo que o diferencia frente a todos os outros de uma comunidade. O corpo, tomado como casa, e, portanto, como sistema autônomo, indica que todas as escolhas passam assim por uma deliberação particular, cuja diferença rege sua ação e orientação frente ao mundo. Aliás, todo o fragmento existe (foi imaginado como ficção) apenas pelo poder da beleza do rosto de Rosa Luxemburgo, especificamente pela singularidade dos seus olhos. A moralidade nasce desde sempre da relação do sujeito com o seu corpo (é o corpo do narrador que encontra beleza no rosto de Rosa) e com a relação que se materializa em relação ao corpo do outro. É nesse espaço de *con-vivência* que cada vez mais vai ser estabelecida uma moralidade em Barthes: “de seus olhos, induzo a vontade de ler seus livros. E daí segue-se uma ficção (...)”. A escritura se faz pela inclinação que o corpo do sujeito projeta em relação ao corpo do outro.

Podemos falar assim em termos de *inclinação* do sujeito em relação às coisas do mundo, às coisas que o cercam, que o atraem, e a reflexão, ainda que descomprometida, acerca de seu espaço no mundo (cada vez fluido e diferente), adicionando-se a isso a reflexão acerca de sua relação com o espaço do outro. Teríamos assim uma ética da *inclinação* e do *preferencialismo*, tal qual ele mesmo propõe:

Entre Salamanca e Valladolid

Num dia de verão (1970), rodando e sonhando entre Salamanca e Valladolid, para se desentediado, ele imaginava por jogo uma nova filosofia, imediatamente batizada de ‘preferencialismo’, e ele se preocupava pouco, então, em seu automóvel, que ela fosse leviana ou culpada: sobre um fundo (um rochedo?) materialista onde o mundo é visto apenas como um tecido, um texto desenrolando a revolução das linguagens, a guerra dos sistemas, e onde o sujeito, disperso, inconstituído, só pode captar-se às custas de um imaginário, a escolha (política, ética) desse simulacro de sujeito não tem nenhum valor fundamentador: essa escolha não é importante; qualquer que seja o modo, pomposo ou violento, como ele se declara, ela não é nada mais do que uma *inclinação*: diante dos *pedaços* mundo, só tenho direito à *preferência*. (BARTHES, 2003f, p. 175)

O título do fragmento nos antecipa que seu espaço pode ser entendido como “entre”, intervalar, que se projeta e que por isso se mantém em suspenso: *entre* Salamanca e Valladolid, cidades espanholas que se situam, portanto, fora da França (e talvez os constrangimentos políticos e sociais que lá ele teria que assumir). Estar no estrangeiro é de fato se encontrar um tanto quanto fora da responsabilidade¹⁵⁸ tal como a entendemos, e o fato de ele ainda estar “rodando e sonhando” entre dois pontos (Salamanca e Valladolid) reforçam esse caráter fluido. O valor da escolha, que se colocava como forte nas análises anteriores, permanece; o que se entende como não importante é a maneira como ela é encenada: de modo “pomposo ou violento”, nada deixa de mostrar seu caráter de inclinação em direção a algo, uma força que se orienta no sentido nietzschiano. A enunciação do fragmento também coloca em cena não apenas o tom frouxo e desvelador das frases (note-se que todo o fragmento apresenta um ponto final apenas ao fim do trecho, sendo todas as orações ligadas por sucessivos dois pontos e por inúmeras vírgulas). São adendos a essa “nova filosofia” que se constitui “por jogo” a fim de se “desentediá-la”. A respeito dela, o sujeito se preocupava “pouco”, e foi nesse ambiente de suspensão e de tédio da viagem que ele imagina uma filosofia assistemática e leviana, cunhada “preferencialismo”. O que interessava a ele, fora de qualquer filosofia sistemática, era apenas a evidência de que qualquer sujeito se orienta por sua inclinação em relação às experiências que tem, isto é, em relação aos “pedaços do mundo” que conhece.

Os “pedaços do mundo” que cada sujeito experimenta designam, assim, os caminhos que o sujeito cria e pelos quais caminha, à medida que entra em contato com o mundo, com os corpos e textos dos outros. Uma ideia de influência se mostra indissociável de um modo de ser afetado pelo mundo, bem como pela escritura:

O que é a influência

Vê-se bem, nos *Ensaio Crítico*, como o sujeito da escritura ‘evolui’, (passando de **uma moral do engajamento a uma moralidade do significante**): ele evolui segundo os autores de que trata, progressivamente. O objeto indutor não é entretanto o autor de que falo, mas antes *aquilo que ele me leva a dizer dele*; eu me influencio a mim mesmo *com sua permissão*: o que digo dele me obriga a pensá-lo de mim (ou a não pensá-lo), etc. (BARTHES, 2003f, p. 122) (grifo nosso)

A menção à apropriação e à anamorfose, de que tratamos na Parte II deste trabalho, cintila em vários fragmentos de Barthes. O fragmento acima é um deles (como também aquele intitulado “Da escolha de uma roupa”, neste mesmo tópico). Enquanto alguns podem ser entendidos como a

¹⁵⁸ Claude Coste trata disso em *Roland Barthes moraliste*.

afirmação de tal prática – o caso desse “O que é a influência” –, outros são a encenação desse gesto de apropriação, enquanto outros ainda são propriamente a anamorfose, isto é, são o deslocamento e a transformação total da escritura de um Outro na escritura de Barthes. Esses constituem a disseminação total na escritura de Barthes por meio da *con-vivência* com seus textos. Dessas modalidades de apropriação e de anamorfose é que o escritor fala no fragmento acima, afirmando-as, primeiramente, como modo de se relacionar com o Outro (moral) e, posteriormente, como um modo de se relacionar com o corpo do Outro, o significante (moralidade).

Falando em terceira pessoa, a voz do fragmento cria um efeito de distanciamento para falar da mudança sofrida pelo “sujeito da escritura” ao longo de dez anos de intervalo entre os textos que compõem os *Ensaaios Críticos* (1954 a 1964, data de sua publicação): ele “evolui segundo os autores de que trata”¹⁵⁹, deslizando da moral à moralidade. Esse pressuposto ético muda porque muda a relação do sujeito da escritura com o mundo: ele se percebe cada vez mais como corpo inserido nas tramas das relações, ou seja, como corpo que se deixa afetar pelas escrituras de todos aqueles escritores (e quadros de Vermeer).¹⁶⁰

A afirmação da moralidade acontece em outros fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes*, e eles avançam exatamente acerca de dois pontos relativos à discussão do devir que marca o pensamento de Nietzsche, tomando, de um lado, a dimensão do corpo em relação ao Outro e, de outro, a necessidade do devir em relação à escritura, isto é, a sua fluidez, a frequente variação. De qualquer modo, ambas se baseiam na possibilidade de originalidade, seja da relação com o outro, seja com relação à escritura. Vejamos como dois fragmentos apontam que o caminho se encontra na *diferença*:

¹⁵⁹ Estes seriam, em uma tentativa de listagem cronológica, o pintor Vermeer de Delft, Robbe-Grillet (Balzac, Flaubert, Baudelaire, Proust), Baudelaire, Brecht, Robbe-Grillet, o teatro de Barrault, o teatro burguês, Brecht, Balzac (teatro *Le faiseur*), Voltaire, Robbe-Grillet, (Flaubert, Mallarmé, Proust Robbe-Grillet), Michelet, Queneau, Yves Velan, Kafka, Brecht, Foucault, cita Marot a Verlaine, Montaigne a Gide (em escritores e escreventes); Butor; a notícia; Robbe-Grillet; Lévi-Strauss, Butor, Troubetskoy, Brecht (em “A atividade estruturalista”); La Bruyère; Bataille, críticos como Bachelard, Richard etc. vários artigos sobre a função da literatura e o prefácio que foi escrito por último em 1963, que cita Proust, Jakobson, Peirce, 1963.

¹⁶⁰ De fato, acompanhando de perto o movimento dos artigos que compõem os *Ensaaios Críticos*, vê-se que o descolamento de um pensamento marxista e sartriano vai se fazendo presente, de modo que Barthes inicia o artigo sobre Kafka, de 1960, afirmando o seguinte: “Nous sortons d’un moment, celui de la littérature engagée. La fin du roman sartrien, l’indigence imperturbable du roman socialiste, le défaut d’un théâtre politique, tout cela, comme une vague qui se retire, laisse à découvert un objet singulier et singulièrement résistant : la littérature.” (BARTHES, 2002c, p. 395). A expressão “como uma onda que se retira”, (“comme une vague qui se retire”) deixa claro a compreensão de Barthes sobre caráter efêmero das determinações exteriores à literatura.

O arrepio do sentido

É evidente que todo o seu trabalho tem por objeto uma moralidade do signo (moralidade não é moral).

Nessa moralidade, como tema frequente, o arrepio do sentido tem um lugar duplo; ele é aquele primeiro estado segundo o qual o ‘natural’ começa a agitar-se, a significar (a voltar a ser relativo, histórico, idiomático) (...) e um outro valor: o sentido (...) há sentido, mas esse sentido não se deixa *pegar*; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição. (BARTHES, 2003f, p. 113)

Os amigos

Ele busca uma definição para o termo ‘moralidade’ que leu em Nietzsche (a moralidade do corpo nos gregos antigos), e que ele opõe à moral; mas não consegue conceitualizá-lo; pode apenas atribuir-lhe uma espécie de campo de exercício, uma *tópica*. Esse campo é, para ele, ao que tudo indica, o da amizade, ou melhor (...): dos amigos (falando deles, nunca posso deixar de tomar, de os tomar, numa contingência – uma diferença). Nesse espaço dos afetos *cultivados*, ele encontra a prática daquele sujeito cuja teoria se busca hoje: os amigos formam entre si uma rede, e cada um deve captar-se nela como *exterior/interior*, submetido por cada conversa à questão da heterotopia: onde estou dentre os desejos? Onde estou com relação ao desejo? A pergunta me é colocada pelo desenvolvimento de mil peripécias de amizade. Assim se escreve dia a dia um texto ardente, um texto mágico, que nunca terminará, imagem brilhante do Livro liberto.

Assim como se decompõe o odor da violeta ou o gosto do chá, um e outro aparentemente tão especiais, tão inimitáveis, tão *inefáveis*, em alguns elementos cuja combinação sutil produz toda identidade da substância, assim ele adivinhava que a identidade de cada amigo, que o tornava *amável*, dependia de uma combinação delicadamente dosada, e desde então absolutamente original, de traços miúdos reunidos em cenas fugidias, no dia-a-dia. Cada um desenvolvia assim, diante dele, a encenação brilhante de sua originalidade. (BARTHES, 2003f, pp. 77-78)

A escritura se torna possível apenas em uma relação de diferença, tanto porque a língua enquanto sistema é fundada sobre a noção de oposição e de diferença (o que caracteriza um elemento é o que o diferencia de outro), quanto porque a escritura só pode ser entendida como enunciação, isto é, como um dizer sempre inédito e variado que pressupõe a presença de um sujeito que se define e se constitui à medida que escreve. A escritura e o texto são essa “forma de arrepio” que marca a moralidade. A relação de diferença entre os elementos de uma rede de amigos (esse

fragmento é uma dedicatória “variada” aos amigos do seminário¹⁶¹) também é um “campo de exercício” da moralidade. Sem conseguir (ou na verdade sem querer) conceitualizar essa noção, o sujeito associa a essa rede comunitária de “afetos *cultivados*” – um microcosmo político – um espaço de moralidade. Entra em jogo aí precisamente uma heterotopia, isto é, um lugar de diferença ocupado por cada um dos amigos. Por existir essa diferença, nasce uma inclinação entre cada um deles, entre cada um dos corpos que é a “encenação brilhante de sua originalidade”, que se singulariza de modo tão inimitável assim como o são o gosto do chá ou o odor da violeta. Toda “a identidade da substância” particulariza um amigo, que é a “combinação delicadamente dosada, e desde então absolutamente original de traços miúdos reunidos em cenas fugidias, no dia-a-dia”. Ora, isso tudo não aponta para a sutileza da singularidade? O aspecto essencialmente variado, a diferença irreduzível de cada combinação de elementos que é o sujeito, assim como aqueles que estão em relação com ele? Não é pela constatação do desejo entre esses membros e pela escritura, pelo prazer do texto e pela relação com o Outro que se constitui a produção de Barthes?

O termo “gregarismo” (“*grégarité*”) entra no repertório de Barthes à medida que “moralidade” se faz mais forte: podemos pressentir assim uma relação paralela com a presença de Nietzsche, pois é com ele que tal termo passa a valer como uma espécie de conceito negativo. Na indexação do site roland-barthes.org, o termo consta vinte e cinco vezes na obra de Barthes, sendo que uma vez é encontrado nas *Mitologias*, tomo 1 (1942-1961), e todas as outras 24 vezes são registradas a partir do quarto tomo em diante, isto é, no período entre 1972-1976). As definições de “gregário” e “gregarismo” de fato remontam ao vocábulo latino *gregarius*, *a*, *um*. e denotam “1. Que faz parte de grei; que vive sempre em bando (diz-se de animal). 2. Fig. Que induz à vida em bando (instinto gregário). 3. Fig. Que tende a viver em sociedade; SOCIÁVEL”¹⁶². Se tais definições são tão importantes em Nietzsche, é porque implicam a negação da força e da vontade do indivíduo. Para o filósofo, a moral é gregária, regida pela tropa, pela horda que abafa a força do indivíduo. Como afirma ele: “De fato, durante o período mais longo da humanidade, toda ação era definida pelo e para

¹⁶¹ Dizemos uma dedicatória “variada” porque de fato as dedicatórias são uma espécie de paratexto que se localiza geralmente antes do corpo do texto. No caso de *Roland Barthes por Roland Barthes*, ele varia sua enunciação não apenas por inserir a dedicatória no meio do livro, mas por ser ela também mais um dentre os fragmentos que compõem o texto. Vemos, de fato, como todos esses elementos mostram que a moralidade em Barthes se localiza no nível da enunciação, isto é, não na mensagem que veicula (no caso, o agradecimento aos amigos), mas na manipulação da forma (deslocamento em vários níveis do que se entende por uma dedicatória).

¹⁶² Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/greg%C3%A1rio>> Acesso em: 09/06/2017.

o ‘rebanho’, era um desprazer ser um indivíduo, isto é, não ter obrigações, nem obedecer, nem comandar, ter a liberdade de pensar e de avaliar a si mesmo.”¹⁶³ (NIETZSCHE, 1901, p. 172).

O fragmento “*Charlot*” traz a primeira ocorrência do termo gregarismo, “*gregarité*”, no tomo IV das *Obras Completas*. Nas vinte e três vezes que aparece a partir daí (tomo IV, tomo V, *O Neutro* e *Como viver junto*), sempre se percebe um eco da moralidade em contraste. “*Charlot*”, por exemplo, é a marca dessa busca de Barthes. Aos ouvidos dos falantes do português, ele é conhecido como Carlitos, personagem inconfundível de Charles Chaplin. Charlot é seu nome francês, caso de Barthes, que se vale da alcunha francófona para se referir a ele (e não o termo do inglês, *The Tramp*). É que a familiaridade com o personagem se dá na língua materna e Barthes reforça isso. Ele evoca Charlot na obra que destina a Steinberg, artista do qual falamos na Parte II. Ambos enformam o sujeito/o artista que Barthes reconhece como encontro justo do coletivo e do singular, a diferença em relação ao mundo:

Um artista popular e refinado (popular pelos ‘*cartoons*’ que o dão acesso ao grande público, e refinado pela encenação sutil de toda uma cultura), eis o que é necessário hoje. Pois esta equação difícil libera igualmente o artista moderno de dois infernos opostos: a vulgaridade e o esoterismo: assumir os constrangimentos da liberdade e a particularidade de meu próprio olhar, e no entanto comunicar com todo mundo; falar minha própria linguagem (aquela da qual eu sou feito) e ao mesmo tempo falar a linguagem dos outros; agradar sem bajular. Nós poderíamos chamar este artista de ‘democrático’, e fazer ouvir por esta palavra hoje difícil o quão ameaçada é uma tal posição: pelo gregarismo que constrange, encerra e sufoca, ou pela solidão das grandes inovações. Quantos artistas, hoje, escapam a essa dupla ameaça? O modelo passado de tal sucesso foi sem dúvida o de Charlie Chaplin.¹⁶⁴ (BARTHES, 2012d, pp. 951-952) (tradução nossa)

A busca de Barthes na verdade se orienta para o encontro de um ponto justo, no sentido de equilibrado, entre o indivíduo e a sociedade, principalmente entre o artista, que é seu caso, e a sociedade. É isso que ele identifica, por exemplo, em relação a Steinberg – como artista que imprime anamorfose no mundo –, e que nesse sentido tem um trabalho homólogo ao de Barthes: um artista

163 "En effet, pendant la période la plus longue de l'humanité, toute action était définie par et pour le « troupeau »; c'était un déplaisir d'être un individu, c'est-à-dire de ne devoir ni obéir ni commander, d'avoir la liberté de penser et de s'évaluer soi-même" (NIETZSCHE, 1901, p. 172).

164 "Un artiste populaire et raffiné (populaire pas les « cartoons », qui donnent accès au grand public, et raffiné par la mise en scène subtile de toute une culture), voilà ce qui est nécessaire aujourd'hui. Car cette équation difficile libère également l'artiste moderne de deux enfers opposés : la vulgarité et l'esotérisme : assumer sans contrainte la liberté et la particularité de mon propre regard, et cependant communiquer avec tout le monde ; parler mon propre langage (celui que je me suis fait et en même temps parler le langage des autres ; plaire sans complaire. Nous pourrions appeler cet artiste « démocratique », et faire entendre par ce mot aujourd'hui difficile combien une telle position est menacée : par la gregarité qui contraint, enserre et étouffe, ou par la solitude des grandes novations. Combien d'artistes, aujourd'hui, échappent à ce double danger ? Le modèle passé de cette réussite fut sans doute Charlie Chaplin." (BARTHES, 2012d, pp. 951-952)

no sentido nietzschiano que encontra um caminho ideal entre si mesmo e o mundo. O desequilíbrio em direção ao mundo seria tomado como uma vulgaridade; o desequilíbrio em direção a si mesmo seria esoterismo. É por isso que essa tentativa de encontro de um caminho justo compreende “falar a minha própria linguagem” e mostrar a “particularidade de meu próprio olhar” e, ao mesmo tempo, a “linguagem dos outros”, “comunicar com todo mundo”, sem qualquer ameaça do gregarismo.

Na *Aula* inaugural de Barthes no Collège de France, esse termo torna-se icônico porque designa justamente o caráter irrefutável da língua. Ela se estrutura pelo poder e dele não há como fugir, à exceção de entrar no silêncio místico absoluto. Não existe um fora da língua e “assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: autoridade da asserção, o gregarismo da repetição.” (BARTHES, 2013, p. 15). Barthes se volta a Benveniste aqui porque reconhece esse caráter semiótico da língua: ela é feita de signos que se repetem, que precisam se repetir para que possa haver um sistema. Por também conhecer toda a implicância disso, Barthes sabe que é nessa combinatória dos signos gregários que pode haver uma possibilidade de trapaça ao poder, ao gregarismo. Essa trapaça, sabemos, é a escritura, a possibilidade de variar incansavelmente o que não cessa de querer agarrar.

A função da escritura e do artista torna-se cada vez mais o encontro de um espaço de equilíbrio entre as demandas de si (o olhar, uma voz) e do mundo. É esse espaço oblíquo que se tenta construir pela enunciação. Essa questão é fundamental para Barthes, que, num texto sobre outro artista, Cy Twombly, escreve o seguinte:

O artista não tem uma moral, mas uma *moralidade*. Em sua obra, tem-se essas questões: O que são os outros para mim? Como devo lhes desejar? Como devo me oferecer aos desejos? Como devo me portar entre eles? Enunciando a cada vez uma ‘visão sutil do mundo’ (assim fala o Tao), o artista *compõe* aquilo que é invocado (ou recusado) de sua cultura e aquilo que insiste de seu próprio corpo: o que é evitado, o que é evocado, o que é repetido, ou ainda: proibido/desejado: eis aí o paradigma que, tal como duas pernas, fazem caminhar o artista, *contanto que ele produza*.¹⁶⁵ (BARTHES, 2012e, p. 717) (tradução nossa)

Mais uma vez, a relação se coloca entre o sujeito/artista enquanto irredutibilidade do corpo, da diferença, e o mundo. A questão de como lidar com os outros, sem lhes impor seu próprio desejo,

¹⁶⁵ "L'artiste n'a pas de morale, mais il a une *moralité*. Dans son œuvre, il y a ces questions : Que sont les autres pour moi ? Comment dois-je les désirer ? Comment dois-je me prêter à leurs désirs ? Comment faut-il se tenir parmi eux ? Enonçant chaque fois une 'vision subtile du monde' (ainsi parle le Tao), l'artiste *compose* ce qui est allégué (ou refusé) de sa culture et ce qui insiste de son propre corps : ce qui est évité, ce qui est évoqué, ce qui est répété, ou encore : interdit/desiré : voilà le paradigme qui, telles deux jambes, fait marcher l'artiste, en tant qu'il produit." (BARTHES, 2012e, p. 717)

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

É por isso que o caminho da escritura barthesiana e o caminho de Barthes, talvez um só, se encaminhem para o Tao e o Zen. Leyla Perrone-Moisés também advoga a favor da imbricação da arte de viver e da arte de escrever em Barthes: “O Ocidente exige ‘tomadas de posição’. Era pois natural que, na busca de um discurso (de um modo de ser) não dogmático e não agressivo, Barthes se voltasse para as sabedorias orientais, em especial o Tao e o Zen” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 162)

São essas “tomadas de posição” que são muitas vezes assumidas por Barthes como arrogância, agressividade, enfim, formas de violência, ainda que mínimas, que o preocupam no sentido de serem formas de pressão de si sobre os outros e do mundo sobre si mesmo. É que, para ele, a relação com o Outro se busca cada vez mais em um ritmo justo, sem imposição de um desejo sobre o outro, sem cobranças em planos macro ou micro, isto é, na experiência coletiva ou íntima. Qualquer pressão se coloca como imposição de expectativas, decisões, julgamentos de um ser em relação a outro, quando, na verdade, cada um se caracteriza por seu próprio corpo, isto é, por seu próprio ritmo de devir e fluir. A percepção da irreducibilidade da diferença de um sujeito a outro, do “eu gosto/eu não gosto” de *Roland Barthes por Roland Barthes*, pode ser relida aqui, além de apontar para o fato de que um corpo subjugar o outro minimamente já é da ordem da violência, como constatamos na passagem de *Como viver junto*:

De minha janela (1º. de dezembro de 1976), vejo uma mãe segurando o filho pequeno pela mão e empurrando o carrinho vazio à sua frente. Ela ia imperturbavelmente em seu passo, o garoto era 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. E no entanto, é a sua mãe!
 → O poder – a sutileza do poder – passa pela disritmia, a heterorritmia.
 (BARTHES, Como viver junto, 2013a, p. 19)

Note-se que a situação narrada não é nenhuma forma de opressão política, bélica ou de classe. É uma relação que se constitui a princípio (e geralmente) como fundamentalmente orientada pelo amor incondicional. “E no entanto”, aí vemos uma cena que a imposição é evidente – para o observador ou mesmo para o filho. A mãe, aparentemente, não se dá conta dessa subjugação. “E no entanto”, um corpo se coloca sobre o desejo do Outro. A narração, por vias de efeito ou pela evidência do descompasso dos ritmos, é violenta ao extremo: “puxado”, “sacudido”, “obrigado a correr o tempo todo”, “como um animal, ou uma vítima sadiana chicoteada”, o ritmo do outro não é respeitado. Na narração dessa cena íntima, vemos que Barthes opera o deslizamento de uma preocupação em relação ao outro essencialmente macropolítica (no pós-guerra, na sociedade de massa), para os domínios da relação micropolítica, uma mãe e seu filho pequeno andando pela rua. O poder em toda sua sutileza estrutura-se em todas elas, é o que ele nos diz: a condição é tópica e nasce da relação das diferenças entre os corpos. A investigação da ordem da moralidade se coloca na tentativa de esquivar dessa condição.

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

Acreditamos que cada vez mais essa “visão sutil do mundo” enunciada por Barthes, e que deveria ser a enunciação do artista em geral, se tornou a materialização de sua escritura. A esquiva da agressividade se fez progressivamente no caminhar de sua produção escritural, desde os anos de 1940 até seus escritos de 1980. Vale insistir aqui que não realizamos, em momento algum, uma leitura teleológica de sua obra. Trata-se somente da análise e da compreensão de um certo caminhar de seus textos que encenam fatal e progressivamente esse olhar sutil do mundo. Sua escritura, por ser o espaço de esquiva da pressão sobre o outro, das cobranças e dos constrangimentos, vai cada vez mais realizando o exercício da moralidade. À medida que sua noção de escritura se faz pela ideia de afeto (escrever como verbo médio e o *Império dos signos*), do abalo do sentido (*O Império dos signos*) e da “possibilidade da diferença” o prefácio de *S/Z* e do prazer (desde o prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*), ela vai se afirmando cada vez como *diferente* e fluida.

Certamente do Tao e do Zen ela traz desde o fim dos anos de 1967 suas marcas. O desejo de haikai, presente n’*O Império dos Signos*, e de satori, com sua enunciação que se esquiva ao sentido, à finalidade, ao comentário, ao desenvolvimento, assume para Barthes esse espaço de visão sutil do mundo. Com proposições “sempre simples, corriqueiras” (BARTHES, 2007, p. 93) e que não pretendem agarrar nada, nem oferecer um sentido, vemos que Barthes faz do haikai um guia de vida e de texto. Identificamos aí um dos elementos que fazem o Japão anamorfosado de Barthes, isto é, a sua ficção, adquirir – tal como o haikai, o incidente e todas as coisas que *advém* ao sujeito (BARTHES, 2007, p. 106) – a força do fluir e do devir. A escritura e a vida se tornam mestre e discípulo (sem prejuízo da inversão) na prática da moralidade, pois ambas são experimentadas como exercício do desapego, da passagem, da fluidez. Essa ética que se constitui de *como viver* e de *como escrever* é afirmada por Barthes: “existe, por exemplo, um Texto da Vida, no qual tentei entrar pela escrita a respeito do Japão” (BARTHES, 2001, p. XVI). Michael Sherigham também reconhece a importância de *O Império dos signos* no que diz respeito a uma nova orientação de Barthes em relação ao cotidiano, que é formulada como uma “arte de viver” (SHERIGHAM, 2002, p. 151).

O Império dos Signos inaugura a presença do haikai na escritura de Barthes. Ali, quatro fragmentos são construídos a partir do encanto do sujeito da enunciação com esse poema japonês. Os fragmentos intitulam-se “O arrombamento do sentido”, “A isenção do sentido”, “O incidente” e “Tal”. Em todos eles, a experiência de linguagem talhada nas dezessete sílabas, e o silêncio que se prossegue a elas, ensina a Barthes que “a brevidade do haikai não é formal; o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, a

sua forma justa.” (BARTHES, 2007, p. 99). Essa justeza da enunciação se mobiliza entre a linguagem e o silêncio, entre o sujeito (sem nenhum egotismo) e o mundo, como lemos em seguida:

Os prados estão brumosos

As águas silenciam

É a noite

(Buson, Munier)¹⁶⁶

(BARTHES, 2005a, p.85)

O haikai é precisamente o encontro da vida e da frase, possibilitado pela enunciação. “*Esse pouco de linguagem*”, como o chama Barthes em *A preparação do romance* (BARTHES, 2005a, p. 73), é o olhar justo de um sujeito que não se mostra, não se expõe, não se enfatiza, mas que está presente e que enuncia sua “visão sutil do mundo”. Como aponta Claudia Pino, essa posição do sujeito sem egotismo no haikai permite a “sensação de que qualquer um poderia escrevê-lo, já que os temas abordados nesse tipo de texto são comuns a todos. Em todos os lugares, em todas as épocas, em todas as classes sociais, as pessoas falam do clima (PINO, 2015, p. 33). No entanto, tal visão se torna particular precisamente porque alguém experimentou esse momento único: e mais do que isso um indivíduo não só observou esse momento singular dos prados brumosos e do silêncio das águas que indicam a noite, mas o *enunciou*. O haikai é esse momento de percepção sutil que as dezessete sílabas materializam. É essa percepção breve também enformada na brevidade dessa forma, “adequação de significante e de significado” (BARTHES, 2007, p. 98) que corresponde ao *tilt*, uma clareza do momento, de compreensão, que conflui na ausência de comentário, tanto daquele que escreve quanto quem lê.

Além disso, Barthes é aquele que sabe que os signos estão em tudo e por isso a leitura das coisas no mundo se faz permanentemente: caminhando nas ruas, vendo as comidas, os jardins etc. O haikai pode ser produzido a qualquer momento e a escritura e a vida se coadunam nessa “arte de viver”, de modo que ressonam aí questões éticas, estéticas e hedonistas. O haikai, nesse sentido, é o encontro materializado da vida e da escritura, uma vez que ele é “projetado sobre a ‘página da vida’”¹⁶⁷ (SHERIGHAM, 2002, p. 153). De fato, o haikai é a enunciação de “uma visão sutil do

¹⁶⁶ « *Les prairies sont brumeuses/ Les eaux font silence/ C'est le soir* (Buson, Munier)» (BARTHES, 2003, p. itálico no original).

¹⁶⁷ "Projeté sur la « page de la vie (...) »" (SHERIGHAM, 2002, p. 153).

mundo”, a partir de coisas corriqueiras que cruzam o caminho do sujeito; essas coisas que *advém* ao sujeito são chamadas de “incidentes”: são *impressões* cuja valoração conferida pelo Ocidente, de descrição e, conseqüentemente, fechamento do sentido, Barthes recusa-se a partilhar.

O haikai é precisamente o avesso da dissertação, do desenvolvimento, do trabalho retórico, da descrição enquanto procedimento acessório, aspectos geralmente apreciados pela cultura ocidental. Nesse sentido, portanto, ele assume para Barthes alguns valores que se orientam pelo despojamento, pelo ‘comum’, pelo captar da impressão que indica o “‘despertar diante do fato’, captura da coisa como acontecimento e não como substância, acesso à margem anterior da linguagem, contígua à opacidade (...) da aventura. BARTHES, 2007, p. 102). A aventura, isto é, aquilo que *advém* ao sujeito, é da ordem da linguagem e da vida, justamente materializados pelo haikai. Além disso, “esse despertar diante do fato” implica que o *tilt* é absolutamente particular: um haikai pode agradar a um sujeito, mas nem um pouco a outros. Assim, em *A Preparação do romance* Barthes apresenta este haikai abaixo afirmando que essa ausência de comentário que o haikai impõe é ainda mais significativa quando um haikai nos agrada:

Todos dormem

Nada entre

A lua e eu

(Seijugo, Coyaud)¹⁶⁸

(BARTHES, 2005a, p. 172)

Este haikai acima revela uma consciência aguda do sujeito da enunciação sobre sua condição presente, o que Barthes afirma o agradar. No entanto, e precisamente por isso, seu silêncio frente a ele, enquanto leitor, é ainda mais tocante. Nenhuma generalidade e nenhuma lei adentram esse espaço da leitura e do sujeito, assim como nenhuma metalinguagem. Do haikai, portanto, o máximo que se pode dizer é a exclamação “É isso!”.

Tanto o haikai quanto a meditação¹⁶⁹ (o *satori* zen) se baseiam na percepção da fluência, seja do tempo, das sensações, das ideias, sendo que a atenção para o presente é fundamental. O conectar-

¹⁶⁸ « 'Tout le monde dort/ Rien entre/ La lune et moi (Seijugo, Coyaud). » (BARTHES, 2003, p 129) itálico no original.

¹⁶⁹ Barthes fala da dificuldade da tradução da *dhyana* hindu, que origina o *ch'an* chinês e o *zen* japonês: o Ocidente traduz por meditação tal experiência, inserindo nele um sujeito e um objeto quando, na verdade, tal atividade é compreendida como o ausentar-se/dispensar do sujeito e de qualquer objeto (BARTHES, 2007, p. 13).

se com a respiração, a grande materialidade do corpo, indica o caráter permanentemente em movimento do ser que, por sua vez, o redireciona para o presente.¹⁷⁰ O passado não pode ser modificado e o futuro não pode ser atingido e, se eles existem, é pela indiscutível passagem do presente, que instaura a noção de temporalidade. Aqui, voltamos a Benveniste, porque essa é uma das fulcrais lições da língua, da subjetividade e da experiência humana. “É pela língua que se manifesta a experiência humana do tempo (...)” (BENVENISTE, 2006, p. 74), nos diz o linguista. Ora,

Chega-se assim a esta constatação (...) de que o único tempo inerente à língua é o presente axial do discurso, e que este presente é implícito. Ele determina duas outras referências temporais; estas são necessariamente explicitadas em um significante e em retorno fazem aparecer o presente como uma linha de separação entre o que não é mais presente e o que vai sê-lo. (BENVENISTE, 2006, p. 76)

Estas outras referências temporais de que ele nos fala são as visões que temos sobre o tempo: atrás da linha do presente, trata-se de uma visão sobre o passado, à frente da linha, de uma visão sobre o futuro. É surpreendente o fato de que o presente funda todas as outras relações temporais, sendo essas sempre “explicitadas em um significante”, seja ele um verbo, um advérbio ou um outro lexema que tenha função temporal. De qualquer modo, a enunciação é sempre contemporânea à instância da fala: o locutor enuncia sempre no presente, sendo esse “reinventado a cada vez que um homem fala porque é, literalmente, um momento novo, ainda não vivido” (BENVENISTE, 2006, p. 75).

Essas proposições de Benveniste, presentes no artigo “A linguagem e a experiência humana”, publicado primeiramente na revista *Diogenes* de 1965 – da qual Barthes tinha certamente conhecimento –, ajudam-no a conformar uma visão sobre o presente. As suas anotações sobre tal artigo de Benveniste se encontram no material do “Seminário sobre o Discurso da História” (1966-1967) e deixam claro a impressão que nele fizeram. Vale ressaltar que a data desse seminário é pouco anterior à ida de Barthes ao Japão e ao início da redação de *O Império dos Signos* e, portanto, das considerações sobre o haikai, o incidente, o cotidiano etc. O que queremos reforçar é o encontro da fantasia de Barthes com as proposições de Benveniste acerca da noção de enunciação e discurso, que viemos anunciando dispersamente em todo o trabalho. O caráter fundante do presente para o tempo linguístico, lição de Benveniste, comunica sua importância para o presente da escritura e também da

¹⁷⁰ “Un haiku, selon la règle, ne doit pas être plus long qu’une respiration”, nos dizem Corinne Atlan e Zéno Bianu, na abertura da *Anthologie du poème court japonais*. (ATLAN ; BIANU, 2002, p. 7)

vida. A “visão sutil do mundo” nasce nesse entrecruzamento da prática e do pensamento sobre a escritura, do pensamento sobre a vida e sobre si.¹⁷¹ Porque a língua, a escritura e a vida apresentam essa relação inegável com o presente, a partir dessa evidência de sua importância, os contornos de um espaço da moralidade se delineiam. O presente, por ser sempre o momento novo e passageiro, reforça a evidência de uma prática artística do desapego.

Barthes, o artista da enunciação e, portanto, do presente, busca cada vez mais essa prática sutil do mundo, por uma visão tão sutil quanto. É nesse mesmo ponto que ele admite encontrar a moralidade de Cy Twombly:

Existem pinturas excitadas, possessivas, dogmáticas: elas impõem o produto, dão-lhe a tirania de um conceito ou a violência de uma possessão. A arte de TW é sua moralidade – e também sua extrema singularidade histórica – não quer agarrar nada; ele se mantém, ele flutua, ele deriva entre o desejo – que, sutilmente, anima a mão – e a polidez, que lhe abstém.¹⁷² (BARTHES, 2012e, p. 720)

Como Twombly, a escritura de Barthes, entendida como “arte de viver” não quer agarrar nada; ela se esquivava à violência do sentido, à tirania do conceito e é a própria prática do desapego. Ela é como o haicai, que nasce para morrer, feita de escritura e silêncio.

Essa prática do *não-querer-agarrar*¹⁷³ (“*non vouloir-saisir*”) que o zen e, especialmente o haicai realizam, atravessa a produção de Barthes a partir da escritura de *O Império dos signos*. Vemos a primeira ocorrência do termo *querer-agarrar* (“*vouloir-saisir*”) no “seminário Sarrasine de Balzac” (1968-1969) associado ao ato de fala, ao campo da *parole*, que Barthes ataca por sua violência. Trata-se do seminal “Maio de 68”, momento que ele identifica como a “tomada da palavra” (“*Prise de parole*”)

¹⁷¹ É inegável a relação entre o desejo de haicai de Barthes e a redação de seus *Incidentes*, escritos logo em seguida ao *Império dos signos*, no Marrocos, Tânger e Rabat, em 1968 e 1969 (BARTHES, 2004a, p. VIII). Trata-se de uma tentativa de criar essa « visão sutil do mundo ».

¹⁷² “Il y a des peintures excitées, possessives, dogmatiques ; elles imposent le produit, lui donnent la tyrannie d’un concept ou la violence d’une convoitise. L’art de TW – c’est là sa moralité – et aussi son extrême singularité historique – ne veut rien saisir ; il se tient, il flotte, il dérive entre le désir – qui, subtilement, anime la main – et la politesse, qui lui donne congé (...)” (BARTHES, 2012e, p. 720).

¹⁷³ A expressão criada por Barthes, em francês, “*non-vouloir-saisir*”, é traduzida para o português em dois modos distintos: Hortênsia dos Santos, em *Fragments de um Discurso Amoroso* opta pela construção “*não-querer-possuir*” (BARTHES, 2001, p. 242), enquanto Ivone Benedetti e Leyla Perrone-Moisés, respectivamente em *O Neutro* e *A Preparação do Romance I e II*, optam pela tradução “*não-querer-agarrar*”.

pelos estudantes.¹⁷⁴ Essa se caracterizou, segundo ele, pela violência da fala, por um discurso da arrogância. O tom negativo que perpassa essa compreensão de Barthes se lê na passagem do seminário: “Voz = Eu = sujeito pleno → campo do *querer-agarrar* (tomar a palavra, tomar o microfone)”¹⁷⁵ (BARTHES, 2011, p. 325) (tradução nossa). Recém retornado do Japão, em janeiro de 1968, onde lê toda a fluidez do incidente pelas ruas, Barthes encontra uma França que se encaminha para a violência das manifestações estudantis de maio, nas quais lê o contrário do caráter do *não-querer-agarrar* do sentido, assim como do sujeito. Ora, é um sujeito pleno que ele identifica à tomada da fala (e do microfone), também na contramão da dispersão que a sua experiência do Japão possibilitou.

Na mesma sessão do seminário em que ele apresenta a fala como espaço do *querer-agarrar* (21 de novembro de 1968), ele apresenta a escritura tanto como um “vazio de fala (cf. *satori zen*)” quanto como o espaço “em que não há *radicalmente* mais fala”¹⁷⁶ (BARTHES, 2011, p. 329). Vemos que a escritura se caracteriza precisamente pela prática do *não querer-agarrar*, sendo essa inclusive a sua moralidade. É que, por trás da voz do sujeito que fala, há apenas a expressão, seja da consciência, de uma psique, de um caráter, de um status; não há, entretanto, a expressão de um corpo (BARTHES, 2011, p. 325).

O *não-querer-agarrar* se revela como a moralidade de Barthes, casando-se à sua concepção de uma “arte de viver”. Por isso, abarca todos os aspectos da vida, seja o campo da política, em que o sujeito tem que lidar com o Outro coletivo – como por exemplo o “Maio de 68” –, seja em relação ao Outro pontual, o enamorado. Sem querer fazer pressão e receber pressões coletivas, o sujeito também se isenta do exercício da pressão sobre o ser amado. É a opção da não-arrogância, da não-violência, da não-conclusão que Barthes aprende e de que se apropria mais uma vez com o Oriente, a partir do Tao e do Zen.

Essa figura do *não-querer-agarrar* termina, mas não conclui os *Fragmentos de um discurso amoroso* (na versão original¹⁷⁷): assim como o texto, o sujeito enamorado encerra afirmando: “deixar vir (do

¹⁷⁴ A expressão “*Prise de parole*”, apontam os editores desse Seminário, Claude Coste e Andy Stafford, é utilizada por Barthes a partir da fórmula de Michel de Certeau, que diz: “En mai dernier, on a pris la parole comme on a pris la Bastille en 1789” (BARTHES, 2011, p. 324). O caráter de posse por meio da violência é explicitado pela expressão linguística que deslizou do “pris la bastille”, literalmente, para “pris la parole”. É de violência que se trata, e as formas discursivas podem ser tão ou mais fortes que ações de fato.

¹⁷⁵ “Voix = Je = sujet plein → champ du vouloir-saisir (prendre la parole, s’emparer du micro).” (BARTHES, 2011, p. 325).

¹⁷⁶ “L’écriture est un vide de parole. Là où il n’y a radicalement plus de parole, il y a écriture.” (BARTHES, 2011, p. 329).

¹⁷⁷ A versão brasileira, constrangida ao ter que mudar a ordem dos fragmentos originais a fim de manter o arbitrário da ordem alfabética, sucumbiu à mudança da ordem dos fragmentos. O derradeiro, que tratava do *não-querer-agarrar*, foi deslocado, perdendo assim a força da versão brasileira de *Fragmentos de um discurso amoroso*.

outro) o que vier, deixar passar (do outro) o que se vai; nada reter, nada recusar: receber, não conservar, produzir sem se apropriar etc.” (BARTHES, 2001, p. 243). Contra o imaginário do *querer-agarrar*, que se baseia na eterna cobrança em relação ao outro, na cobrança de que “ele me deve aquilo de que preciso” (BARTHES, 2001, p. 241), afirma o sujeito nos *Fragmentos*, é a lição do Tao que resta, que continua a ecoar no *Neutro*: uma espécie de benevolência viva e seca em relação a si e ao outro: “eu gostaria de não ser assediado por teu pedido, tua pessoa” (BARTHES, 2003, p. 35). Essa diferença caracteriza a cisão fundamental entre *querer-agarrar* e o *querer-viver* simplesmente. E é desse querer-viver de que o haikai trata. Por meio de vários traços, Barthes identifica que o haikai (o incidente etc.) é a forma que materializa a sutileza do *querer-viver*.¹⁷⁸

Ora, para nós essa sutileza é a manifestação da moralidade, no sentido que apresentamos a seguir. O haikai parece ser precisamente a forma que une a escritura e a vida porque ele “nos diz *nossa situação* com relação ao ano, ao céu, ao frio, à luz: 17 sílabas, mas nunca estamos separados do cosmos sob sua forma imediata: o *Oikos*, a atmosfera, o ponto de curso da Terra em torno no Sol.” (BARTHES, 2005a, p. 71). O haikai dá a medida da experiência do sujeito diretamente com o mundo, por meio de seu corpo, lemos em Barthes de *A preparação do romance*. Além disso, Barthes desloca a ideia de *situação*, fortemente vinculada à filosofia sartriana no que concerne à História e ao outro, para um alcance que situa o sujeito em relação à experiência da vida de modo mais integrado ainda. Não se trata apenas do momento histórico e das condições que o regem, mas também da integração do sujeito com todo seu entorno fugitivo e móvel, cercado por tudo que existe e que muda o tempo todo. Barthes amplia assim a noção de “existencial” adicionando a ela o viés do Tao, porque a experiência do haikai “coloca em jogo o *sentir-ser* do sujeito, a pura e misteriosa sensação da vida” (BARTHES, 2005a, p. 80).

Especificamente o traço que marca esse poder do haikai é o que Barthes nomeia de “o Tempo que faz”. Esta é a relação imediata que o poema instaura tanto com o sujeito que escreve tanto com o que lê, pois dá a dose exata e nuançada dessa experiência do Tempo presente. Barthes sutilmente identifica que a banalidade que comumente se atribui à noção do Tempo que faz é a matéria fundamental da relação do haikai, tanto com a vida quanto com o outro. Ora, se o Tempo é geralmente um assunto subestimado, ao qual se atribui apenas um elemento fático entre sujeitos que se cruzam e não têm muito o que dizer ao outro (no elevador, por exemplo), a percepção de Barthes instaura aí um abalo. É que *dizer o tempo que faz* pode ser exatamente um lugar de amor (BARTHES,

¹⁷⁸ O encantamento pelo haikai (“faz certamente mais de vinte anos que o leio”, afirma Barthes no dia 13 de janeiro de 1979 do Curso sobre a Preparação do Romance (1978-1979 e 1979-1980) (BARTHES, 2005a, p. 61)), é primeiramente identificado no *Império dos Signos* e se estende até o fim de sua produção.

2005a, pp. 78-79). Estar com aqueles que amamos é muitas vezes compartilhar o tempo que faz, seja simplesmente vivendo em silêncio essa experiência, seja conversando insignificativamente sobre ela. É, além disso, após a morte dessas pessoas que amamos, saber que não poderemos falar com elas precisamente sobre essa insignificância no entanto fundamental, pois “o Tempo que faz exprime então um *aquém* da linguagem (...) que é a própria base do amor: dor que sentimos de não poder falar do Tempo que faz com o ser amado. Ver a primeira neve e não poder-lhe falar dela, guardá-la para si” (BARTHES, 2005a, p. 79). O Tempo que faz, sendo a experiência que liga os corpos dos seres no mundo, que os liga nesse inegável compartilhamento do espaço, seja no inverno, verão, outono ou primavera, com vento ou chuva, instaura o reconhecimento da presença do outro no mundo. Quando não se pode mais experimentar tal momento, o haicai e o Tempo que faz apontam justamente essa falha para o leitor. É uma experiência *aquém* da linguagem, pois que a ausência e a dor não precisam ser formuladas para serem sentidas. O haicai, ao dar a medida do Tempo que faz, comunica, sem dizer explicitamente a dor da ausência do outro.

O amor entra, assim, na experiência da moralidade em Barthes porque liga dois corpos. Mais uma vez, lembramos que não se trata de uma relação amorosa no sentido sexual, mas de qualquer relação que se baseie nessa dimensão de afeto profundo entre dois seres. É a especificidade do outro ser que marca a tonalidade ética a qual o haicai (e o desejo de romance) enforma. Ora, é que esse poema (ou o incidente, ou o romance que Barthes deseja escrever) são precisamente a descoberta de que se trata de uma experiência do particular. Essa se revela em vários sentidos; primeiramente porque “o Tempo que faz é uma Língua (e uma língua não é apenas um aparelho de comunicação, mas também um aparelho de instituição do sujeito – de criação)” (BARTHES, 2005a, p. 80). Como todas as línguas, seu funcionamento se deve à existência de dois elementos: *um código*, que Barthes afirma ser a Estação; e *a performance*, isto é a atualização do sujeito por meio do discurso. Essa atualização é precisamente a enunciação do Tempo que faz, que é “o código falado pelo momento, pelo dia, pela hora, a individuação da existência” (BARTHES, 2005a, p. 80). O particular nasce, portanto, dessa “individuação intensa, sem compromisso com a generalidade”. Valendo-se de um código – então de algo geral –, o sujeito, ao enunciar o Instante, desloca a generalidade, e as “as unidades naturais” do tempo “se tornam efeitos de sujeito, efeitos de linguagem”. Elas se particularizam conforme seu olhar específico em relação ao Tempo que faz. Nesse sentido é que, à intensidade da experiência do sujeito com o Tempo que faz soma-se a particularidade da forma como esse sujeito enuncia sua relação com o Tempo. Assim, “uma intensidade reforça a outra, há uma ondulação [*moire*], um diferencial das Intensidades” (BARTHES, 2005a, p. 85).

Voltamos aqui à noção de nuance, da qual tratamos no capítulo anterior. O haikai materializa e confirma a busca de Barthes nesse sentido. Seja na cor dos dias, na diferença das horas, a *moire* se afirma como aquilo que retira o sujeito do gregarismo, da indiferença e a individuação ganha força. Contra o abafamento do indivíduo burguês que as teorias não-individualistas desacreditam – inclusive a sartriana, reconhece Barthes –, retorna o indivíduo como “alquimia”, ou seja, como admissão de que “cada ser tem seu princípio particular de organização: o *arkhé* (portanto último suporte do sujeito: irredutível)” (BARTHES, 2005a, p. 88).

O caráter único do sujeito e do tempo em que ele se encontra afirmam os elementos do Zen associados por Barthes a essa evidência da moralidade por meio da irredutibilidade dos corpos. O sujeito é irredutível, assim como a experiência o é. Trata-se do “tal”, instância que revela a contingência, a passagem do tempo para não mais voltar, e o Particular como elemento fundador. Com Proust, Barthes reforça essa condição irredutível do que ele considera o “cume do particular”, a individuação. Essa seria, pois, o espaço fundamental do cume do particular, pois é a

noção que consiste em reportar a irredutibilidade, a nuance fundadora, o Tal¹⁷⁹, o Especial do indivíduo (sujeito civil e psicológico) a determinado momento desse indivíduo: portanto, imediatamente, ao Tempo que faz, à cor, aos fenômenos – à ‘alma’ (Michelet) que passa e não volta mais. (BARTHES, 2005a, p. 90).

Sem deixar de considerar a ambivalência da individuação,¹⁸⁰ ela é definitivamente tomada como espaço de existência da nuance. Na vida e na escritura, ela configura “uma aprendizagem da sutileza” (BARTHES, 2005a, p. 94). Essa é a aprendizagem da diferença, (*diaphora*¹⁸¹) que leva precisamente à “vida, a sensação da vida, o sentimento da existência” (BARTHES, 2005a, p. 98). O encontro da escritura (tomada como arte) e da vida se afirma, pois, como um exercício de moralidade. Estar no mundo – como o Tao e o haikai indicam para Barthes – implica o seguinte:

Em suma, descoberto a fundo, o Tempo que faz suscita em nós este discurso (mínimo): que vale a pena viver.
(BARTHES, 2005a, p. 99)

¹⁷⁹“O Tal” é um modo de designar a singularidade de algo. Barthes utiliza essa expressão notadamente pela primeira vez em um fragmento de *O Império dos Signos* (seguindo os fragmentos sobre o haicais) e, à maneira da expressão “*C’est ça*”, ela implica a abolição do comentário devido a uma compreensão singular por parte do sujeito que a enuncia.

¹⁸⁰ “Ela é, ao mesmo tempo, o que fortalece o sujeito em sua individualidade, seu eu (...) e também, no extremo contrário, o que desfaz o sujeito, o multiplica, o pulveriza e, em certo sentido, o ausenta → oscilação entre o extremo impressionismo e uma espécie de tentação mística da diluição, da anulação da consciência como unitária: muito clássico e ultramoderno.” (BARTHES, 2005a, p. 92).

¹⁸¹ Termo apropriado de Nietzsche, e que funda o pensamento da moralidade. Esse termo em Barthes é importantíssimo, está presente de modo disperso em sua produção, embasando-a toda.

O haikai ensina a Barthes, que dele se apropria e com o qual nos fascina sutilmente, que a vida e a escritura são paradoxalmente movimento e imobilidade (2005, p. 103), contingência do que é sempre particular. Trata-se da “arte do encontro” entre o que caiu uma vez sobre o sujeito da enunciação (2005, p. 106). “O *eu* está, com efeito, sempre presente no haikai: puro poema da enunciação. Presente? é dizer pouco: ele articula, arma toda a sensação. É um *Eu-corpo*.” (BARTHES, 2005a, p. 132). Os poemas selecionados por Barthes nessa passagem (...) são segundo ele perfeitos exemplos do que identificou como individuação: “o eu passa pelo corpo, o corpo, pela sensação, a sensação, pelo momento” (BARTHES, 2005a, p. 133).

Por se tratar de sensação, mas não como um aspecto realista, o haikai é também a suspensão da arrogância, assim como é assentimento àquilo que é. Não há comentário, discussão, debate, tomadas de palavra, pois esse é o espaço para nenhuma generalidade, nenhum gregarismo. A partir desses elementos, ele é, sobretudo, segundo Barthes, o modo de materializar a Verdade. Ora, o haikai produz o efeito de descoberta da particularidade como um *tilt*, um estalo sentido pelo sujeito que enuncia (e que é compartilhado com o sujeito que lê). Esse estalo é entendido por Barthes como um *Momento de Verdade* que pode ser sentido em relação às coisas do mundo, mas que, para ele, diz respeito principalmente à Verdade do afeto, lição que ele diz aprender com Proust (BARTHES, 2005a, p. 215). Esse momento de verdade compartilha com a epifania, o incidente, o haikai, algo que Barthes busca obstinadamente, como lemos n’*A Preparação do Romance* e em outros escritos: a escritura de um romance.

O haikai e o romance se encontrariam, especialmente nesse momento de 1978-1979, 1979-1980, ocasião do Curso sobre *A Preparação do Romance*, naquilo que identificamos como a última matiz ética em Barthes, que ele denomina “Soberano Bem”.¹⁸² Esse termo é reincidentemente associado à realização do romance e a seu fantasma de dizer o amor. Vê-se aí uma variação de intensidade em relação ao viés da moralidade, no sentido de afirmar deliberadamente o amor no “Soberano Bem”. Além de afirmar a diferença, o *não-querer-agarrar*, a passagem, a mobilidade etc., constitutivos da moralidade, tal nuance do pensamento ético em Barthes quer afirmar o afeto em toda a sua força. O haikai seria, assim, uma espécie de propedêutica àquilo que Barthes chama e busca como *Momento de Verdade*, pois ele singulariza toda a dimensão plural de que viemos tratando: a particularidade, a nuance, a individuação, a não-arrogância, impelindo à descoberta do afeto.

¹⁸² “Estamos nos aproximando do Romance (Utopia, Fantasia, Soberano Bem) e do fim deste curso” (p. 206), afirma Barthes.

Claudia Pino se debruça sobre essa aventura do romance de Barthes e nos mostra que, de fato, o romance seria essa forma da “resistência”, possível apenas na literatura, de dizer o amor.¹⁸³ Trata-se de uma forma de resistência e de poder da escritura porque seria mais uma vez o entrecruzamento dessa e da vida, baseado ainda na ideia de *viver-junto*, tendo, assim, um alcance absolutamente ético. Em que sentido o *Momento de Verdade* é um modo de *viver-junto*? Ora, ocorre pelo *Momento de Verdade* o encontro entre o leitor e as personagens do romance, quando o primeiro se identifica profundamente a elas. Trata-se de “fazer o leitor sair de si mesmo, ‘viver-junto’ com as personagens” (PINO, 2015, p. 124). Escritura e vida se encontram e se misturam, porque nesse *viver-junto*, por meio da leitura, pode ocorrer precisamente uma descoberta de alguma verdade por parte do leitor. É isso que Barthes experimenta lendo dois livros, *Guerra e Paz* e *Em busca do tempo perdido*, que produzem nele essa experiência de descoberta do afeto. O *Momento de Verdade* que ele encontra em ambos é justamente o encontro do afeto entre dois seres singulares, isto é, dois personagens singulares, que transmitem a ele a descoberta de um afeto tanto quanto particular em relação à sua vida. Esse é o Soberano Bem da escritura, porque comunica solidariamente a relação entre os seres, uma relação de amor, a descoberta fundamental da vida. Os efeitos que o *Momento de Verdade* geram no leitor podem agir na conversão desse a uma outra vida, configurando assim “uma passagem ao ato”: ora, é que o leitor atinge uma verdade quase de ordem mística que o leva a uma mudança. A percepção do leitor desse *momento* ocorre tal como no haikai: não há comentário que se sustente após tal descoberta, apenas a evidência do *tilt*, que pode ser enunciada apenas com o “É isso!”, “*C’est ça!*”. Trata-se de um “arrebatemento emotivo, grito visceral (sem expressão histérica)” (BARTHES, 2005a, p. 220), que é arrancado do sujeito e faz com que esse perceba aquela verdade adequada à sua busca e à sua singularidade.¹⁸⁴

Em relação à leitura, o Soberano Bem do romance se coloca sobre os termos acima apresentados. Em relação à escritura desejada por Barthes, por sua vez, o Soberano Bem deveria também se orientar por três traços que ele enuncia na conferência “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (BARTHES, 2012, pp. 361-362): “Dizer aqueles a quem amo”, “a representação de uma ordem afetiva, de modo indireto” e “o romance não faz pressão sobre o outro”. De fato, a partir

¹⁸³ Claudia Pino, em *A Aventura do Romance* (2015), faz um estudo bastante detalhado sobre o romance desejado por Barthes, analisando os manuscritos de *Vita Nova*, arquitetando uma ampla relação entre a ideia de Soberano Bem que nele se encontra com os textos dessa mesma época. Para este trabalho, não nos debruçaremos sobre o Soberano Bem nos manuscritos, apenas na conferência “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, no texto “Malogramos sempre ao falar do que amamos” e nos cursos sobre *A Preparação do Romance*.

¹⁸⁴ A justeza do “É isso!” atravessa nossa leitura, que desde a Parte II se mostra claramente.

dessas três missões em relação à escritura do romance, Barthes adentra a última nuance do entroncamento da ética e da estética: o Soberano Bem.

Para Claudia Pino, essas missões da escritura não precisariam estar absolutamente submetidas à produção de um romance tal como o conhecemos. O desejo de Barthes poderia tratar da realização de uma forma diferente do que ele já havia feito anteriormente e que também teria o seu *Momento de Verdade* (PINO, 2015, p. 139).¹⁸⁵ Não entramos aqui no mérito da discussão acerca da realização ou não do romance, apenas nos interessa a ideia central de que essa forma entrevista por ele seria o encontro, mais uma vez, da vida e da literatura naquela dimensão ética que propomos: dizer o amor, dizer o afeto de modo indireto e sem pressão sobre o outro.

Vemos que tratar de um pensamento ético em Barthes é precisamente entrar nas nuances, identificando nas intensidades distintos modos de variar o pensamento ético. Com todas as matizes, partimos de seus escritos iniciais, sem nenhuma proposição teleológica, entretanto, e acompanhamos seu caminho de abrandamento progressivo da arrogância. A escritura e a vida se colocaram no caminho de um “estilo de conduta que tendesse a diminuir a superfície de contato do sujeito com a arrogância do mundo (e não com o mundo, o afeto, o amor, etc.)” (BARTHES, 2003, pp. 408-409). Nesse sentido, terminamos concordando com Claude Coste, que diz que “a arte de viver torna-se uma arte da escritura. A subversão sutil permite a Barthes de se descolar do militância sem romper com a responsabilidade” (COSTE, 1998, p. 130), pois Barthes nunca deixou de pensar a ética como campo da responsabilidade do sujeito em relação ao seu presente, sem pressão e sem arrogância; enfim, como

“(...) *um modo de procurar – de modo livre – meu estilo de presença nas lutas de meu tempo.*” (BARTHES, 2003, pp. 19-20)

¹⁸⁵ De fato, o romance não precisaria ter a forma tradicional do romance. Barthes fala em *A Preparação do romance* que o Incidente seria a forma que ele buscava, daí seu estudo do haicai, das epifanias etc., como lemos adiante: “Essa experiência joyciana das Epifanias me importa, ela é perfeitamente adequada à minha busca pessoal de uma forma análoga, que chamo de *Incidente*: forma experimentada aos bocados em *O prazer do texto*, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, num texto inédito (*Au maroc*) e nas crônicas da revista *Nouvel Observateur*” (BARTHES, 2005a, p. 210). O que Barthes intitula *au Maroc*, foi publicado postumamente como *Incidentes* (BARTHES, 2004a), que mencionamos em uma nota de rodapé anterior. Em outra passagem, Barthes admite ser o biografema também um haicai, seu haicai: “Chamo de anamnese a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, sem o ampliar nem o fazer vibrar, uma tenuousade de lembrança: é o próprio haicai. O biografema (veja SFL, 13) nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo” (BARTHES, 2003f, p. 126).

1.3 Variações- *Le Roland Barthes avec peine*

“É chamado escritor aquele que pensa frases: um Pensa-Frase

(quer dizer: não inteiramente um pensador e nem inteiramente um fraseador).

O prazer da frase é muito cultural. O artefato criado pelos retóricos, gramáticos, linguistas, mestres, escritores, pais, esse artefato imitado de uma maneira mais ou menos lúdica: joga-se com o excepcional, cujo paradoxo foi bem sublinhado pela linguística: imutavelmente estruturado e no entanto infinitamente renovável: algo como o jogo de xadrez.

A menos que, para certos perversos, a frase seja um corpo?” (BARTHES, 2013, p. 61)

Ler Roland Barthes não parece ser algo fácil. Entrar no jogo de sua escritura de fato é uma das maiores dificuldades que são relatadas por seus leitores, tanto pelos que insistem e tornam-se posteriormente eternamente seduzidos por tal jogo, quanto pelos que são vencidos pelo “tédio” produzido pela incapacidade de jogar com ele, isto é, dar partida no seu texto. Barthes mesmo alerta sobre essa experiência de opacidade que muitos vivenciam em relação à obra de arte moderna – seja ela texto, filme, quadro ou música.¹⁸⁶ Para ele, trata-se da impossibilidade de dar partida ao jogo por parte do sujeito que o experimenta: esse não sabe estabelecer relações, imputar sentidos, executar essa obra de modo também a se fazer de alguma forma sujeito do texto. Isso talvez se deva ao fato de que ele não conheça o código ou simplesmente porque ainda continua agindo de maneira extremamente passiva, esperando que o “autor” da obra corresponda a seu imaginário histórico de autor, fonte original e total de composição e delimitação do sentido, conforme pressupõe a crítica clássica e universitária, que se encontra na base desse pensamento.

Como a produção de Barthes se coloca precisamente nessa experiência de produção artística moderna, distinta daquelas concepções críticas, seu texto é precisamente Texto. Longe de ser uma tautologia, a afirmação anterior indica que seu texto é trabalho, é jogo, é produção, é atividade. Por

¹⁸⁶ Em “Da obra ao texto”, presente no *Rumor da Língua* (BARTHES, 2012, p.74)

tudo isso, ele solicita ao outro, ao leitor, que trabalhe, que jogue, que produza, que se coloque ativo. Sua participação, portanto, é fundamental para entrar na jogada, dar partida no jogo.

Constatada a dificuldade da escritura barthesiana, em um misto de oportunismo e de jocosidade, dois jornalistas franceses lançaram um manual para a compreensão do que eles intitulam “O Roland-Barthes” (“*Le Roland-Barthes*”), um idioma assim como outros, referidos com um artigo os precedendo: “o francês”, “o inglês” etc. O manual se chama *Le Roland-Barthes sans peine*, algo como *O Roland-Barthes sem dificuldade*, fórmula que em português também ressoa como uma paródia de nomes de manuais, algo como *Matemática sem dificuldades*, *Como falar em público sem dificuldades*, *O desenho anatômico sem dificuldades*,¹⁸⁷ etc. Pelo título, fica evidente o tom de escárnio que Burnier e Rambaud, os autores, imputaram ao seu livro, publicado inicialmente em 1978.

Barthes ainda era vivo quando da publicação e os relatos biográficos são de um triste desgosto em relação à perspectiva da obra. O fato que nos interessa minimamente é que os autores identificaram, com alguma perspicácia, as características dessa língua barthesiana. Essa, o *Roland-Barthes*, se organiza de fato como um sistema em que os elementos se relacionam, se repetem, à maneira de um sistema linguístico. Burnier e Rambaud, com sua argúcia, identificaram os elementos que se repetiam e que se relacionavam, criando uma paródia tão bem realizada da escritura barthesiana, que para os leitores de Barthes é surpreendentemente cômico seu efeito. De fato, para o próprio Barthes a obra dos jornalistas acertou um ponto nevralgico de sua criação e de sua singularidade, porque toma apenas como tiques e jargões um complexo de significações articulado durante toda uma vida de escritura. Principalmente após termos compreendido melhor como linguagem e subjetividade estão implicadas em Barthes, não seria possível que ele entendesse esse panfleto menos do que como um ataque. Apesar de compartilharmos essa compreensão de uma certa violência proveniente de *Le Roland Barthes sans peine*, a nossa relação de leitores é sem dúvida bastante distinta da de Barthes, e por isso entrevemos no manual, passados trinta e nove anos de sua primeira publicação, questões que podem ser avaliadas com o descolamento que Barthes não poderia ter em 1978.

De fato, Burnier e Rambaud conseguiram perceber as singularidades da escritura barthesiana e puderam entendê-la como uma língua, sistema organizado em que duas articulações são necessárias para a sua fundação. Eles identificam tanto um léxico que lhe é próprio e a presença de morfemas típicos – eixo semiótico –, quanto sintagmas que lhe são característicos – eixo semântico. No

¹⁸⁷ Esses são alguns dos títulos disponíveis em português encontrados em grandes livrarias brasileiras online. Consulta realizada em 27/04/2017. Vale dizer que tal formato de manual tem nos modelos americanos, ao estilo de *Math for dummies* e *Yoga for dummies*, seu correlativo.

entanto, os jornalistas malogram em um aspecto, que condena todo seu sistema: eles concebem a escritura de Roland Barthes como uma série de enunciados (baseados na repetição, nos tiques, nas fórmulas, na ausência do enunciador etc.), enquanto ela deve ser entendida como enunciação: ato sempre único, renovado, produzido pela energia de um sujeito. Partindo dessa diferença radical entre enunciado e enunciação, que separa a visão dos autores sobre o texto de Barthes e o texto de Barthes propriamente dito, mostraremos, sempre partindo das lições retiradas do manual por eles proposto, como a escritura de Barthes é a prática da enunciação.

Assim, se nos valem de *Roland Barthes sans peine*, é por dois motivos. O primeiro é porque eles conseguiram fazer um inventário (sempre limitado, sabemos) da escritura barthesiana. Diversos estudiosos se debruçam sobre os procedimentos que singularizam a escritura de Barthes, mas esses se encontram de forma dispersa e sem sistematização. Desse modo, a vantagem do manual é a de oferecer um número de procedimentos mais sistematizado porque reunido em um só lugar. O segundo motivo diz respeito ao intuito mesmo de apontar a diferença entre um pensamento do enunciado, que é dos autores, e uma prática da escritura como variação, portanto, enunciação, que é a via que orienta esse trabalho. Como o arco geral desta pesquisa se arqueta na proposição de uma ética indivisa da forma, é pela materialidade da enunciação, isto é, dos elementos linguísticos e de seu agenciamento por Barthes, que empreenderemos a seguinte análise.

A dupla de humoristas reconhece que entre a língua *Roland-Barthes* e a língua francesa há uma proximidade tal de modo que um falante que compreende essa última consegue entender pela metade o *Roland-Barthes*. A partir desse chiste dos autores, podemos afirmar que o que Barthes faz é uma espécie de variação do francês, isto é, ele cria não necessariamente um idioma, mas um idioleto que é uma derivação, uma variação do francês. A questão da variação emerge justamente como modo de buscar se individualizar, mesmo que falando a língua de todos. Assim, ele varia o francês, atento (como a cozinheira incansável) para não incorporar os lugares-comuns, que é a linguagem do outro, se apropriando do sistema abstrato da língua, mas a realizando de forma absolutamente particular, por meio de vários elementos que percebemos em sua escritura. A singularidade emerge desse embate entre se particularizar do rebanho e não se apegar à imagem de si. Devido a essa idiossincrasia, por mais que se queira facilitá-la por meio da apreensão de regras que tornem sua leitura *sans peine*, a escritura barthesiana não pode ser entendida a não ser pela produção que suscita, pelo jogo que possibilita.

Nesse sentido é que ela é forma que convida, que provoca, que faz “o leitor satisfeito de si dar o desespero” (BANDEIRA, 2009, p. 190): o *Roland-Barthes* é *avec peine*, pois os desvios que impõe

à língua corrente – por compreendê-la como enunciação – colocam essa forma diante de nossos olhos e mostram-na como um objeto cujos contornos são perceptíveis (com seus espaços em branco), cuja impressão se difrata (com seus itálicos), etc.: uma forma que se suspende diante de nosso olhar.

A evidência de que a escritura de Roland Barthes se diferencia da língua de todo-mundo é apontada por eles da seguinte maneira:

O R.B (...) apareceu sob a sua forma arcaica em 1953, na sua célebre obra intitulada *O grau zero da escritura*. Em seguida, ele pouco a pouco se descolou do francês, de onde ele nasceu particularmente, constituindo-se como linguagem autônoma com sua gramática e seu vocabulário próprios.¹⁸⁸ (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p.7)

De fato, a escritura de Barthes se constitui por todas as inflexões que imputa à sua enunciação, variando a frase de modo singular.

Assim como Barthes compreende Sade, Fourier e Loyola como logotetas, isto é, fundadores de línguas, também podemos pensá-lo dessa forma. Diz ele dos três escritores: “A língua que fundam não é, evidentemente, uma língua linguística, uma língua de comunicação. É uma língua nova, atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), mas que só pode oferecer-se à definição semiológica do Texto.” (BARTHES, 2005, p. X). Vejamos adiante quais são os traços e as nuances que marcam e distinguem a escritura de Barthes. A fim de proceder de modo mais claro, vamos nos concentrar em separado nos elementos que dizem respeito ao léxico primeiramente e em seguida vamos nos concentrar nas relações que tomam forma na frase. No entanto, mesmo que na primeira seção tratemos dos procedimentos que envolvam o léxico, acreditamos que os dois domínios propostos por Benveniste, semiótico e semântico, estejam aí articulados. Tal distinção é apenas metodológica, sendo que o léxico está sempre em uma relação textual, uma vez que consideramos a escritura de Barthes como da ordem da enunciação.

O que segue adiante são apenas alguns exemplos da variação em Barthes, pois, além de sabermos e estarmos defendendo a variação infinita de suas Frases, temos o intuito de fornecer um número mínimo de variações. São apenas algumas cintilações, para mostrar como elas são exatamente o campo de ação e de escolha do escritor. Elas disseminam o poder, abalam o sentido,

¹⁸⁸ "Le R.B. (en Roland-Barthes, Roland Barthes se dit RB.) apparut sous sa forme archaïque en 1953, dans son célèbre ouvrage intitulé *Le Degré zéro de l'écriture*. Depuis, il s'est peu à peu détaché du français dont il est partiellement issu, se constituant comme langage autonome avec sa grammaire et son vocabulaire propres." (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 7).

uma vez que as subordinadas se insubordinam à sua maneira e desenharam o possível de uma escritura que só pode ser pensada como moralidade.

Variando o Léxico

Terceira lição – Origem do vocabulário R.B.¹⁸⁹

O que a primeira lição nos ensina é sobre a origem do léxico barthesiano: “As palavras do vocabulário R.B. vêm de todos os lugares”¹⁹⁰. Os autores identificam assim que seu léxico tem origem francesa, grega, latina, alemã, inglesa, italiana, sartriana, exótica, artificial e também origem inventada no arroubo de sua comichão. Iniciando pelo francês, eles consideram que esse é o fundo primitivo de seu vocabulário, composto de palavras como *dénotation*, *connotation*, *signe*, *code*, *fiche*, *moi*, *fragment*, *saugrenu*, termos que fazem parte do “francês corrente, mas que foram deformados por seu uso”¹⁹¹ e que se trata do francês evoluído. Eles mesmos admitem que todos esses vocábulos são originários do francês, portanto, são comuns a todos os falantes. No entanto, o uso que Barthes faz deles, variando sua significação, os redimensiona em um idioleto particular, cujo emprego se distancia do uso da média de falantes. Barthes varia a significação de todos esses termos, de modo a criar um ponto de suspensão do sentido “original” – que os falantes do francês reconhecem –, retirando os termos do circuito da troca linguageira comum e instaurando-os em um espaço ao mesmo tempo de reconhecimento e desvio do sentido. Como toda língua tem expressões técnicas que dizem respeito a uma determinada classe/setor/profissão, que são reconhecidas rapidamente pelos seus falantes, isso ocorre de *certo modo* com o uso que Barthes faz desses termos. Apropriando-se de vocábulos existentes e reconhecidos, ele os “deforma” e os varia, singularizando sua enunciação.

Juntamente a essas variações, adentram na escritura barthesiana vocábulos como *stéréos*, *doxa*, *mathésis*, *sémiosis*, do grego, ou da associação entre o grego e o francês, como *logosphère*. Do latim, os autores constatarem não haver muita apropriação; no entanto, podem ser encontrados *amator*, *ars minor*, *persona*, *numen*, todas noções fundamentais em Barthes. Três vocábulos alemães são notáveis e a partir

¹⁸⁹ Partimos da Terceira Lição, conforme o manual, porque as duas primeiras lições, propondo uma análise do que seria uma conversação em Roland-Barthes não nos interessa propriamente.

¹⁹⁰ “Les mots du vocabulaire R.B. viennent ‘de partout’.” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 22).

¹⁹¹ “(...) sont des vocables de français courant déformés par l’usage. On peut dire que, dans son ensemble, le R.B. est du français évolué.” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 22)

do primeiro deles Barthes cria todo um universo: *Abgrund*, *kitsch* e *nüchtern*. De origem inglesa, as palavras emprestadas são, nas considerações dos autores do manual R.B., exemplo do apreço de Barthes pelo empirismo e pela concretude dessa língua. Dela temos: *timing*, *rush*, *catch*, *sexy*, *acting-out*. O italiano, por sua vez, é “semeado”¹⁹² pelo escritor em seus textos porque as palavras trazem algo “solar”. São elas: *intermezzo*, *pizze*, *cortezia*. Após apresentar esses vocábulos apropriados de outras línguas, o manual traz a origem de palavras advindas de outras fontes, como o léxico sartriano, por exemplo. Daí proviriam *néantiser*, *engluer*, *être-là*. De origem “exótica”, quais sejam provenientes do árabe, do húngaro, do sânscrito, por exemplo, há *addâd*, *mana*, *szeretlek*.

Um outro tipo de palavra que o manual apresenta como sendo do léxico R.B. são as de criação artificial. Podemos associar tal procedimento, na gramática do português, a um modo de formação de palavras conhecido como derivação. Dentre elas, encontram-se as que são prolongadas com um sufixo ou vogal temática, como: *désopilance* (no dicionário *Larousse online*, o termo não consta, apenas *désopilant*), *béance* (que consta no dicionário *Larousse online* atualmente), *mouchage* (que existe no dicionário *Larousse online* atualmente), *combement* (que também existe no dicionário).¹⁹³ Outro modo de formação é a transformação de uma classe de palavras em outra, por exemplo, verbos que se tornam substantivados com a adição de um artigo precedendo-os. *Le Partir*, *L'Écrire*, *le Rougir* são alguns dos exemplos que o manual fornece.¹⁹⁴ Outras são formadas, segundo o manual, pela divisão de palavras existentes que, em seguida, são costuradas entre si por hífen. São elas *im-pression*, *u-topie*, *éco-nomie*. Acreditam os autores que se trata de um procedimento do R.B. para dar a ver a etimologia dos vocábulos. Finalmente, o último modo que o manual apresenta como referente ao vocabulário *Roland-Barthes* mostra exatamente que não há como limitá-lo. Burnier e Rambaud afirmam ser impossível dar conta de todo o alcance de seu léxico, justamente porque:

O R.B. ao mesmo tempo **renova perpetuamente** seu vocabulário pela criação de palavras compostas. Podemos citar aqui o *ce-que-je-mange-moi*, o *vouloir-rire*, o *cela-va-de-soi*, o *sens-pour-moi*, etc., pequenas frases soldadas por hífen em que são utilizados

¹⁹² Lê-se no manual: “Le R.B. aime parsemer son discours des mots italiens qui donnent du ‘soleil’”. (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 23).

¹⁹³ Na indexação do site roland-barthes.org, encontramos o termo “*désopilant*” (OC I, p. 523) e não como mostra o manual; *béance* consta várias vezes no seminário “Le Discours amoureux” (assim como “*combement*”) e no Curso sobre a Preparação do Romance. “*Mouchage*” não foi listado nas ocorrências. Como a indexação não é absolutamente precisa, torna-se difícil saber exatamente se os autores inventaram alguns dos termos com vistas a efeitos cômicos ou se os retiraram de Barthes efetivamente.

¹⁹⁴ Mais uma vez em relação à indexação dos termos no site roland-barthes.org, não foi encontrada nenhuma ocorrência de “*le Partir*” nem de “*le Rougir*”, que apresenta um tom humorístico mais evidente. Trataremos do procedimento da adição do artigo ao nome, como em “*le Partir*”, mais adiante, nos valendo da proposta de Jean-Claude Milner em *Le pas philosophique de Roland Barthes*.

geralmente substantivos. O **número é infinito, e a forma não parece regida por nenhuma lei**.¹⁹⁵ (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 24) (grifo nosso)

De fato, com esse fechamento da Lição 3, podemos avaliar que pelo menos algo foi proveitoso. Apesar de muitos aspectos elencados pelo manual serem apenas uma fagulha de comicidade, como a incorporação da palavra “*piçca*” no vocabulário *Roland-Barthes* – que, convenhamos, é uma palavra de origem italiana utilizada largamente no francês e não apenas no R.B –, ou expressões inventadas e parodiadas, deliberadamente misturadas às de fato encontradas em sua produção – como *vouloir-rire* ou *ce-que-je-mange-moi* –, o inventário que eles fazem nos serve minimamente de roteiro e a conclusão citada acima é realizada com sensatez.

Os autores percebem que, apesar de quererem empreender uma análise e um mapeamento do léxico e dos morfemas constituintes da língua R.B., é impossível delimitar as combinações de sua enunciação. Além disso, incorrem em outro erro, porque acreditam poder tomar os signos em separado, concentrando-se apenas no domínio do semiótico, noção proposta por Benveniste em “A semiologia da língua”. Os usos de Barthes estão sempre vinculados à atualização do sistema da língua em sua dupla significância, isto é, o domínio semiótico e o domínio semântico se articulam. É por entrar no domínio do semântico, isto é, no discurso que a escritura de Barthes se torna de fato enunciação e instaura o variado. “O número é infinito e a forma não parece regida por nenhuma lei”, dizem eles. Ora, Barthes retoma algumas vezes a ideia de que uma forma, quando produzida, é rapidamente consumida pelo público, pela doxa, ou pela tradição, tornando-se imediatamente repisada. Um dos motivos de seu constante deslocamento, realizado pela criação/apropriação de formas diferentes, sejam palavras estrangeiras, a invenção de vocábulos, ou qualquer um dos procedimentos acima, é a necessidade de se furtar à solidificação da linguagem e dos estereótipos que por ela se formam. Em suas próprias palavras, numa entrevista de fevereiro de 1979 ao jornal norte-americano *The French Review*:

Meu discurso, de uma certa maneira, luta com a língua. De uma parte, ele é obrigado a utilizar a língua, ele se vale do que pode dizer na língua, e ao mesmo

¹⁹⁵ “Le R.B. en même temps **renouvelle perpétuellement** sont vocabulaire par la création de mots composés. On peut citer ici le *ce-que-je-mange-moi*, le *vouloir-rire*, le *cela-va-de-soi*, le *sens-pour-moi*, etc., petites phrases soudées de traits d’union qui s’utilisent généralement comme des substantifs. **Le nombre en est infini, et la forme ne paraît régie par aucune loi**.” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 24) (grifo nosso). Em relação às expressões que os autores do manual utilizam nessa passagem, “*cela-va-de-soi*” é encontrada apenas uma vez no seminário *Le Discours Amoureux* e “*le-sens-pour-moi*” é encontrada no seminário *Le lexique de l’auteur*. As outras duas tem um caráter paródico (“*vouloir-rire*” em relação a “*vouloir-saisir*”) ou exagero da referência ao sujeito para efeito cômico (“*ce-que-je-mange-moi*”).

tempo luta com ela. (...) Em alguns momentos, se eu sinto que uma palavra em francês não exprime bem a riqueza do que quero dizer, a riqueza da conotação, a riqueza cultural, neste momento eu me sirvo de uma palavra estrangeira, como uma palavra grega, que é uma palavra relativamente mais livre e menos hipotecada pelo uso.¹⁹⁶ (BARTHES, 2012e, p. 739)

Mais “livre” e menos “hipotecada” são termos que Barthes usa para as palavras. O fato é que elas são verdadeiramente usadas, trocadas. Algumas são usadas à exaustão, como notas que circulam no mercado, se desgastam. Termos que, à custa de tanto uso, quando utilizados novamente, significam apenas que o falante se vale deles por seu valor de troca. Não há uma reflexão acerca do porquê escolher tal expressão, o que ela implica, sua história, sua diferença etc. A ideia de hipoteca em relação ao uso de uma palavra também é bastante interessante porque traz à tona o uso de uma palavra enquanto emprestada, e não exatamente como posse. É justamente assim que Barthes faz com a palavra *Rasch*: toma-a de empréstimo, não exigindo sua posse, mas apenas um direito de uso do vocabulário de Schumann. Vimos tanto na Parte I quanto no tópico anterior como o pianista alemão é evocado por Barthes em relação à sua escritura, à sua ideia de atualização e apropriação musical ou textual. Esse termo especificamente de que Barthes se apropria segue as mesmas ideias de individuação. Assim, longe de ser uma expressão utilizada apenas por um caráter de exotismo, a escolha de cada vocábulo estrangeiro utilizado por Barthes tem justificativas absolutamente pertinentes. Vejamos o que ocorre com *Rasch*. Trata-se de uma escolha particular de Barthes baseada, por sua vez, na escolha particular de Schumann, uma afirmação da singularidade e do corpo por meio do vocabulário, em dois graus (de Schumann e de Barthes). Ora, a tradição da notação musical utiliza a língua italiana para indicações de movimentos e da atmosfera que devem ser impressos pelo músico na hora de sua atualização musical. Assim, nas partituras, encontramos as orientações como *presto*, *pianíssimo* etc., sendo esse o código que rege as notações técnicas. No entanto, e o próprio Barthes o nota, na partitura schumanniana, as indicações aparecem também em língua materna, isto é, no alemão. Barthes afirma que não sabe se Schumann foi o primeiro músico a empreender o uso da vulgata para tal. Mas esse gesto implica o transbordamento do corpo do músico, através do uso de sua língua materna, pois sua sonoridade e o significante são totalmente da ordem do corpóreo, sendo a produção oral (fala) e a compreensão oral (escuta) a fenda entre a linguagem e o corpo.

¹⁹⁶ "Mon discours, d'une certaine façon, lutte avec la langue. D'une part, il est obligé d'utiliser la langue, il puise ce qu'il peut dire dans la langue, et en même temps il lutte avec elle. (...) Par moments, si je sens qu'un mot français n'exprime pas bien la richesse de ce que je veux dire, la richesse de connotation, la richesse culturelle, à ce moment je me sers d'un mot étranger, comme un mot grec, qui est un mot relativement plus libre et moins hypothéqué par l'usage". (BARTHES, 2012e, p. 739).

Preterindo o código e a técnica em relação à língua materna, Schumann inscreve a presença de seu corpo, de suas sensações mais íntimas na sua prática. Isso significa que a música é da ordem do desejo, do que perpassa o corpo e irrompe em uma infra-língua e que muitas vezes coincide com a nossa língua materna. Assim, sensações e humores, instâncias intuitivas e não intelectivas, se conjugam na palavra *Rasch*: na partitura ela diz sobre os efeitos no corpo e não sobre os movimentos do metrônomo. Isto é, ela diz respeito à sensação do corpo, conforme Barthes, àquilo que é realizado no momento certo, exato, justo: “*Rasch*: habilidade dirigida, ritmo justo, contrário à pressa, passo rápido, surpresa, movimento da serpente que anda nas folhas”¹⁹⁷ (BARTHES, 2012e, p. 837). Sensação justa de ser si mesmo, de achar seu próprio tempo, o tempo oportuno e justo. Além disso, Barthes aponta mais um aspecto dessa individuação do termo que a apropriação e a anamorfose implicam:

Rasch: isto, dizem os editores, não significa outra coisa senão: vivo, rápido (*presto*). Mas eu, que não sou alemão, e que frente a essa língua estrangeira não tenho à minha disposição nada mais que uma escuta estupefata, adiciono a ela a verdade do significante: como se eu tivesse um membro levado, arrancado pelo vento, no impulso, em direção a um lugar de dispersão preciso mas desconhecido.¹⁹⁸ (BARTHES, 2012e, p. 837) (tradução nossa).

É um uso diferente que Barthes confere ao termo. Diferente mesmo do que o era para Schumann, de quem ele se apropria. Essa individuação na escolha do termo e na variação infligida a ele uma segunda vez, isto é, em relação ao uso do pianista, mostram que a língua de Barthes, ou seja, sua enunciação, é esse exercício de escolha constante baseada em uma singularização de sua escritura. A proximidade sonora entre o termo em alemão *Rasch* e o termo francês *arraché*, que significa “arrancado” em português, é a via da anamorfose, que produz toda a significação. Quando Barthes toca os trechos assinalados por Schumann com *Rasch* ele se sente arrastado, arrancado de si mesmo, levado pelo vento, disperso, mas mesmo assim preciso. É um jeito de se descolar de si mesmo, ser levado pelos humores, pelas inflexões do corpo até encontrar-se consigo mesmo nesse intervalo de tempo justo, preciso, exato. É um exercício de singularidade duplo, tanto porque a atualização da

¹⁹⁷ “*Rasch*: prestesse dirigée, exctitude, rythme juste (contraire à la hâte), foulée rapide, surprise, mouvement du serpent qui va dans les feuilles.” (BARTHES, 2012d, p. 837)

¹⁹⁸ “*Rasch* : cela, disent les éditeurs, ne signifie que: *vif, rapide (presto)*. Mais moi qui ne suis pas allemand et qui devant cette langue étrangère n’ai à ma disposition qu’une écoute stupéfiée, j’y ajoute la vérité du signifiant : comme si j’avais un membre emporté, *arraché* par le vent, le fouet, vers un lieu de dispersion précis mais inconnu.” (BARTHES, 2012d, p. 837).

música de Schumann o leva a isso, quanto pela posterior escolha do termo *Rasch* para intitular o texto em que se debruça a respeito.

Este é o termo cuidadosamente escolhido por Barthes para indicar a força do desejo na linguagem musical, para mais uma vez afirmar que gosta de Benveniste e que a enunciação e seus desdobramentos em relação à música (com suas tonalidades e inflexões) podem ser um novo caminho das pesquisas que entrevê.¹⁹⁹ Longe de indicar apenas uma veleidade ou um barroquismo de sua parte, essa forma da qual ele se vale *significa*. Tanto no caso específico do termo *Rasch* ou em relação a qualquer outra escolha lexical, é uma significação total que absorve a preocupação formal, linguística, em uma abordagem do Valor: é como a forma significa, é a sua noção de “moral da forma” que vemos materializada aí.

Quarta lição – A regra do esconde-esconde

Segundo os autores do manual, o *Roland-Barthes* tem uma característica a qual eles intitulam como “a regra do esconde-esconde” e diz respeito ao procedimento de sempre esconder uma outra expressão atrás do termo usado. Essa característica pode de fato ser encontrada, mas muito do que descrevem ali é de fato exagerado até o limite de uma intenção cômica. Diz o manual: “Atenção, o R.B. é de leitura mais perigosa do que o francês: uma palavra sempre oculta outra, ou várias outras palavras”²⁰⁰. A primeira parte dessa afirmação é deveras verdadeira, porque ler Roland Barthes exige o trabalho do leitor, mas nem sempre uma palavra esconde outra. Conforme tal proposição, as ocultações podem ser de ordem da mesma família (1), como: “*erótico* esconde *erotização*, *risível* esconde *risibilidade*, *produção*/ *produto*, *romanesco*/ *romance* (...)”; de famílias inimigas (2), como “*bem-sucedido*/ *perdido*, *sim*/ *não*, *falar*/ *calar-se* (...)”. Destaca-se que as palavras inimigas se anulam”; de alianças morais das palavras (3), como: *neuf*/ *nouveau*, em que *neuf* é ruim e *nouveau* é bom; e finalmente as palavras gêmeas (4), como: *compreender*/ *aprender*, *subversão*/ *contestação*, *maquete*/ *plano*.

De fato, como exemplo dessa lição, podemos nos valer das considerações dos próprios Burnier e Rambaud acerca da infinitude de seu vocabulário. O processo de ligar palavras por uma espécie de esconde-esconde também se renova perpetuamente e por isso é impossível limitá-lo, classificando apenas as quatro ocorrências acima (palavras da mesma família, famílias inimigas,

¹⁹⁹ Conferir a Primeira Parte deste trabalho, Capítulo 2, item “Lições do mágico – Um suplemento”.

²⁰⁰ “Attention, le R.B. est d’une lecture plus dangereuse que le français : un mot en cache toujours un autre, ou plusieurs autres.” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 26)

alianças morais e palavras gêmeas). Assim como no tópico anterior, em que Burnier e Rambaud se debruçaram sobre o léxico, isolando-o da Frase, fizeram o mesmo aqui. Isso implica a não consideração de seu aspecto semântico, da língua em funcionamento, que é sempre a instância para a qual Barthes atenta. A significação vai aflorar sempre daí.

Em “A aventura semiológica”, Barthes institui essas relações, por exemplo, para anunciar a diferença fundamental entre a “antiga obra literária” e o Texto. A rede de oposições paradigmáticas é tecida aqui justamente para afirmar a diferença irreduzível entre *produto estético/prática significante, estrutura/estruturação, objeto/trabalho-jogo*, sendo que o paralelismo entre os termos respeita a ordem, o primeiro é referente à antiga obra e o segundo ao Texto moderno.

Essa relação do esconde-esconde também é bastante presente em *Roland Barthes por Roland Barthes*, justamente pela proposta desse texto. Nela, se revelam nuances que as quatro ocorrências da lição não consideram, sendo por exemplo um nível de sutileza entre as relações tecidas muito mais matizadas. Os fragmentos “Ativo/reativo”, “Decompor/destruir”, “Política/moral”, “Novidade/novo”, “Ativo/passivo”, “Falar/beijar”, “Bem-sucedido/malgrado”, “Sistema/sistemática”, “Tática/estratégia” se constroem a partir dessa estruturação. Esse é um recurso que está no título de muitos fragmentos, além de aparecer no corpo dos fragmentos como “Doxa/paradoxa”.

Um dos fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes*, intitulado “Palavra-valor”, parece ser inclusive de onde Burnier e Rambaud recolheram o inventário das palavras esconde-esconde. Além dos exemplos oferecidos por Barthes retomados pelos autores, consta também o par *enunciação/enunciado* (BARTHES, 2003f, p. 145). Relembrando que a própria relação instaurada por Barthes sobre esse par é a de ele ser *a favor de* uma, *contra* a outra; certamente, nesse caso, ele é a favor da enunciação e contra o enunciado, como viemos disseminando em todo este trabalho.

Quinta lição: a regra do doce/salgado

O *Roland-Barthes* parece ser formado pela junção de palavras bastante diferentes, propõe o manual. Adjetivos abstratos associam-se a substantivos concretos ou vice-versa, de modo que ocorre uma ligação entre algo abstrato e algo concreto à maneira da combinação doce/salgado. Os autores enunciam tal procedimento em uma fórmula matemática: “abstrato + concreto = abstrato” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 28) e afirmam que essa mistura incongruente não forma

imagem alguma.²⁰¹ Seria nessa operação, entretanto, que reside a poesia do R.B., de acordo com Burnier e Rambaud, pois o “sentido torna-se difuso e o pensamento fluido”.²⁰²

Por mais que o tom dos autores insinue uma ironia em relação ao caráter “poético” desse procedimento, de fato o sentido torna-se positivamente difuso quando encontramos essa ocorrência na escritura de Barthes. A associação de termos que a princípio não seriam associados retira a escritura de um espaço do esperado para redimensioná-la no espaço da imprevisibilidade. Talvez por isso tais fórmulas possam não “formar imagens” imediatamente, como ocorreria com expressões prontas ou com associações previsíveis. O tempo de “formar imagem” parece se dilatar, pois conceber as relações acaba por requerer a presença e o envolvimento do leitor de modo a colocar o texto em trabalho. Podemos praticar esse exercício com as expressões abaixo, fornecidas pelos autores e as quais traduzimos: o léxico impuro, o gosto dos algoritmos, a curva louca da imagem, o círculo dos fragmentos²⁰³ (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 28).

Vejamos de perto uma expressão que se forma a partir dessa imprevisibilidade: “o grão da voz”, no texto que leva precisamente esse título. O “grão” seria essa espécie de parcela abstrata associada à concretude da “voz”, juntos formando uma expressão que não pode ser entendida apenas como a soma dos dois elementos. Sendo assim, a expressão adquire significação nova, diferente dos dois termos separados – o que acontece em todos os casos em que se percebe esse procedimento. Este importa muito menos pela fórmula aparentemente fácil (associação de um termo abstrato e um concreto), do que pela significação arquitetada por tal associação. Brevemente, podemos dizer que tal expressão instaura um pensamento sobre o encontro da música e da língua.

Nessa angulação formada pelo encontro de uma voz com uma língua, Barthes identifica algo que é distinto da técnica e da habilidade vocal. Essa instância é precisamente o “grão da voz”, uma individuação porque é a afirmação da singularidade de um corpo com uma língua, que são únicos. Não se trata do que essa voz diz, mas exatamente da fricção produzida, da dicção particular que esse som ressoa (BARTHES, 2012d, p. 149). Acreditamos também que tal instância possa ser de algum modo associada a uma ideia de enunciação, afinal é a partir de Panzéra e de Benveniste que esse texto se constrói. Panzéra, sendo barítono e professor de canto de Barthes por um período, foi fundamental para articular uma ideia do Texto, afirma Barthes. Foi pelo fato de ele ensinar o canto e praticá-lo não apenas com a técnica, com o sopro e o pulmão (“órgão estúpido” nas palavras de

²⁰¹ "(...) les mélanges incongrus, qui ne 'font image' à aucun prix." (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 28).

²⁰² "Le sens devient diffus et la pensée floue." (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 28).

²⁰³ « le lexique impur, le goût des algorithmes, (...) la courbe folle de l'imagô, (...) le cercle des fragments. » (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p.28).

Barthes), mas como inflexão do corpo, da língua, da glote, dos dentes, do nariz que se materializam em uma língua específica (seja o francês, o alemão etc.), que Barthes desenvolveu uma ideia de “enunciar com força”: “Ele me ensinou muitas coisas, diz ele, e muito além da música, porque em seguida ao adoecimento, eu não pude continuar o canto; e de enunciar com força: ele me ensinou o que é o objeto essencial de meu trabalho, o texto, a textualidade”.²⁰⁴ De fato, a textualidade é a percepção do corpo como fundador de uma experiência tanto para o escritor Roland Barthes, que escreve com seu corpo (na perspectiva nietzschiana apresentada na Parte II, capítulo 2, tópico 2.3), quanto para o leitor Roland Barthes, que experimenta com seu corpo toda uma gama de sensações de prazer, gozo ou frigidez em relação ao que lê.²⁰⁵

Quando Burnier e Rambaud intitulam essa lição de *sucré/salé*, doce/salgado, fica claro mais uma vez que eles conhecem a produção de Barthes. Em *O Império dos Signos*, Barthes afirma a supremacia da comida japonesa em detrimento da chinesa, afirmando que, enquanto a japonesa tem sua riqueza proveniente da combinação extrema entre alimentos variados, a chinesa possui uma combinação de elementos diferentes apenas em alguns pratos que associam o doce ao salgado. São pratos, nas palavras de Barthes, cristalizados e laqueados pelo açúcar; e, sendo essa combinação reduzida, ela é sempre previsível.²⁰⁶ Sempre se trata de um alimento determinado, enquanto a culinária japonesa, segundo Barthes e “seu sistema Japão”, produz essa combinação infinitamente. Considerando as ideias de cristalização e laqueação, é notável a proximidade de tal culinária com a ideia de língua enquanto estereótipo, enquanto expressões cristalizadas e imóveis.

Certamente, essa imagem ronda a associação da comida chinesa e sua previsibilidade, assim como se opõe à variedade da combinação, à frescura e à fluidez dos elementos que compõem o *sukiyaki* japonês. A escritura está certamente do lado do variado e do fluido, tal como Barthes desenvolve mais adiante:

o sukiyaki, prato interminável em sua confecção e em seu consumo, e por assim dizer em sua ‘conversa’, (...) só tem marcado seu ponto de partida (a bandeja pintada de alimentos que nos trazem); uma vez ‘deslanchado’, não há mais

²⁰⁴ “Il m'a pris beaucoup de choses, dira-t-il, et bien au delà de la musique puisque en suite en tombant malade je n'ai pas pu continuer le chant; et d'enoncer avec force: il m'a pris ce qui a fait l'objet essentiel de mon travail le texte, la textualité.” (GIL, 2012, p. 119).

²⁰⁵ Cf. *O Prazer do Texto*.

²⁰⁶ “O sukiyaki (...) é o produto da feira, ao mesmo tempo natureza e mercadoria, natureza mercantil, acessível à posse popular: folhas comestíveis, legumes, cabelo de anjo, quadrados cremosos de pasta de soja, gema crua de ovo, carne vermelha e açúcar branco (aliança infinitamente mais exótica, mais fascinante ou mais enjoativa, porque visual, do que o simples doce/salgado da comida chinesa, que é cozida e na qual o açúcar não é visível senão no brilho caramelizado de certos pratos ‘laqueados’) (...)” (BARTHES, 2007, p. 30).

momentos ou lugares distintivos: ele se torna descentrado, como um texto ininterrupto. (BARTHES, 2007, p. 33)

Assim, quando os autores do manual nomeiam seu procedimento de *sucre/salé*, estão de fato tomando a escritura de Barthes como algo da ordem da repetição, condição precisamente contrária ao que de fato ela pratica.

Variando a Frase

No caminho da ética em Barthes, vimos que cada forma produzida por ele esteve absolutamente ligada às demandas do Tempo em que esteve. Colocando-se inteiro, sua escritura sempre se construiu de modo situado. Com o intuito de mostrar como a escritura de Barthes se constitui pela variação, vamos partir de um princípio que tomamos de empréstimo de Tiphaine Samoyault. A pesquisadora e escritora francesa, após consultar o fichário que Barthes mantinha desde muito jovem, e tendo em vista tudo o que ele escreveu durante sua vida, afirma que essa vida se liga intimamente ao ato de escrever, na biografia *Roland Barthes*, de 2015. Sua vida foi um contínuo de anotações, revisões, redações de artigos para revistas e jornais, materiais para seminários e cursos, livros e projetos de livros, e o texto que nasce aí, longe de ser entrevisto apenas nos livros que publicou, constitui-se pela dinâmica vital e contínua de uma escritura que se faz de breves interrupções e recomeços constantes. É desse princípio de Samoyault que partimos:

Princípio (...) de dar ao ritmo e ao movimento da escritura sua dinâmica vital, inscrita na respiração, no corpo, nas circunstâncias da existência. Isso implica deixar a lógica dos livros, por meio da qual entrevemos mais frequentemente Barthes, para entrar no tempo da produção e do pensamento dos textos. Barthes não atribui uma grande importância ao livro como objeto acabado e fechado sobre si mesmo (...) Ele prevê, de uma certa maneira, o desaparecimento; ou ao menos sua relação com a escritura prefigura outras modalidades de expressão das ideias e de difusão dos textos. (SAMOYAUULT, 2015, pp. 42-43)

De fato, sua produção se constitui pela visada de um texto que não se encontra nos livros, que se retira deles e se integra à vida do leitor. Por esse princípio, o tempo da produção e do pensamento dos textos, assim como a escritura que prefigura outras modalidades, podem ser entendidos não tendo o livro como unidade, mas a frase, unidade mínima a estruturar o Texto.

Assim, os livros de fato publicados são recortes de uma frase que ele começou há muito tempo e que foi catalisada até a sua morte.

Essa proposição nos é sussurrada pelo próprio Barthes, que entrevê na Frase uma grande paixão:

Uma narrativa, em certo plano, é como uma frase. Uma frase pode ser catalisada, em princípio, ao infinito. Já não sei qual linguista americano (Chomsky ou alguém de sua escola) disse o seguinte, que é filosoficamente muito bonito: 'Nunca falamos senão uma frase, que só a morte vem interromper...' (BARTHES, 2001, p. 279).

Nesse sentido é que tomamos a escritura de Barthes senão como uma Frase, que só o silêncio de sua morte veio interromper.

O texto em que encontramos tal passagem, “A análise estrutural da narrativa- A respeito dos Atos 10-11”, presente em *A aventura Semiológica*, data de 1969 (BARTHES, 2001, pp. 249-283) e se insere no contexto em que os continentes da linguística e da literatura voltam a se encontrar (a partir de 1966). De fato, para Barthes, encontra-se aí o âmago da textualidade que as investigações do escrever como verbo médio inauguraram, em 1966: “(...) a literatura reproduz em abismo, homologamente, os problemas, as categorias e as estruturas da língua (a Narrativa é uma frase)”. Esta é a Conclusão do “Seminário sobre a Retórica” 65-66, (BARTHES, NAF 28630, II, folio 2), que, como mostramos na Parte I, tem em Benveniste seu grande foco. É que, com esse linguista, a compreensão da linguística que ia até o signo, com Saussure, é ultrapassada. Benveniste percebe que, para atingir a significação, é preciso que se parta do signo em direção às unidades maiores. O passo além dado por ele é a proposta de concentrar-se na significação que nasce a partir do agenciamento de signos, que é a frase.

Perspazmente percebendo que a frase não pode ser entendida apenas como um signo no sentido saussureano, formada pela adição aleatória de elementos, Benveniste admite a diferença radical entre signo e frase. Quando o linguista adentra esse novo território, ele sabe que a frase é da ordem da língua em ação, agenciada e utilizada por um falante específico. Trata-se, agora, da noção de língua que não se encontra mais no âmbito do abstrato, mas da instância que organiza a vida dos homens e “do que se pode chamar de intencionado, do que o locutor quer dizer, da atualização linguística do seu pensamento” (BENVENISTE, 2006, p. 229). Quando se trata da frase, o linguista tem a percepção de que o signo em si, mesmo fundando a realidade da língua, é geral e não encontra aplicações particulares. Com a frase, se passa algo diferente: ela não é senão *particular*. Ora, trata-se sempre de uma atualização diferente cada vez que é orquestrada, seja porque o locutor é sempre

diferente ou porque a situação em que é enunciada é sempre única (BENVENISTE, 2006, p. 230). O caráter singular e inédito dessa produção é fascinante, e é ele que funda as noções de discurso e enunciação.

A singularidade da frase, nascida do agenciamento infinito dos signos, é de certa forma a casa da escritura. São frases que fazem o texto: não é na língua enquanto sistema abstrato de signos, mas em sua atualização por um escritor que particulariza os signos ao seu modo que é instaurada a frase. Desde “L’avenir de la rhétorique”, um dos primeiros ensaios críticos de Barthes, que Éric Marty acredita datar da primavera de 1946 (BARTHES, 2015, p. 137), Barthes vem afirmando a necessidade de se concentrar nessa singularização da língua, que é a frase de cada escritor: “Entre Lautréamont e Voltaire não é a matéria que se opõe, é antes de tudo o comportamento verbal;”²⁰⁷ (BARTHES, 2015, p. 144). Assim, o “comportamento verbal”, expressão que ele utiliza nesse tatear em busca de seu fantasma, e que em *O grau zero da escritura* irrompe como *escritura*, a escolha da forma literária em que cada escritor se individualiza, nos anos de 1966 é percebido por Barthes como a singularização do discurso/enunciação.

Nessa lógica, se a Benveniste se deve a percepção fundamental do caráter inédito e singular da frase – que posteriormente se desenvolve a partir da noção de discurso e de enunciação –, podemos identificar que, para a produção de Barthes, essa proposição teve um alcance supremo: “A Narrativa é uma frase” tanto significa que, assim como a frase (isto é, a língua em ação, entendida como discurso/enunciação), a Narrativa pode ser aumentada ao infinito, pode ser infinitamente variada, porque é sempre atualizada por um escritor específico.²⁰⁸

Fiquemos nesse âmbito de a literatura reproduzir homologamente, mas em abismo, a estrutura da língua, isto é, a Narrativa não passar de uma frase. Isso se deve, como diz Barthes, à seguinte razão:

A estrutura da frase é tal que os senhores podem acrescentar palavras, epítetos, adjetivos, subordinadas ou outras principais, e nunca alterarão a estrutura da frase. (...) existe na linguagem a experiência de uma estrutura *infinita* (no sentido matemático da palavra); e a frase é disso o próprio exemplo: os senhores podem encher uma frase indefinidamente; e, se pararem as suas frases, se as fecharem, o que sempre foi o grande problema da retórica (...) é unicamente sob a pressão das contingências, por causa do fôlego, da memória, do cansaço, mas nunca devido à estrutura: nenhuma lei obriga os senhores a fechar a frase, e podem abri-la estruturalmente indefinidamente. (BARTHES, 2001, pp. 279-280)

²⁰⁷ “Entre Lautréamont et Voltaire, ce n’est pas la matière qui s’oppose, c’est avant tout le comportement verbal;” (BARTHES, 2015, p. 144)

²⁰⁸ Significa também que as categorias que estão na base do funcionamento do discurso também podem ser pensadas em relação à escritura, como por exemplo a ideia de diátese (voz), de tempo e de pessoa.

O fato é que a linguística mostra que sujeito e predicado são as categorias fundamentais e incontestes para a existência de uma frase. Ao longo do “Seminário sobre o Discurso da História 66-67”, Barthes se volta para essa questão, evocando Meillet, Sapir etc. Esse seria o nível mínimo de sua existência, quando, no sentido inverso, a catálise, isto é, a expansão da frase poderia ocorrer infinitamente. Como lemos na citação acima, podem-se acrescentar palavras, adjetivos, epítetos, subordinadas e tal movimento de expansão, estruturado, certamente, só será interrompido por questões externas, contingentes como a morte ou o esquecimento.

Um dos textos reputados como centrais nessa questão da Frase em Barthes é “Flaubert e a frase”. Não sem surpresa, tal texto data de 1967, inserindo-se pontualmente nessa discussão realizada a partir do encontro da literatura e da linguística. A proposição continua a ser desenvolvida no seminário seguinte, sobre o discurso da história, de 1966-1967. É na escritura de Flaubert que Barthes sente o sofrimento em relação à liberdade que a frase possibilita. Se, como categorias fundamentais, a frase precisa de um sujeito e um predicado, um nome e um verbo, digamos, Flaubert é quem se depara com a possibilidade terrível de variar essa frase infinitamente. Em um nível muito básico, pode-se apenas invertê-la, trazendo o verbo para anteceder o nome; isso já constitui o que chamamos de variação. No entanto, os modos de variar a frase são infinitos, como viemos apresentando: adicionam-se epítetos, adjetivos, subordinadas etc., ela pode ser ampliada e variada ao infinito. E “aos olhos de Flaubert, é porque a própria oposição, entre fundo e forma que desaparece” (BARTHES, 2002, p. 163), que manipular a frase torna-se o trabalho total do escritor. Como bem o sabe Barthes, não se trata apenas de um trabalho de estilo, uma vez que “o estilo empenha pois visivelmente toda a existência do escritor (...) seria melhor chamá-lo daqui em diante de escritura” (BARTHES, 2002, p. 163). O que era considerado ornamento, roupagem última, é absorvido na própria ideia de escritura.

O sistema de vigilância que Barthes chama retórica clássica serviu para criar algumas leis a fim de delimitar a liberdade vertiginosa da linguagem. Com Aristóteles e ao longo dos séculos, esse sistema permaneceu, operando censuras ao mesmo tempo que facilitando o ofício da escrita: obedecer às regras evita a angústia da escolha, que é o fenômeno que surge justamente na contemporaneidade de Flaubert. É que o código retórico, quase moribundo em meados do século XIX, argumenta Barthes, “se retira e deixa de certo modo a nu a unidade linguística fundamental, a frase. Esse novo objeto, em que se investe doravante sem trégua a liberdade do escritor, Flaubert o descobre com angústia” (BARTHES, 2002, p. 171).

É dessa liberdade de escolha em relação à frase, entendida sem oposição entre forma e conteúdo, que fala Barthes desde *o Grau zero da escritura*. É nesse espaço que ele entrevê uma “moral da forma” que chama de escritura. E é porque nele se arquiteta uma combinação infinita – pois que o campo da escolha está em como organizar e distribuir os elementos da frase – que ele implica toda a liberdade e a angústia do escritor. A angústia nasce de o escritor ter que assumir qualquer escolha que faz: por isso, Flaubert rasura, recomeça. Sua vida e sua escritura quase se imiscuem, tamanha a obsessão com o encontro da *mot juste*, passando os dias envolto em sua frase. O drama de Flaubert, que também se pressente em Barthes, faz esse afirmar:

Toda frase é insaturável, não se dispõe de nenhuma razão estrutural para parar aqui e não ali. *Trabalhemos para acabar a frase*, diz implicitamente Flaubert, enquanto contraditoriamente ele é obrigado a exclamar sem cessar (como ele nota em 1853): *Isso nunca está acabado*. (BARTHES, 2002, p. 170)

A liberdade e a angústia em relação ao encontro da forma justa de uma frase definem o escritor, aos olhos de Barthes. Identifica-se seu interesse por essa questão de modo disperso, mas constante em seus escritos. No texto destinado a Cy Twombly, “Sagesse de l’art”, já em 1979, ele escreve: “As palavras também pertencem a todo mundo; mas a frase pertence ao escritor”²⁰⁹ (BARTHES, 2012e, p. 689). De fato, ele sabe que a disposição, a organização, o jeito de combinar os signos, isto é, variar a frase, fazem parte do *métier* e da obsessão do escritor apenas.²¹⁰

Pouco tempo depois, na última sessão do Curso sobre *A Preparação do Romance* (1978-1979), no dia 10 de março de 1979, Barthes propõe um dossiê intitulado “A vida em forma de frase”. Nesse momento, ele admite que tal questão o persegue e que ela pode vir a ser um assunto de curso. Não é mais do que uma cogitação, mas, nesse caso, o Collège de France teria, em sequência aos cursos sobre *Como viver junto*, *O Neutro* e *A Preparação do romance*, um curso sobre “a Frase”.²¹¹ Não temos dúvida que essa mobiliza todo um pensamento de Barthes desde seus primeiros textos, assim como todas as outras questões dos outros cursos que perpassaram a sua vida. A relação da frase e da vida

²⁰⁹ “Les mots, eux aussi, appartiennent à tout le monde ; mais la phrase, elle appartient à l’écrivain ; les « phrases » de Twombly sont inimitables.” (BARTHES, 2012e, p. 689).

²¹⁰ No artigo de Benveniste que citamos acima e que trata dessa diferença entre signo e frase, “Forma e sentido na linguagem”, o linguista afirma que a frase é “então um acontecimento diferente; ela não existe senão no instante em que é proferida e se apaga neste instante; é um acontecimento que desaparece.” (BENVENISTE, 2006, p. 231). Muito impressionante tal trecho porque diz respeito exatamente à frase falada e não à Frase do escritor. De fato, a Frase do escritor é aquela que permanece.

²¹¹ “Isso se tornará, talvez, um assunto de curso mais tarde, portanto, não tenhamos pena” (BARTHES, 2005, p. 201). A pena se refere ao caso de não haver tempo suficiente para tratar da Frase naquela sessão do Curso, uma vez que se tratava do último encontro do ano letivo.

se coloca por ele nos seguintes termos: “a) entidade *ao mesmo tempo* linguística e estética (estilística), mobilizando *ao mesmo tempo* uma ciência da mensagem e uma ‘ciência’ da enunciação.” (BARTHES, 2005a, p. 201). A ênfase do itálico e a repetição da expressão “ao mesmo tempo” mostram que a frase é a instância que faz coincidir a vida e a linguagem. Ela é ao mesmo tempo forma e conteúdo, um “o que” absorvido em “um como”. Ela é o modo pelo qual a criança entra na linguagem, é objeto lógico, psicológico²¹² e ideológico *ao mesmo tempo*.

Ainda definindo o objeto Frase, ele afirma que: “b) Até novo exame crítico: a Frase realiza o tético (sujeito + predicado). Tético: necessário e suficiente para que haja Frase”. De fato, havíamos visto que essa é a condição mínima para que ela exista, conforme as anotações dos seminários de Barthes em 1966-67. Como ele está fazendo uma atualização do dossiê “A Frase”, em 1979 – tal como havia feito em 1966-1967 no seminário sobre o discurso da História –, ele precisa defini-la novamente. Não é sem surpresa que identifica que aquela condição permanece, mas considera que pode ocorrer uma mudança aí. É que, para ele, talvez a frase não seja eterna, uma vez que ele identifica sinais de seu esboroamento na língua falada. Ele considera o problema da frase um problema de sociedade, uma vez que, na língua falada, identifica cada vez mais casos de “perdas de construção, assoreamentos, acavalamientos, descentramento das subordinadas” (BARTHES, 2005a, p. 205) etc. Aqui, ele quer chamar a atenção para o caráter histórico da língua, como sempre fez com perspicácia. Em relação à Frase na textualidade, por sua vez, ele afirma que a vanguarda já se encarregava da “destruição do tético (da consciência centrada), das leis da linguagem”. No entanto, em 1979, ele constata que o “dossiê que projeto sobre a Frase – a Frase absoluta, depósito da literatura (...)” se ancora na Frase que ainda se funda sobre o tético. (BARTHES, 1984, p. 205)

Tendo tudo isso em mente, consideremos que a escritura de Barthes revela se não algo da mesma obsessão de Flaubert em relação à frase justa, o desejo de variar continuamente o caráter tético do qual ele fala. Nesse sentido, vamos continuar nos valendo das lições do manual *Le Roland Barthes sans peine* como guia, a fim de observar de perto ao mesmo tempo a variação e a singularidade da Frase de Barthes.

Apenas para deixar claro, estamos utilizando o termo Frase para dar conta de “um enunciado de sentido completo”, “acompanhada de uma melodia” e “geralmente seguida de uma forte pausa” (CUNHA & CINTRA, 2007, p. 133). Ela pode conter uma ou mais orações (isto é, com uma forma verbal ou várias formas verbais) (p. 134).

²¹² “Como dizer? Essa é a questão. Não se pode dizer de qualquer maneira, e este é o problema de quem habita a linguagem, quer dizer, todos nós”. (LACAN, 2008, p.108)

Sexta lição- A regra da duplicação

O manual apresenta nessa lição um procedimento que eles atribuem em *R.B.* a um “costume rítmico”, e que diz respeito a seu hábito de duplicar as palavras. A maioria dos exemplos oferecidos é uma paródia do que de fato encontramos em Barthes, claramente redigida para atingir o auge do efeito cômico. Mesmo a classificação operada em quatro maneiras distintas já visa a um efeito humorístico. Esse traço é de fato uma característica da escritura de Barthes, ainda que Burnier e Rimbaud apresentem apenas um exemplo real – os outros sendo inventados – e retirado do *Michelet*, para exemplificar a “enumeração franca”, como lemos a seguir:

A água é capaz de suportar os mil estados intermediários da matéria: o claro, o cristalino, o transparente, o fugidio, o gelatinoso, o viscoso, o esbranquiçado, o buliçoso, o arredondado, o elástico, todas as dialéticas são possíveis entre a água e o homem.²¹³ (BARTHES, 1991, p. 30).

Enquanto abordado como exercício de repetição e de ornamentação exagerada pelos autores, vemos pela leitura que o procedimento é muito mais do que uma enumeração, chega a ser um trabalho da nuance, isto é, da diferença instaurada entre cada um dos adjetivos. Nenhum deles poderia ser suprimido sem o prejuízo da materialização dos “mil estados intermediários da matéria”. Assim, esse procedimento, longe de ser apenas uma veleidade cansativa do *R.B.*, baseada na simples adição de um ou vários sinônimos, como parecem querer sugerir os autores do manual, é a matização da “ciência das nuances”. É mais um modo da variação impressa por Barthes à sua enunciação.

Na realidade, quando se considera a condição tética da frase e a frase de Barthes acima, vemos que há uma variação radical imputada pelo sujeito da enunciação na primeira. A matização engendrada pelo acréscimo dos adjetivos sem conectivo entre si gera um trânsito das nuances, como se visualizássemos a transmutação dos estados da matéria aquosa de modo fluido. A Frase institui a homologia entre forma e conteúdo de maneira a confirmar a ideia de que a escritura é essa instância total e que não é apenas um exercício de estilo.

²¹³ "L'eau peut supporter les mille états intermédiaires de la matière : le clair, le cristallin, le transparent, le fuyant, le gélatineux, le visqueux, le blanchâtre, le grouillant, l'arrondi, l'élastique, toutes les dialectiques sont possibles entre l'eau et l'homme." (BARTHES, 2002a, p.313).

A parataxe, figura de coordenação de elementos sem o uso de conectivos, domina a construção da passagem acima. Nesta mesma Parte III, no item 1.1 Variação e subjetividade: Escritura-enunciação, tal figura é evocada por Barthes em um fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Naquela ocasião, era o caráter de abertura da significação e de independência entre os fragmentos que se notava. Enquanto presente na construção do período acima, concorre para a produção de efeitos de gradação e singularidade de cada estado, da matéria e do homem.

Os *Fragmentos de um discurso amoroso* apresentam uma outra especificidade do uso da parataxe:

O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, não resgatado como um embrulho num canto qualquer da estação. (BARTHES, 2001, pp. 52-53)

Como lemos, a frase vai se desdobrando facilmente com o acréscimo de ponto e vírgula, vírgulas, inflexões em subordinada (“que amo”), e os adjetivos seguem até o fechamento da frase com outra subordinada. A enumeração se sucede à oposição evocada pelo sujeito da enunciação entre si mesmo e o outro: o outro se caracterizando pelo qualificativo “migrador”, o sujeito, que evidentemente não pode abandonar a si mesmo, se rende a essa evidência, pintando de uma tonalidade amarga sua “vocação inversa”, adicionada à situação amorosa. Ora, é certo que as condições de imobilidade enunciadas por ele são do sujeito enquanto enamorado, pois ainda que não possa partir e deixar a si mesmo, ele pode certamente agir de modo ativo (e não sedentário, imóvel, disponível etc). Na verdade é o enamorado que se sente sempre entregue à ausência e ao abandono do outro: “A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente” (BARTHES, 2001, p. 53).

Nesse fragmento, os discursos se misturam e a origem da enunciação se dispersa sempre mais, uma vez que ele começa o fragmento citando o *Werther* de Goethe (para constatar que o ser amado ficava e o enamorado partia, ao contrário do que acontece com o nosso sujeito) e finaliza o excerto num diálogo com o próprio Benveniste (sem no entanto haver menção explícita a ele). Ora, é ele quem identifica que a língua só pode existir pela sua condição intersubjetiva, isto é, pela condição de um *eu* se colocar sempre diante de um *tu*, um alocutário, e os papéis se alternam assim que o alocutário se tomar por *eu* e se dirigir ao outro como *tu*. Nesse caso, as duas pessoas não só se encontram no discurso, como trocam de lugar; são, em suma, fundamentais para a sua instauração.

Quando o sujeito da enunciação diz que o outro está sempre ausente, é que essa situação do diálogo não se passa verdadeiramente, mas apenas em um nível imaginário. Essa característica da ausência constante do outro, do *tu*, aumenta efetivamente a sensação de abandono, daí a série de adjetivos, de locuções adjetivas e subordinadas na Frase que analisamos. É porque o *tu* é constantemente ausente que o discurso amoroso existe, sob a figura *Ausência* – fragmento do qual retiramos nossa Frase e que é o primeiro do livro (em francês, *L'absent*) – é que ele entra em funcionamento. Na primeira seção do livro (“Como é feito este livro”), o sujeito da enunciação – já aí insituável porque mistura de apresentador do texto, de comentador – afirma que de fato o livro “oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala diante de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (BARTHES, 2001, p. 13). Vemos, assim, que é a própria estrutura do livro que se articula nessa condição intersubjetiva do diálogo, sem, no entanto, haver qualquer diálogo real. É no imaginário do sujeito da enunciação que ocorre a cena, sendo a enumeração dos termos que o qualificam absolutamente própria ao sujeito amoroso: “sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, não resgatado como um embrulho num canto qualquer da estação”. A parataxe encadeia a sensação de sofrimento que cada um dos elementos adiciona ao outro, sendo reforçada inclusive pelo jogo entre a expressão do original *en souffrance*, que diz respeito a uma mercadoria não procurada, e o termo *souffrance*, sofrimento. Espera, abandono e sofrimento se misturam e se alternam nessa Frase de Barthes.

O modo de variar a Frase pelo acréscimo de adjetivos (ou locuções adjetivas, ou, ainda, subordinadas) é, como viemos afirmando, infinito. Barthes, além disso, intercala entre eles outros elementos que radicalizam essa variação, como a pontuação, por exemplo. Veremos mais adiante outras possibilidades.

Sétima lição - Jogo de palavras

Na definição do manual, em R.B., o jogo de palavras é frequentemente um “jato de palavras”. Entrando na brincadeira, os autores não deixam escapar um jogo de palavras ao aproximar « *jeu-de mots* » a « *jet de mots* ». Segundo eles, tal procedimento pode ser um jogo de palavras impreciso, como ocorre em S/Z com *dénouement* et *déroulement*, ou pela aproximação leve da sonoridade dos termos; pode também ser um jogo de palavras recortado como em “entre/prise”.

Vejamos que os jogos de palavras não aparecem sós, mas inseridos em Frases, diferentemente de como procedem Burnier e Rambaud. Nosso exemplo, retirado também dos *Fragments de um discurso amoroso*, se constrói pela inversão, o que faz aumentar assim a vertigem da leitura:

“Frequentemente, é pela linguagem que o outro se altera; ele diz uma palavra diferente e ouço rugir de um modo ameaçador todo *um outro mundo*, que é *o mundo do outro*.”²¹⁴ (BARTHES, 2001, p. 40)

A inversão da primeira oração (que na ordem direta é *sujeito + predicado* seria “o outro se altera frequentemente pela linguagem”) já traz para o primeiro plano o elemento “linguagem”. De fato, ela cumpre o papel disruptivo entre a tranquilidade e o rugir de algo estranho, entre o sujeito da enunciação e o outro, portanto, seu destaque não é surpreendente. Ela é a causa do incômodo que provoca a mudança não só referencial do mundo do outro, mas literal (no lugar da frase). É ela quem desorganiza sintaticamente os elementos (“todo um outro mundo”) e faz com que ele revele outra configuração (“o mundo do outro”). A mudança de posição dos elementos entre si implica uma mudança radical da significação. Barthes não se cansa de saborear essa sutileza que uma pequena porém radical mudança linguística pode abalar. Na verdade, essa é a própria condição da língua, pois um fonema mínimo que seja substituído pode provocar a mais inesperada significância. Uma pequena variação produz uma sacudidela.

Na *Câmara Clara*, encontramos outro exemplo de um jogo de palavras:

Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma qualidade (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente e até o fim inqualificável (sem qualidade). (BARTHES, 1984, p. 113)

Há uma espécie de radicalização dos jogos, nessa passagem, que compreende também um jogo entre categorias filosóficas e a discussão que nasce daí. O jogo de palavras põe em relação uma brincadeira com as palavras e com os conceitos (que se constroem também linguisticamente). Nessa espécie de luta que se arma para precisar o que perdeu, o sujeito da enunciação tenta encontrar, ruminando e construindo sua própria interpretação. É pela linguagem que ele vai precisando (e

²¹⁴ “Bien souvent, c’est par le langage que l’autre s’altère; il dit un mot différent, et j’entends bruire d’une façon menaçante *tout un autre monde*, qui est le monde de l’autre.” (BARTHES, 2012e, p. 56)

descartando) o que busca. No entanto, o que busca não está dado, mas é uma narrativa e um sentido que somente ele arquiteta, isto é, que ele vai elaborando.

É na enunciação que o sujeito vai definindo e descartando o que deseja (“... o que perdi não é x, mas y; não é y, mas Q etc.). A discussão esbarra em conceitos filosóficos porque, nessa tentativa de definição da perda, o sujeito da enunciação toca em conceitos como os de ser, de ideal (a Mãe), de qualidade, para localizar que é nesse último espaço que ela se situa. É de fato no campo da singularidade que se coloca a sensação da morte: “a insubstituível” (“*l’irremplaçable*”, no original) é o adjetivo (precedido de artigo) que define a condição experimentada.

A questão para Barthes concerning ao adjetivo muitas vezes é associada ao que ele tem de agressivo. Ele é a forma linguística pela qual geralmente predica-se e julga-se, pois é ele a instância “qualificante”, tal como Barthes o descreve no Neutro: “ele se ‘cola’ a um substantivo, a um ser, ele ‘gruda’ no ser (...) ele sela o ser como uma imagem imobilizada, encerra-o numa espécie de morte (*epithema*, tampo, ornamento de túmulo)” (BARTHES, 2003, p. 112). Por esse aspecto, ele imobiliza pela linguagem o ser ao qual faz referência em uma imagem que se sobrepõe a ele, que o envolve como uma pele morta e endurecida. Ora, é que o adjetivo tem um caráter fixador, estático (“fichador”, diz Barthes), que adere e que de certa forma interrompe a fluidez do movimento do ser. O predicativo, realizado pelo adjetivo, é uma espécie de “pregador” do sujeito, que se prega a ele (BARTHES, 2003, p. 113). É por esse motivo que Barthes identifica-o muitas vezes a um aspecto arrogante que atravessa a linguagem.

Apesar desses traços não desejados, Barthes reconhece que o adjetivo também pode ser compreendido de modo nuançado. É que na tradição filosófica grega, especialmente em Heráclito, o adjetivo é precedido do artigo *tò* quando visa ao ser, sendo essa configuração uma expressão do neutro, portanto, da suspensão da arrogância e dos julgamentos. Obtém-se assim as fórmulas “o seco”, “o úmido” etc. Barthes explica que isso acontece porque quando se quer exprimir o neutro, o substantivo é preterido pelo adjetivo, que é desadjetivado pelo artigo. Nesse caso, o caráter neutro acaba por escapar à predicação: “difícil fichar o úmido a não ser com a umidade” (BARTHES, 2003, p. 113). Realmente, essa forma linguística se esquia à fixação e de certo modo é impredicável.

Barthes também evoca essa forma, artigo + adjetivo, a partir das compreensões do hermetista Paracelso e do místico Jacob Boehme, para se centrar em outro aspecto bom do adjetivo, entendido por eles como *qualitas*. O ser das coisas e a língua se revelam intimamente, pois que *qualitas* para o primeiro “é o que desce sobre ‘as coisas’ em sua indistinção) e se imprime como uma força de distinção, de especificação, de nominação: é o que funda a coisa em seu nome.” (BARTHES, 2003,

p. 114). Para o segundo, a diferença é de direção, pois, para ele, é a *qualitas* que sobe das próprias coisas, de modo visceral, tingindo com toda força de sua qualidade ‘a coisa’ de modo a torná-la visível. Nos dois casos, entretanto, a noção de intensidade, de diferença e de nuance é o que importa em relação à *qualitas*. É ela quem diferencia uma coisa da outra, advindo daí o nome de cada uma delas. Por essa condição de força criadora e distintiva da *qualitas*, pois, é que Barthes se refere a ela como energia (BARTHES, 2003, p. 114).

No fragmento da *Câmara Clara* que estávamos analisando, identifica-se a opção do sujeito da enunciação pelo uso do adjetivo com a fórmula impredicável. Encontramos lá as construções “não *a indispensável*, mas *a insubstituível*”, em que o sujeito elabora o que se perdeu. O uso do artigo antes do adjetivo indica que a Mãe é esse ser que, tendo qualidade, é impredicável. Desse modo, a singularidade da mãe não recai no espaço do “qualificante”, isto é, do que gruda, fixa, estigmatiza, morre. O sujeito da enunciação busca algo justamente que não morra, e o uso do adjetivo apenas para qualificar tal ser incorreria nesse sentido. Ao utilizar o artigo + adjetivo em “*a insubstituível*”, ele faz permanecer no ser da mãe a dose de qualidade que nela resta, a energia singular dessa *qualitas*, sua diferença, sua particularidade. E embora ela tenha essa particularidade, essa distinção, o fato de ter morrido torna a vida do sujeito da enunciação sem diferença, sem nuance, sem intensidade, sem qualidade. É aí que incide a dinâmica do jogo de palavras na conotação de “qualidade”/ “inqualificável (sem qualidade)”:²¹⁵ (BARTHES, 1980, p.118) embora o sujeito tenha descoberto a qualidade da mãe (sua singularidade), ele não pode mais tê-la, e sua vida torna-se inqualificável.

Jean-Claude Miller identifica esse traço da gramática grega como “*énallage*”. Trata-se de “mudança, transposição” ao transformar o adjetivo em um nome. Para ele, tal forma é tão significativa que a surpresa ao vê-la na pluma de Barthes, para os literatos franceses, é notória. Ora, é que “a língua literária francesa a repugnava – ao contrário da língua grega e alemã” (MILLER, 2003, p. 25), embora a primeira ainda se valesse de tal artifício para tratar de noções que pudessem ser Ideais. No entanto, de certo modo, a fenomenologia francesa autoriza Barthes a utilizar tal procedimento. É que, por esse modo, “torna-se lícito falar do sensível no detalhe de suas qualidades”, pois a “*enallage* é a condição inicial do testemunho feito às realidades sensíveis” (MILLER, 2003, p. 26). Barthes, no entanto, se apropria dessa forma, de modo a radicalizar o que a fenomenologia fazia (MILLER, 2003, p. 26). Como Miller argumenta, Barthes, no entanto, opera de modo contrário ao uso de Sartre – que até então o seguira – pois aquele utiliza a *enallage* como um vetor da Náusea. (MILLER, 2003, pp. 30-31). Pelas vias da filosofia, assim, mas dando um passo ao

²¹⁵ “Qualité/ 'inqualifiable (sans qualité)'” (BARTHES, 1980, p. 118).

lado, Barthes imprime uma anamorfose àquela forma ao utilizá-la marcadamente de modo a se tornar um “efeito-Barthes”, pois “é necessário salvar os *qualia*, tomar seu partido e se constituir, no sentido próprio, em porta-voz da sensibilidade” (MILLER, 2003, p. 31). De fato, este é um dos signos que mais remetem à escritura de Barthes.

O jogo de palavras, tendo se constituído a partir do jogo entre adjetivos, no caso acima, pode ser realizado com outros elementos da Frase. Além disso, deixamos claro mais uma vez que ainda que o jogo de palavras seja um procedimento que se articule precisamente com um número limitado de palavras e determinantes, ele envolve toda a frase na qual se insere. A significação da expressão não pode ser atingida sem a atenção para a Frase como um todo.

Oitava lição – A regra da superpontuação

Como muitos dos outros elementos, o manual apresenta essa característica como um “puro barroquismo” do R.B., nada mais do que um “afluxo de pontuação decorativa e ornamental: itálicos, parênteses, barras, aspas, travessões, pontos de interrogação, maiúsculas, etc.”.²¹⁶ A justificativa encontrada por Burnier e Rambaud é dada em uma fórmula que parodia o estilo de Barthes: “*Parce que cela fait jolî*”. Certamente, podemos sentir aí uma dose de ironia calcada em uma justificativa barthesiana, no sentido de “isso me dá prazer”. Além disso, os autores apresentam outra razão para tal procedimento, reduzida a um efeito ornamental e, portanto, dispensável. Trata-se do motivo de “*jeter le brouillard*”, isto é, de tornar impreciso, vago, um enunciado muito simples. A apreciação que o manual oferta é puramente jocosa e simplificadora, reduzindo toda uma série de efeitos a um procedimento leviano.

Partindo dessa constatação, são apresentados seis aspectos a respeito. O primeiro é o que eles intitulam como (1) Parêntese-Bruma,²¹⁷ utilizado quando, por inadvertência, uma precisão escapa ao R.B., e ele se vale rapidamente de algumas palavras entre parêntese para anular sua distração. Os exemplos que eles fabricam é pura paródia – o que não deixa de conter sua graça, por exemplo: “Eu coloco um açúcar (ou dois) em meu café” e “Você gostaria de ficar (ir embora) daqui?”²¹⁸. O segundo item do “barroquismo” do R.B. é o (2) itálico simples. Conforme o manual, ele é usado para

²¹⁶ “C’est un pur « baroquisme » (...) Il s’agit d’un afflux de ponctuation décorative et de fioritures: italiques, parenthèse, barres, guillemets, tirets, points d’interrogation, capitales, etc.” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 36).

²¹⁷ “Parenthèse-brouillard” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 36).

²¹⁸ “Je prends un sucre (ou deux) dans mon café. » e “Voulez-vous rester (partir) d’ici?” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 37).

desviar a atenção para uma palavra ou uma fórmula que não possui nenhum atrativo. As (3) aspas simples são um outro exemplo de superpontuação cuja função é a de retirar uma palavra de seu sentido ordinário sem lhe dar de fato outro. Ironicamente, isso seria equivalente, para os autores, a uma vacilação do sentido.

Certamente que o uso que Barthes faz do parêntese, do itálico e das aspas não é ingênuo e simplório como propõem Burnier e Rambdaud. Pelo contrário, a pontuação barthesiana é uma das mais potentes e sutis maneiras de variar a língua, minando-a e dispersando a frase cada vez para mais longe. Vejamos na Frase abaixo, que se desenvolve incansavelmente, como a enunciação é modulada pela pontuação:

Pois, se há de fato uma “pessoa” humana (densa, plena, centrada, sagrada), é ela, sem dúvida, que num primeiro movimento pretendemos “cumprimentar” (com a cabeça, os lábios, o corpo); mas minha própria pessoa, entrando inevitavelmente em luta com a plenitude da outra, só poderá fazer-se reconhecida rejeitando toda a mediação do factício e afirmando a integridade (palavra justamente ambígua: física e moral) de seu “interior”; e, num segundo momento, reduzirei minha saudação, fingirei que ela é natural, espontânea, livre, purificada de todo código: serei apenas gracioso, ou gracioso segundo uma fantasia aparentemente inventada, como a princesa de Parma (Proust) assinalando a amplidão de suas rendas e a altura de sua posição social (isto é, seu modo de ser “cheia” de coisas e de se constituir como pessoa), não pela rigidez distante de seu trato, mas pela “simplicidade” voluntária de suas maneiras: como sou simples, como sou gracioso, como sou franco, como sou *alguém*, é o que diz a impolidez ocidental. (BARTHES, 2007, pp. 85-86).

Em relação à superpontuação, na Frase acima encontramos ocorrências de vários parênteses, várias aspas simples e um itálico. Longe de serem apenas ornamentos, como pretendem os autores do manual, tais sinais estão aí por algum motivo. E esse, longe também de ser dado *a priori* e de modo fixo, é construído pelas relações que são identificadas a partir dos elementos do texto. Pela leitura, pois, pode-se identificar uma tendência à padronização para cada procedimento, pois, sempre que o sujeito da enunciação destriça com mais nuances uma palavra, cita uma referência, ou explicita algo, ele utiliza os parênteses; sempre que utiliza aspas simples é para destacar um termo pelo qual exprime certa suspeita ou desagrado, e o itálico (que está em destaque e precisamente sem itálico nessa passagem), por fim, indica uma palavra que é ao mesmo tempo chave para o texto, ainda que seja colocada ali para ser subvertida.

A (im)polidez mundana que o sujeito da enunciação associa ao comportamento ocidental é dada a ver pela quantidade de parênteses que ele insere para acrescentar todas as coisas às quais se identifica à noção de pessoa. Assim como a pessoa precisa ter muitos atributos (“centrada”, “plena”,

“com a cabeça, lábios”, etc.), ela se concebe cheia de atributos. A relação entre os elementos de cada parêntese vai se tecendo pouco a pouco até chegar na personagem de Proust – nome indicado também entre parênteses – que justamente “personifica” a crença da pessoa centrada e cheia de coisas, que é a Princesa de Parma. Os parênteses assim vão dando pinceladas para delinear a cena que se constrói pela enunciação, somando a eles os termos entre aspas. Também esses se ligam uns aos outros à medida que surgem na Frase: “pessoa”, “cumprimentar”, “interior”, “cheia”, “simplicidade” tecem um rede semântica (que nessa Frase vai confluir no itálico da palavra *alguém*), que tem em Barthes uma tonalidade combatida.

Evidencia-se a *doxa* que atravessa os discursos engessados com os quais Barthes trava de maneira vigiada uma luta. Essa luta se faz exatamente pela linguagem e, como afirma Jacqueline Authier-Revuz, pela materialidade de uma *não-coincidência do dizer*, que precisamente as aspas e o itálico sinalizam:

Nesta luta anti-doxa que aparece (...) inserida em uma prática enunciativa (uma ‘higiene’) da não-coincidência, é surpreendente que as formas da modalização autonímica (...) ocupem um espaço privilegiado e, dentre elas, singularmente, as aspas-itálico, ‘arquiforma’ da não-coincidência representada do dizer: assim, aspas, itálicos, formas explícitas de referência ao ‘diz-se’ se encontram bem evocadas como ‘antídotos’ à repetição estereotípica²¹⁹. (AUTHIER-REVUZ, 1995, p. 493)

Esses sinais de pontuação são compreendidos, pois, como antídotos ao estereótipo. Apesar de sua sutil presença, tais formas não devem ser jamais menosprezadas. Por esse caráter mesmo de sutileza é que devem ser levadas extremamente em consideração. Vê-se mais uma vez que as formas significam e são elas de fato que ligam indiscutivelmente o sujeito e sua História, o sujeito e uma prática utópica da Liberdade e da escolha. Elas delineiam o presente e o horizonte de qualquer visada ética em relação à escritura.

A modalização autonímica, expressão cunhada por Jacqueline Authier-Revuz, designa precisamente os aspectos linguísticos em que se sobrepõem no mesmo enunciado dois empregos do termo: o metalinguístico ou uma “menção” e o uso referencial. Como exemplo do primeiro emprego, temos “A palavra *pessoa* tem seis letras”, e do segundo, “Aquele *pessoa* se mudou de cidade.” As aspas e o itálico são empregados no termo em que se acumulam essas duas funções, indicando

²¹⁹ "Dans cette lutte anti-doxa qui apparaît (...) comme relevant d'une pratique énonciative (une « hygiène ») de la non-coïncidence, on ne s'étonnera pas que les formes de la modalisation autonymique (...) occupent une plage privilégiée et, parmi elles, singulièrement, le guillemet-italique, « archi-forme » de la non-coïncidence représentée du dire : ainsi, guillemets, italiques, formes explicites de renvoi aux « on dit » se trouvent-ils évoqués à bien des reprises comme « antidotes » au ressassement stéréotypique." (AUTHIER-REVUZ, 1995, p. 493).

precisamente a *não-coincidência do dizer*. Vejamos como isso ocorre com o primeiro uso de aspas naquela Frase do *Império dos Signos*: “Pois, se há de fato uma “pessoa” humana (...)”. No termo “pessoa”, as aspas são a forma de modalização autonímica que aponta que tal palavra está sendo usada tanto no seu emprego referencial, relativa a uma ideia de pessoa humana, ao mesmo tempo que acumula uma autorreferência metalinguística, que coloca em suspeita tal palavra ao questionar o que ela realmente significa/implica. Sabemos, desde a Parte II, que Barthes coloca em suspenso essa ideia da pessoa como centro regulador do sujeito.

Os estudos de Authier-Revuz a respeito da enunciação como prática da *não-coincidência do dizer*, em *Ces mots qui ne vont pas de soi*, tomam a escritura de Roland Barthes para apontar como a sua enunciação é a materialização dessa divisão do sujeito e da linguagem, sendo a ideia lacaniana de sujeito como efeito de linguagem (que foi suscitada na Parte II) uma das evidências do uso dessa pontuação (AUTHIER-REVUZ, 1995, p. 74). Para Authier-Revuz,

a posição enunciativa desta escritura atenta, inquieta, preocupada ao extremo – e especificamente pela via do distanciamento precavido da superposição meta-enunciativa (...), é ‘projetar a imagem mais longe, produzir uma ‘careta’ segunda’ – aquela de uma posição enunciativa, imaginária, de ‘lucidez’, solidamente instalada sobre um ‘segundo grau’.²²⁰ (AUTHIER-REVUZ, 1995, p. 495)

Nesse sentido, a enunciação de Barthes se constrói como se existissem de fato diversas posições e volumes enunciativos na mesma Frase, pois há um descolamento dessas posições pelos usos da pontuação. Esse distanciamento enunciativo se dá a ver como uma estereofonia, uma diferença de graus que o sujeito da enunciação mobiliza.

Deliberadamente, havíamos omitido de onde a passagem tinha sido retirada para nos concentrarmos nos efeitos que tais formas têm, apesar de estarem situadas dentro de um fragmento de texto maior. Vimos que eles funcionam a despeito de se saber parte do grande sintagma de *O Império dos Signos*. No entanto, o conhecimento de tal dado pode ser interessante na medida em que o livro (como texto) é um elogio da dispersão da noção de pessoa, que coloca em xeque as noções de interioridade/exterioridade. Esses elementos, sendo dimensionados em relação ao fragmento maior a que pertencem, se inserem na dinâmica da significação que se constrói atravessando por todos os lados o texto. Assim as relações vão melhor se articulando.

²²⁰ "De la position énonciative de cette écriture attentive, inquiète, soucieuse à l'extrême – et spécifiquement via les distances précautionneuses du surplomb méta-énonciatif (...), c'est « reporter l'image plus loin produire une grimace seconde » – celle d'une position énonciative, imaginaire, de « lucidité », solidement installé sur son deuxième degré." (AUTHIER-REVUZ, 1995, p. 495).

Outro elemento bastante utilizado por Barthes é a (4) barra, o que, para os autores do manual, é “a originalidade do R.B.”. A ironia é evidente nessa formulação, mas também pela justificativa de seus efeitos. Por exemplo, o manual afirma que a barra separa as palavras inimigas (*um/outra*), une as palavras associadas (*a transcrição/redação, a mentira/o simulacro*) e equilibra as duplas (*economia/ecologia, relações/modo de produção*). Enfim, segundo eles, a barra, ao significar todas essas coisas ao mesmo tempo (separação, união e equivalência), acaba por significar nada. Os autores aqui infligem um golpe à escritura de Roland Barthes ao sugerir de fato que ela não significa nada.²²¹ Eles parodiam seu estilo para instilar a condição de nulidade do sentido, como na afirmação seguinte: “A barra permite adensar a bruma em verdadeiras viradas do sentido”.²²² Vemos que a frase é construída de modo a sugerir que se trata de algo complicado, mas que no fundo não tem sentido, assim como sugerem ser o *Roland Barthes*: barroquismos que não servem para nada. Tal é a imprecisão que atribuem a ela que a barra ainda acentua a sensação: “A barra serve para alimentar essa sensação de eu-não-entendo-nada (isto é, 'nem uma gota')”.²²³ Fugamos do equívoco deliberado do manual para aceder a uma Frase de Barthes em que encontramos a barra:

(Prazer/ Fruição: terminologicamente isso ainda vacila, tropeço, confundo-me.²²⁴ (BARTHES, 2013, p. 8)

Este é o terceiro fragmento de *O Prazer do Texto*. Além da presença notável da barra, a Frase apresenta outro elemento que salta aos olhos: está dentro de parênteses – que são dispostos na página como um fragmento à parte, isto é, todo fragmento se encontra dentro de parênteses. Assim, é como se o sujeito da enunciação de fato abrisse os parênteses para inserir uma proposição

²²¹ Essa dose de crítica ainda é acrescida de uma significativa dose de pilhéria, pois afirmam eles: “A barra é inseparável do R.B., instância em que constitui o critério mais visível. Na linguagem contemporânea, é pela barra que é introduzido o R.B., singularmente pelo uso da conjunção e/ou.”²²¹ Quando se referem ao uso do R.B. na linguagem contemporânea, os autores retomam a abertura de seu manual em que apontam como a língua Roland Barthes se tornou corrente entre diversos intelectuais. Para eles, os elementos dessa língua se tornaram “universais” porque ela é falada por todas as camadas da sociedade, todos os partidos políticos, todas as religiões, todas as profissões e porque se aplica a todos os sujeitos (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 8). O que ele aponta, de fato, é que a escritura barthesiana “pegou”, tornou-se estereótipo, e inclusive como Burnier e Rambaud a tratam evidencia isso. O estilo de Roland Barthes foi transformado em sinônimo de imprecisão, falta de clareza e, por fim, insignificante – no sentido de que o que ele escreve não significa nada, é puro barroquismo.

²²² “La barre permet d'épaissir le brouillard dans les véritables retournements de sens.” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 38)

²²³ “La barre sert à nourrir un je-n'y-vois-goutte (c'est-à-dire « pas une goutte »).” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 38)

²²⁴ A tradução do termo “*jouissance*” na edição brasileira é “fruição”, mas vamos nos valer do termo « gozo » nesta análise, como uma melhor alternativa.

explicativa ou metodológica a respeito da escolha dos conceitos “Prazer/gozo” (Plaisir/jouissance), ao modo de um texto acadêmico. Como no fragmento anterior, a última Frase traz o termo prazer (“o texto de prazer é Babel feliz”), o sujeito abre esses parênteses para explicitá-lo. Assim, vemos que o próprio tom da enunciação se revela um tanto quanto incerto, pois, ao mesmo tempo que parece se tratar de um texto do gênero acadêmico, os conceitos que manipula são perturbadores nesse sentido, pois “Prazer/gozo” não parecem constituir geralmente o discurso e os interesses das instituições acadêmicas. Assim, o vacilar anunciado na Frase é homólogo ao vacilar dos gêneros. O texto nos confunde, nesse sentido.

Além disso, a barra, interposta aos dois nomes, “prazer” e “gozo”, é um sinal que ao mesmo tempo separa e une. Separa porque propõe uma distinção em relação ao outro termo, indicando existir alguma diferença fundamental entre os dois. Une, porque coloca no mesmo paradigma uma relação, indicando um certo deslizamento entre um e outro. Assim, ao separar, o termo “prazer” tem a conotação de uma porção comedida de contentamento, enquanto o “gozo” é a radicalização de tal experiência. A barra, por sua imagem, já implica automaticamente a indicação de uma diferença entre os termos separados. No entanto, a continuidade entre os dois termos também é possibilitada precisamente pela barra, pois é ela que tipograficamente invertida se inclina a partir do primeiro termo em direção ao segundo. Ela é a ligação entre as duas noções porque articula campos pertencentes ao mesmo universo semântico. Isabelle Serça confirma essa relação entre continuidade e descontinuidade realizada pela barra, estendendo-a para toda a pontuação: “Os signos de pontuação cumprem ao mesmo tempo o papel de separação e de ligação: é o caso aproximadamente de todos os signos, com a exceção compreendida pelos pontos (final, interrogativo e exclamativo).”²²⁵ (SERÇA, 2012, p. 137) (tradução nossa).

Essa abertura ao plural conferida pela continuidade e descontinuidade é o que faz dela um elemento visado por Barthes. Instaurando uma relação que não é dogmática ou excludente, a barra pode ser lida de modos distintos, instaurando relações diversas e ao mesmo tempo inconclusivas. A confirmação dada pelo sujeito da enunciação do aspecto indeterminado da significação aponta isso: “terminologicamente isso ainda vacila (...)”. Mais uma vez a escritura é a afirmação da indistinção entre forma e sentido.

Vale registrar que o próprio status da barra como sinal de pontuação é algo que vacila, pois a Nova Gramática do Português Contemporâneo (2007), de autoria de Celso Cunha e Lindley Cintra,

²²⁵ “Les signes de ponctuation jouent tout à la fois un rôle de séparation et un rôle de liaison: c’est le cas d’a peu près tous les signes, exception faite des points (final, interrogatif et exclamatif).” (SERÇA, 2012, p. 137).

não a inventariam como tal. Mesmo a noção de pontuação, afirma Isabelle Serça, não há muito tempo deixou de representar um campo considerado menor pela linguística. Os estudos sobre os aspectos orais, como a fonologia, sempre obtiveram maior valor. Em torno de vinte anos atrás é que houve um interesse de fato em se voltar para esse campo de estudo com o olhar renovado (SERÇA, 2012, p. 57), sem considerá-lo apenas um aspecto equivalente à prosódia. A escritura, pois, já o sabia.

Em relação ao uso de (5) iniciais maiúsculas, o manual afirma ser esse procedimento um convite para respeitar as palavras até então tomadas por comuns. No R.B., então, usa-se *Voix, Modèle, Je, Moi, Doxa, Valeur, Sens* etc. Aportando uma justificativa bastante frágil, pois utiliza o argumento do “dever do respeito” a essas palavras para um escritor cujos ideais não são vinculados a qualquer ideia de respeito/autoridade, o manual escorrega na pilhéria e atravessa o limite da paródia em direção a uma má-fé na leitura de Roland Barthes.

De modo bastante distinto de Burnier e Rambaud, Jean-Claude Miller, em *Le pas philosophique de Barthes*, trata da maiúscula afirmando que: “Desde os primeiros textos, o leitor de Barthes é retido por uma singularidade: um certo uso de maiúsculas, combinado ao artigo definido singular. A Palavra, a Escritura, a Literatura, a Porta, O Véu, o Olhar.”²²⁶ (MILLER, 2003, p. 10). Ele nomeia essa singularidade como “o efeito-Barthes”. De fato, essa forma ganha em contraste se destacando em relação às outras palavras, como vemos nessa Frase de *O grau zero da escritura*:

O Romance é uma Morte; ela faz da vida um destino, da lembrança um ato útil, e da duração um tempo dirigido e significativo. (BARTHES, 2002, p. 35)

Romance e Morte são unidos não só pelo predicativo, mas pela maiúscula que reforça de modo radical a ligação predicativa entre eles feita pelo sujeito da enunciação. O “efeito-Barthes” geralmente ganha em mistério porque retira a palavra de sua normalidade, dando-lhe uma nova aura. Ela acaba despertando a atenção do leitor, que vê ali um motivo para diminuir o ritmo de sua leitura. No entanto, não é apenas esse o ponto evocado por Miller, que diz:

A maiúscula que marca a palavra não é somente um convite a diminuir [o ritmo de leitura]; ela tem mais uma função positiva. Comparada à maiúscula dos nomes próprios, ela distingue um referente único e destaca a identidade em si, mantida em

²²⁶ "Dès les premiers textes de Barthes, le lecteur se trouve retenu par une singularité: un certain usage des majuscules, combiné à l'article défini singulier. La Parole, L'Écriture, la Littérature, la Porte, le Voile, le Regard." (MILLER, 2003, p. 10)

meio à multiplicidade indefinida das aparições lexicais; ela destaca ao mesmo tempo que este referente único é uma Ideia.²²⁷ (MILLER, 2003, p. 17)

Desse modo, Barthes confere à palavra uma identidade: toda vez que usa tal termo com maiúscula, trata-se de um mesmo referente. Isso se passa com as palavras “Romance” e “Morte”, portanto, ao longo de todo *O grau zero da escritura*. O Romance, com maiúscula, torna-se uma categoria, uma instância que vai atravessar o primeiro livro de Barthes com as mesmas características. Assim, pois, nesse universo, o Romance é entendido como sendo uma duração, isto é, uma ordem fechada, um “universo autárquico, a fabricar suas próprias dimensões e limite, a dispor o seu Tempo e Espaço, sua população, sua correlação de objetos e mitos” (BARTHES, 2002, p. 26). Tal constituição garante a segurança e o controle do leitor diante do livro, que sabe que o Romance está num passado encerrado em que todas as questões se solucionaram. Nesse sentido, está distante da existência e próximo da Morte. Desse modo, Romance e Morte são ligados pelos artifícios de um sujeito da enunciação que amarra pela Forma a sua significação.

Além disso, com essa variação, Barthes provoca um pequeno abalo idiossincrático ao instituir a maiúscula em termos que não são nomes próprios. Ora, o código autoriza o uso de maiúsculas para nomes próprios, mas no francês, por exemplo, diferentemente do alemão, substantivos comuns não tem a inicial maiúscula. Ao fazer isso, é a singularidade do nome que emerge em relação a todos os outros.

Finalmente, o último procedimento que elencam na lição sobre superpontuação é o (6) uso do anonimato. Na língua R.B., Burnier e Rambaud afirmam que nomes próprios jamais são citados, sendo os nomes dos interlocutores sempre designados pelas iniciais, como lemos abaixo:

Porque esta manhã, X ... estava de bom humor, porque recebi um presente dele, porque o próximo encontro já está combinado – mas, porque, inopinadamente, esta noite, encontrei X... acompanhado de Y..., porque tive a impressão que eles cochicharam quando me viram, porque esse encontro manifestou a ambiguidade da situação e talvez mesmo a duplicidade de X... – a euforia terminou. (BARTHES, 2001, p. 92)

²²⁷ "La majuscule qui marque le mot n'est pas seulement un appel à ralentir ; elle a de plus une fonction positive. Comparable à la majuscule des noms propres, elle distingue un référent unique et en souligne l'identité en soi, maintenue dans la multiplicité indéfinie des apparitions lexicales ; elle souligne du même coup que ce référent unique est une Idée." (MILLER, 2003, p. 17).

Frase-Fragmento retirado dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, o anonimato não passa despercebido ao leitor. Enquanto nos dedicávamos no item anterior a justificar uma variação de Roland Barthes pelo uso da maiúscula para nomes comuns, conferindo a eles o status de um nome próprio, vemos que, com os nomes próprios, por sua vez, ocorre um deslocamento. Qual ânsia de variação é essa que movimenta o que está longamente estabelecido? Esses indícios de variações revelam materialmente o desejo do sujeito de singularizar sua escritura, usar a língua dos outros de um modo que diga também e inclusive a si mesmo. Nesse sentido, não seria mais coerente “confessar” os nomes próprios a que se refere, ao invés de torná-los anônimos? Não seria *este* um modo de singularizar sua escritura?

Ora, ao não utilizar o nome próprio, o sujeito da enunciação desloca toda a previsibilidade sobre o texto que se está lendo. O sujeito da enunciação embaralha diante do leitor as razões para a omissão do nome: “seria para proteger a intimidade de alguém (do referido X ou Y, ou próprio autor)?”; “seria o autor quem vivenciou tal experiência de fato?”. O fato é que o anonimato coloca a escritura em um terreno incerto: não é romance, não é diário, mas possui características de romance e de diário. Precisamente porque instaura essa instabilidade do sentido, a variação pelo anonimato aponta que a escritura não tem origem; e sabemos apenas que há um sujeito, mas não sabemos nunca quem escreve.

De modo geral, a respeito da pontuação, Leyla Perrone-Moisés confirma a importância de todos esses elementos que marcam a distribuição da Frase em relação à enunciação do escritor: “Barthes tira seus efeitos de enunciação do modo como fragmenta a frase e joga com seus fragmentos. Em Barthes, é a pontuação que sacode a tirania da frase” (PERRONE-MOISÉS, 2013, pp. 77-78). Sendo o abrandamento da arrogância e a trapaça ao poder traços que orientam a escritura de Barthes, a pontuação não pode jamais ser menosprezada:

Tal abundância da pontuação produz um texto sintético e complexo, disposto em vários patamares (ou várias pautas) da enunciação. A pontuação barthesiana atomiza a frase, evitando que ela siga sua inclinação natural para a asserção; torna-a mais arejada, cria nela zonas de sugestão e reflexividade, protegendo certos recantos de maior intimidade locucional ou abrindo escapes para a digressão. E os diversos níveis enunciativos, marcados por essa pontuação, mobilizam, pluralizam o sujeito da enunciação. São armas leves para combater a 'fatalidade do poder discursivo'. (PERRONE-MOISÉS, 2013, p. 80)

Sua presença é abundante e seu abalo é sutil.

Nona Lição – Engordar o texto

Com a expressão “*gaver le texte*” o manual apresenta essa lição: *gaver* é o verbo que pode designar a alimentação de aves para engorda, sugestão que Burnier e Rambaud dão para o procedimento de Barthes com o texto. Pois é assim que enunciam tal processo: “Como princípio do R.B., tem-se a lei que o estudante tem que aprender de cor: uma proposição simples deve sempre ser complicada”.²²⁸ Para exemplificar, expõem o que segue:

Suponha que você queira falar a respeito de como você se levantou pela manhã, porque, como R.B. ele mesmo, você pensa que isso merece ser publicado. Em francês prosaico, você diria: 1. Tenho dificuldade de me levantar pela manhã. Traduzamos palavra por palavra em Roland-Barthes: 2. O dia aponta: suplício de deixar a cama.²²⁹

Interessante seguir a variação daquele primeiro enunciado (1) que os autores vão oferecendo – ainda que para eles seja um puro componente paródico e a tentativa de ridicularizar a escritura de Barthes –, porque ela trai essa tentativa de escárnio, mostrando que não se trata apenas de barroquismo, mas de fato aponta para a obliquidade do literário, isto é, da escritura. Ora, eles percebem bastante acertadamente que ocorre essa variação inconfundível que a língua R.B. faz da língua de todo-mundo e de todo-dia.

Seguindo as variações arquitetadas pelos autores do manual, vejamos o que tal processo nos ensina. Eles continuam na “engorda” do texto, fazendo a frase original crescer (“*en la faisant grossir*”), recheando-a (“*en la farcissant*”). Engordam-na continuamente, obtendo três variações:

4. Uma outra (e sempre a mesma) vez o dia (se) *aponta*: “suplício” do deixar-a-cama.
5. Uma outra (e sempre a mesma/parecida) vez o Dia se (desa)*aponta*: “suplício” cotidiano do deixar-a-cama. Quando ele era pequeno, ele dormia até tarde pela manhã.
6. Uma outra (e sempre a mesma/parecida) vez, o Dia, *meu* dia, (se) (desa) *ponta*: “suplício” cotidiano, tortura *amarga* do deixar-a-cama. Por onde a deixá-la? Por qual lugar não macio?

²²⁸ "A la source du R.B., il y a une loi que l'étudiant devra apprendre par cœur : *une proposition simple doit toujours être compliquée*." (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 40)

²²⁹ "Supposez que vous vouliez parler de la façon que vous avez de vous lever le matin, parce que, comme R.B. lui-même, vous pensez que cela « vaut le coup » et mérite d'être publié. En français prosaïque vous diriez : 1. J'ai de la peine à me lever le matin. Traduisons mot à mot en Roland-Barthes : 2. Le jour pointe : supplice de quitter le lit." (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 40).

Quando ele era pequeno, ele dormia, tanto quanto permitido/possível, até tarde (tanto?) pela manhã. “De pé, lerdinho!” dizia a (sua) mãe.²³⁰

Nesse exercício de “engorda” do texto – que certamente não são exemplos retirados do próprio Barthes – podemos vislumbrar toda a possibilidade de variação que viemos defendendo. A ideia principal é que, a partir de um simples enunciado, Barthes lhe imputa uma sutil e ao mesmo tempo radical diferença: ele varia continuamente os modos de enunciar, sendo que sua escritura é essencialmente entendida como um exercício de variar essa língua comum com as formas com que a escritura joga. Certamente que, para ele, diferente do que Burnier e Rimbaud sugerem, não se trata de modo algum de barroquismo ou de perfumaria. Todas essas escolhas que imprime à sua escritura não são acessórias ou decorativas, mas são fundamentalmente a marca de um corte imputado à literatura, inserindo na sua história a voz singular de um escritor, de uma singularidade que se forma e se deforma no texto.

A possibilidade de “engordar” o texto, além disso, é uma das maiores obsessões de Barthes. É uma espécie de magia que o fascina: a frase pode ser aumentada ao infinito, a narrativa pode ser costurada incansavelmente. E os autores do manual, ainda que enunciando essa característica da língua *Roland-Barthes* como um chiste, acertam totalmente ao dizer: “Toda frase curta pode ser engordada infinitamente: nunca foi visto uma frase ‘explodir’”.²³¹ Assim ocorre de fato com a escritura de Barthes: se ela explode, é variando a significação, fazendo-a brilhar, reluzir.

A Frase abaixo faz parte de *A Câmara Clara*. Vê-se bem como ela varia o tético (sujeito + predicado) sem muitas inversões.

O que eu tinha observado no início, de maneira desimpedida, sob o pretexto de método, a saber, que toda foto é alguma forma co-natural a seu referente, eu o descobria de novo, em estado de novo, deveria dizer eu, dominado pela verdade da imagem. (BARTHES, 1984, p. 114)

O que ocorre a ela é a catálise de elementos que não são essenciais à narrativa em relação a seu aspecto funcional. A princípio, os elementos da oração “de maneira desimpedida”, “sob o

²³⁰ "4. Une autre (et toujours même) fois le jour (se) *pointe*: « supplice » du quitter-le-lit.

5. Une autre (et toujours même / semblable) fois, le Jour se (désa) *pointe*: « supplice » quotidien du quitter-le-lit. Quand il était petit, il faisait la « grasse » matinée.

6. Une autre (et toujours même/semblable) fois, le Jour, *mon* jour, (se) (désa) *pointe*: « supplice » quotidien, torture *cuisante* du quitter-le-lit. Pour où le quitter? Pour quel lieu non douillet? Quand il était petit, il faisait, autant que permis/possible, la « grasse » (grosse?) matinée. « Debout, feignasse! » disait la (sa) mère." (BURNIER & RAMBAUD, 2015, pp. 40-41).

²³¹ "Toute phrase courte peut se gaver indéfiniment: on n'a jamais vu une phrase « éclater »." (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 41).

pretexto de método, a saber, que toda foto é alguma forma co-natural a seu referente”, “em estado novo”, “deveria dizer eu”, são unidades que poderiam ser suprimidas da frase como elementos não essenciais. Basicamente, o que restaria de essencial seria: “O que eu tinha observado no início, eu o descobria de novo, dominado pela verdade da imagem”.

No entanto, mesmo a discussão a respeito do que seria funcional pode e revela-se insuficiente para a compreensão do texto. Tanto é que Barthes desloca a sua análise da estrutura da narrativa, com suas funções, para entender o texto como passagem, atravessamento. Ora, já na “Introdução à análise estrutural das Narrativas”, de 1966, momento em que ele procede ao destrinçar dos elementos para entender a economia das narrativas em geral, ele se dá conta de que a classificação entre elementos funcionais (funções, índices) e elementos catalíticos (aparentemente insignificantes, “inúteis”) (BARTHES, 2001, p. 120) pode ranger. Elementos que a princípio parecem extremamente insignificantes para a narrativa podem se revelar fundamentais para o discurso. Eles o aceleram, o retardam, o retomam, o antecipam, às vezes o desencaminham, pois a catálise “desperta continuamente a tensão semântica do discurso, diz continuamente: houve, vai haver sentido” (BARTHES, 2001, p. 120). É como forma e sentido indistintos, pois, que ela tem sua força.

De fato, mesmo deslocando posteriormente a sua perspectiva do sentido para a significância, o olhar que fecha a “Introdução à análise estrutural das narrativas” já faz vacilar essas mesmas categorias, pois, citando Mallarmé, Barthes propõe: “‘o que se passa’ na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), literalmente, *nada*, o que acontece é a linguagem, sozinha, a aventura da linguagem, cuja chegada nunca para de ser festejada.” (BARTHES, 2001, pp. 151-152). Isso é, certamente, o que alimenta a escritura, essa aventura da linguagem se passa exatamente na linguagem.

Como aventura do discurso, o sujeito da enunciação, por essas inserções que faz na Frase, materializa o sabor de sua descoberta em relação à Fotografia, o prazer de uma surpresa que não se revela apenas pela mensagem, mas se dá a ver por tais interferências “gaguejantes”. Além disso, é o sabor da inscrição de um sujeito que ali se mostra e se esconde em cada intervenção, que tateia o modo justo de dizer, revelando o que possui essa busca de singular, que faz com que essa Frase seja enunciada como tal. O tom da enunciação, não se arquitetando de modo direto, linear, também aponta que o sujeito não pretende dar a ela uma forma conclusiva. Assim, o retardamento da conclusão da frase aponta, de acordo com Claude Coste, que: “Desconfiado em relação às formas conclusivas, Barthes preconiza evitar as grandes estruturas que tendem em direção a um fim, as

vastas arquiteturas intelectuais que fazem do sentido o objetivo de uma busca”²³² (COSTE, 1998, p. 130).

A fim de expandir a Frase, os elementos de pontuação cumprem um papel fundamental. As vírgulas, no fragmento acima, se sucedem nessa respiração da Frase. Em inúmeras outras, as vírgulas se somam aos parênteses (dos quais já tratamos anteriormente) e também aos dois pontos, como vemos na Frase abaixo, de *Fragments de um discurso amoroso*:

É uma descoberta progressiva (e como uma verificação) das afinidades, cumplicidades e intimidades que vou poder manter eternamente (penso nisso) com um outro, prestes a se tornar, desde então, ‘meu outro’: estou voltado para esta descoberta (tremo só de pensar), ao ponto de transformar em amor toda curiosidade intensa sobre um ser encontrado (é certamente amor o que sente por Chateaubriand um jovem moreota que observa avidamente seus mínimos gestos e que o segue até sua partida). (BARTHES, 2001, p. 128)

Os dois pontos são, de fato, notáveis na escritura barthesiana. Substituem conjunções coordenativas explicativas (que, porque, porquanto, pois – anteposto ao verbo) ou conclusivas (pois – posposto ao verbo, logo, portanto, então, assim). Com a supressão dessas, os dois pontos indeterminam exatamente a relação entre as orações, se de explicação, se de conclusão, ampliando a significação e deixando um tanto ao leitor a possibilidade de participar da construção daquela.

Esses modos de variar a Frase, e que consideramos precisamente a Frase em si, são a própria textualidade dada a ver em toda a sua materialidade. Dominique Combe argumenta nesse sentido de compreensão do texto, ao identificar que, para a maior parte dos retóricos a partir de Aristóteles considerou-se tal “preenchimento” como uma espécie de disfunção (“*dysfonctionnement*”, termo utilizado por Combe a partir de Michel Charles) entre a continuidade textual, produzindo-se assim uma tensão (indesejada) na *dispositio*, isto é, na organização do texto (COMBE, 2007, p. 19). Na contramão do purismo retórico, é em Montaigne, figura fundamental para Barthes, que Combe localiza o gosto pelos “*farvisseurs*” – termo de Combe que se alinha ao de Burnier e Rambaud.

Esse gosto pelo preenchimento se constitui pela “ausência de centro, é o peritexto e o paratexto que se tornam o texto mesmo” (COMBE, 2007, p. 19). Tal é nosso entendimento, pois quaisquer que sejam as formas de variação, elas constituem o texto. Combe procede sua análise chamando essa compreensão de *essencialista*, porque “ela postula que a identidade, a unidade e a coerência do texto é compreendida na ideia mesma de adição” (*l’ajout*) (COMBE, 2007, p. 19). Sem

²³² “Méfiant à l’égard des formes conclusives, Barthes préconise d’éviter les grandes structures tendues vers une fin, les vastes architectures intellectuelles qui font du sens l’objet d’une quête.” (COSTE, 1998, p. 130)

nenhum teor pejorativo, esse entendimento essencialista coaduna-se com a ideia de uma escritura total, em que o estilo é totalmente absorvido na noção de escritura.

Décima lição – os trampolins do discurso

O manual apresenta a definição de trampolim como tudo aquilo que permite o texto decolar, como a citação e o dicionário (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 42). O tom de escárnio permeia todas as análises (e mesmo as escolhas do que seria um “trampolim” do discurso, uma espécie de facilitador da escritura, um atalho para o trabalho).

Escrever evocando o verbete de um dicionário é um bom trampolim em R.B., acreditam os autores do manual. É muito simples e fácil: após inserir o verbete escolhido, fica-se à vontade para escrever uma reflexão pessoal, caso o escritor queira, e sobre qualquer coisa que ele queira. A citação também alonga o discurso, além de o fortalecer com sua autoridade, apontam os autores, sobretudo quando são inseridas em outras línguas – alemão ou grego, de preferência. Assim, percebemos que todos os trampolins elencados no manual como sendo do R.B. pretendem apontar tais manobras apenas como estratégias de prolongamento do discurso e da impressão de intelectualismo do escritor. O tom da paródia, aqui, mostra-se extrapolado e os elementos justificados nos parecem apelativos.

Vejamos de fato o que acontece com um exemplo. Ao valer-se de uma citação de outrem, o sujeito da enunciação alimenta-se de tal passagem, mas sem vistas a aumentar o volume das linhas de seu texto, justamente porque aquele trecho lhe diz respeito. Um tanto como ocorre com a apropriação, que apresentamos na Parte II, mas que ainda assim permanece como citação *ipsis literis*. Em *A Câmara Clara*, temos a seguinte passagem:

Ora, Freud diz do corpo materno que ‘não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos’. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): *heimlich*, despertando em mim a Mãe (de algum modo inquietante). (BARTHES, 1984, p. 65)

O sujeito da enunciação articula uma rede de encontros textuais, ao amarrar na mesma passagem Freud, seu gosto pela Fotografia de uma casa em especial, o corpo da mãe e o ambíguo desejo de familiaridade (*heimlich*, conceito freudiano), que, pela ambiguidade propositadamente engendrada, coloca em suspenso se se trata de estar novamente com a mãe ou naquele cenário da

fotografia. Desse modo, a citação de Freud, longe de ser um facilitador da escritura nos termos do manual, é mais uma nuance que se soma a outras nuances constitutivas da escritura. Nesse sentido de engendramento de intensidades e de nuances da enunciação que o uso do dicionário também é utilizado na escritura de Barthes.

Décima primeira lição – Como construir o textual

Perspicazmente Burnier e Rambaud identificam algumas características da frase de Roland Barthes. Elas encerram construções particulares que se distanciam dos hábitos linguísticos correntes, fato esse que reforça nosso argumento de que a escritura de Barthes se singulariza por meio dessa inscrição total em sua enunciação. No entanto, tais características para os autores são apenas algo que nutre o pastiche.

A primeira característica que singulariza a frase do R.B. é a inversão, comparada pelo manual com as frases do latim: “Assim como em latim se diz *In ipsa Roma habitat* (em Roma mesmo, ele habita), o R.B. escreve: 'Em vista de um encontro que me exalta, faço cuidadosamente minha toilette'.”²³³ Essa frase é de fato de Barthes e está presente nos *Fragmentos de um discurso amoroso*. Ela inverte os elementos sintáticos, deslocando o sujeito, o verbo e objeto para o fim e colocando em primeiro plano a oração coordenada explicativa. Tal construção em Barthes é verdadeiramente presente e individualiza sua escritura. A frase, além de poder ser infinitamente adicionada, também pode ser redistribuída de variadas maneiras. Quando um escritor redistribui seus constituintes, há uma tentativa inegável de variação.

A inversão se destaca como índice dessa singularidade, reconhecida por suas insistências de variação. Sua escritura é permeada por construções desse tipo, marca que nos faz reconhecer Barthes como o autor de algumas proposições, mesmo desconhecendo tais passagens. É um modo, um marcador, um traço que testemunha seu “grão da voz” escritural.

Retirada de “A luz do sudoeste”, a Frase seguinte nos mostra essa espécie de grão:

“Ela se comporta, essa estrada, como um rio calmo;(...)” (BARTHES, 2004a, p. 3)

²³³ "De même que le latin dit *In ipsa Roma habitat* (à Rome même, il habite), le R.B. écrit: 'En vue d'un rendez-vous qui m'exalte, je fais soigneusement ma toilette.'" (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 47)

A inversão dos elementos essenciais da oração confere um ritmo surpreendentemente calmo à enunciação. O sujeito (“essa estrada”) estando intercalado aos outros elementos da oração imputa um corte no ritmo, desacelerando a leitura. Tal efeito sintático se coaduna com a menção à calmaria do rio.

A Frase de abertura de “Introdução à análise estrutural das narrativas” também é construída a partir da inversão entre o sujeito e seu predicativo:

“Inumeráveis são as narrativas do mundo.” (BARTHES, 2001, p. 103)

Com tal variação, o tom da enunciação muda: estando a Frase em sua ordem padrão, sujeito + predicado, ela concentraria seu foco na comunicação da mensagem de infinitude das narrativas. Com a inversão, além dessa comunicação, a Frase ganha em nuance quase fabular, pois a enunciação obtém um ar misterioso e enigmático. Além disso, o predicativo logo no início coloca em evidência o caráter infinito das narrativas, apontando que ainda que se trate de uma “análise das narrativas”, o texto que se segue já parte da constatação da impossibilidade em delimitar tal objeto.

A anomalia, segundo Burnier e Rambaud, é o nome dado a um outro procedimento de construção textual em R.B. Trata-se de desviar, distorcer a regência de um verbo, como em “*parler sa vie*”. “Parler” nesse caso é transitivo indireto e deveria ser seguido, portanto, da preposição “de”, como em “*parler de sa vie*”. No entanto, Barthes muda deliberadamente a regência, criando uma nova significação, mais nuançada, que, em vez de se deter na narrativa do conteúdo de sua vida (“*parler de sa vie*/contar sua vida”), consiste na ideia de dar forma à sua vida por meio da escritura (“*parler sa vie*/contar a vida”). Essa construção é muito marcante em Barthes e certamente é um dos sinais que singularizam sua escritura.

Outra característica da construção do texto em R.B. é a sua predileção pelo verbo *être*, “ser”, que, conforme os autores, ele “utiliza antes de tudo na terceira pessoa do singular através da forma *c’est*: ‘*Rien à faire, c’est le mot de la demande*’, ‘*La banalité, c’est le discours sans corps*’” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, pp. 47-48). Sem proceder a nenhuma análise, os autores simplesmente expõem essa característica.

Essa Frase, “a banalidade é o discurso sem corpo”, está presente no fragmento “Sabe-se” de *Roland Barthes por Roland Barthes*. A construção do “*c’est*” não está presente no sistema linguístico da língua portuguesa, que não distingue tal fórmula do uso do predicativo sem vírgula. Na língua francesa, esta construção é corrente, e Barthes dela se vale com frequência. Ela acumula na escrita

algo da oralidade, e confere assim uma superposição de vozes na enunciação. Além disso, coloca em evidência sempre um elemento determinado da frase, anteposto à vírgula e à expressão “*c’est*”. Além do destaque que tal termo adquire, ele se torna também alvo de um certo suspense a respeito do que se predizará sobre ele. O ritmo da leitura é levemente desacelerado e o leitor de certa forma fica na expectativa de que algo lapidar (porque sucinto, mas sem o tom conclusivo e absoluto da máxima) será enunciado. Nessa variação, a singularidade da enunciação da escritura de Barthes se impõe, como uma marca de seu corpo.

Décima segunda lição – A regra do desdobramento

O manual apresenta essa característica do R.B. como um modo de fazer com que essa língua seja “abundante”: por meio do desdobramento das frases, atinge-se tal abundância. Três são os procedimentos para realizar essa operação. De fato, Burnier e Rambaud tratam o primeiro deles como um procedimento de decomposição, pois o comparam ao desossar de uma lagosta (em francês o verbo é mais propício para tal crustáceo, “*décarcassait un homard*”) (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 50). Ora, teria sido esse o procedimento realizado em *S/Z*, processo de decorticar o texto para mostrar seu plural, gracejam os autores. Cortam-se os parágrafos do texto que se pretende decorticar, *Sarrasine* de Balzac, por exemplo, de modo que o R.B. o desdobra continuamente até atingir um comentário de volume cinco ou seis vezes superior ao parágrafo decorticado (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 51). O chiste, que iniciava com a imagem da ‘descorticação’, direciona-se para uma imagem mais cruel: a da tortura. Os autores recaem de fato na crueldade ao escrever o seguinte:

Dentre os instrumentos da ‘descorticação’, nomeemos a etimologia e a semiologia. O estudante vai perceber rapidamente que estas ferramentas permitem uma verdadeira “tortura do Texto”, onde as palavras são questionadas a fim de que elas confessem. Tão grande é seu sofrimento textual que acabam frequentemente a confessar qualquer coisa²³⁴. (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 51)

A comparação entre o procedimento do R.B. de desdobramento do texto e um ato de tortura corporal é bastante séria. Implica dizer que Barthes procede a tantas empreitadas que tudo o que organizar vai apenas acabar por atingir o que quer do texto. É como se ele manipulasse os

²³⁴ « Parmi les outils du décorticage, nommons d’abord *l’étymologie* et la *sémiologie*. L’étudiant s’apercevra vite que ces outils permettent une véritable « torture du Texte », où les mots sont mis à la question pour qu’ils avouent. Si grande est leur souffrance textuelle qu’ils finissent souvent par avouer n’importe quoi. » (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 51).

fragmentos originais de modo a obter o que desejasse deles. Seria, assim, um procedimento imoral, porque já entrevê o resultado desejado e assim o obtém. Essa crítica dos autores pressupõe uma espécie de violência e de arrogância no proceder de Barthes, que na verdade são as instâncias de que ele mais se desvia por meio de sua escritura.

Muito diferente do que sugerem Burnier e Rambaud, as *lexias* são um exemplo disso. Unidades de leitura que Barthes agencia, são na verdade um modo de desestabilizar a leitura única do texto, pois todos os modos que ele apresenta e de que se vale são de atenção extrema com o texto lido, a fim de abri-lo a seu *plural*: é uma leitura feita “passo-a passo” (“*pas à pas*”) (BARTHES, 2012c, p. 127), pois se demora em cada elemento em que encontra sentido; que torna o texto estrelado (*étoile*) porque provoca nele um abalo que produz blocos de significações arbitrários (BARTHES, 2012c, p. 129); e toma a fragmentação (“*le texte brisé*”) como uma qualidade (BARTHES, 2012c, pp. 129-130).

Multiplicar as palavras é a segunda maneira de fazer o texto abundar. Os autores são claros em dizer que esse procedimento não consiste em enumerar as palavras (procedimento tratado na lição 6), mas de multiplicá-las a partir delas mesmas, do seguinte modo: “Não se diz 'eu caio', mas 'eu efetuo uma caída’”. Sem dúvida o efeito é hilário, porque os autores ainda apresentam outros exemplos em seguida. Encontramos um exemplo de desdobramento em um fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Esse estado não é desprovido de corpos, eles estão bastante próximos, e é o que importa: mas esses corpos, anônimos, animados de leves movimentos, deixam-me num estado de ócio, de irresponsabilidade e de flutuação: toda a gente está ali, ninguém me pede nada, ganho dos dois lados: na boate, o corpo do outro nunca se transforma em ‘pessoa’ (civil, psicológica, social, etc.): ele me propõe seu passeio, não sua interlocução. (BARTHES, 2003f, p. 158)

Enquanto os corpos dos outros são adjetivados (“*anônimos, animados de leves movimentos*”), o corpo do sujeito da enunciação não se qualifica com o adjetivo (que deixaria a frase assim: “deixam-me ocioso, irresponsável, flutuante”), mas é seu estado que é enunciado. Em tal construção, é o substantivo que entra em jogo (“deixam-me num estado de ócio, de irresponsabilidade e de flutuação”) e aí lemos o desdobramento. Retomamos a discussão da sétima lição sobre a relação de Barthes com o adjetivo. Ao optar pelo substantivo, ele não se fixa, sentindo-se à vontade para tal no ambiente em que se encontra.

Nesse fragmento, o adjetivo foi preterido pela construção com os substantivos, mas o fato é que esse aspecto de abundância das palavras aparece de modo absolutamente variado em Barthes.

A terceira maneira de desdobrar o texto em R.B. é pelo método do “telescópio”. Basta, explicam os autores, decompor a palavra inicial em várias outras, uma espécie de palavra que se desencaixa de outras, à maneira de bonecas russas. Dessa vez, a passagem que apresentam como exemplo é de fato de Roland Barthes, proveniente de *S/Z*: “O que é uma sequência de ações? O desdobramento de um nome. *Entrar*? Posso desdobrar em: '*se anunciar*' e '*penetrar*'. *Sair*? Posso desdobrar em: '*querer*', '*parar*', '*sair novamente*'. *Dar*? '*Provocar*', '*enviar*', '*aceitar*'”.²³⁵ A imagem do telescópio, que Burnier e Rambdaud oferecem para pensar esse procedimento, é bem escolhida, porque de fato abarca tanto o próprio desdobramento das palavras como as lentes do telescópio que se projetam à frente, quanto a própria imagem que se pretende ver através do telescópio. Em outras palavras, quando se utiliza o telescópio vê-se com mais detalhes, mais nuances o objeto mirado: isto também ocorre quando se decompõe a palavra inicial, como o exemplo acima *entrar*, dando mais nuances e inflexões da mesma ação no conjunto da escritura.

Tal trecho se insere no fragmento XXXVI de *S/Z* e se intitula justamente “*Le pli, le dépli*”, ou seja, a “A dobra, o desdobramento”, no qual lemos que o texto se constrói justamente por essa sequência de aberturas e retomadas, seja de ações, de nomes etc. O texto faz constantemente esse trabalho de se bifurcar e ampliar a palavra anterior, confirmando-a ou subvertendo-a. Pela expectativa e imputação de sentido advindos do leitor, o texto vai se desdobrando e confirmando ou não as expectativas daquele.

Além disso, como Barthes se vale das palavras como um leque, elas podem ser associadas às outras a partir de vários critérios: sonoros, etimológicos, acidentais, arbitrários etc., sendo que o desdobramento realizado por ele revela sempre a nuance.

Décima Terceira Lição – A regra do truísmo

Ironicamente, Burnier e Rambdaud tratam da presença do truísmo em R.B. como um trabalho de suntuosidade textual. Como exemplo, oferecem a seguinte passagem: “A cultura pequeno-burguesa é ao mesmo tempo pequena e burguesa”. Como comediantes, é nessa quebra da

²³⁵ (BARTHES, 2012c, p. 186).

expectativa da suntuosidade antecipada que advém o humor desejado. De fato, a frase não tem nada de suntuosa e daí estaria a evidência da falta de talento do R.B. Mas há nessa análise um engano dos próprios autores: na frase, não há um truísmo, mas um jogo de palavras. Para haver tal jogo (de que eles tratam na sétima lição), não é necessário apenas uma proximidade do som ou dos fonemas entre as palavras (como *jeu* e *jet*). O confronto entre a expressão fixa (pequeno-burguesa) e a decomposição das palavras que a formam (pequena e burguesa) permite um sutil e eficiente jogo. Nesse caso, a piada voltou-se contra os autores do manual.

Décima quarta lição – A regra do voltar-para-si

Os autores compõem essa lição em torno da ideia de que a gramática do R.B. se baseia na regra do voltar-para-si: “O voltar-para-si reduz o mundo em torno do “Eu”. (...) Em R.B., por mil astúcias, consegue-se sempre voltar a si. (...) Não há interesse que não seja para si, para seus próprios fatos e gestos, para seus gostos” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 56). Para o manual, tal estratégia de trazer o “Eu” e o “para mim” para a cena do texto não é mais do que uma característica egotista do autor. Considera-se que as incursões que o “Eu” faz são apenas um modo leviano de se exibir e de se colocar no foco.

Apesar da compreensão equivocada que apresentam, é interessante acompanhar a exposição dos procedimentos que eles identificam. O primeiro é a estratégia do parêntese puro – trecho longo em que o “Eu” torna-se centro da escritura. O segundo é o parêntese “estratégico”, são trechos curtos entre parênteses, geralmente uma simples frase, ladeada por ornamentos de aspas ou itálico. Outro procedimento é a incidência em paralelo do discurso do outro: ao comentar o texto de um autor, ocorre um deslocamento rápido do sentido geral para o “Eu”, de modo que as impressões sobre o outro se confundem com o discurso que volta-para-si. A última maneira descrita pelos autores do voltar-para-si é o modo mais eficaz de fazê-lo, tomar-se como tópico do discurso, afirmam os autores do manual, e consiste em falar abertamente de si, sem qualquer artifício. São fragmentos em que R.B. se coloca totalmente na cena do texto. Esse aspecto torna um pouco mais consistente a argumentação dos autores, porque de fato apresenta um mínimo trabalho com a materialidade da escritura.

Apesar disso, vemos que toda a questão da subjetividade em Barthes, que discutimos na Parte II, é obliterada por eles. Como naquele momento nos debruçamos sobre esse aspecto da variação em Barthes, não desenvolveremos nenhuma análise aqui.

Décima quinta lição – O curto-circuito do discurso

Burnier e Rambaud partem do princípio de que há uma separação, no discurso, entre um argumento (um pensamento), que é uma espécie de esqueleto, e o ornamento (prolixidade), espécie de carne que o preenche. Para eles, o R.B. se constitui de uma invariabilidade no que diz respeito à prolixidade, ao modo de expor seu argumento. Nesse caso, o ornamento é sempre igual, sendo que Barthes apenas faria variar os temas. Um mesmo modo de raciocínio serve para todos os assuntos, sendo necessário apenas estabelecer um tema que provoque um curto-circuito no discurso, isto é, que o deixe elétrico. Acreditamos que todo o percurso que estamos traçando neste capítulo aponte que a escritura-enunciação de Roland Barthes é precisamente oposta à compreensão dos autores de modo em geral, sendo, assim, impossível distinguir um fundo de uma forma em Barthes.

Décima sexta lição – A regra da dispersão ou do temporal cultural

Esta lição aponta que o *Roland-Barthes* é uma língua que supõe uma enormidade de citações. Por sempre se valer da evocação de inúmeras e variadas figuras (Ruysbroek, Freud, Balzac, Schubert, Sade, Platon, Proust, Lao-Tse, Jakobson, le *Monde*, *Elle* e Philippe Sollers são alguns exemplos ofertados pelos autores do manual), ele dispersa seu discurso, provocando essa espécie de temporal cultural. Enquanto algumas frases são apenas “trampolins” do discurso, como apresentado na décima lição, outras são, conforme o manual, evocadas *en passant*, como na sentença seguinte: “E se eu não tivesse lido Hegel, nem *A Princesa de Clèves*, nem *Os gatos* de Lévi-Strauss, nem o *Anti-Édipo*?” (BARTHES, 2003f, p. 117). Tal frase citada pelo manual é de fato de Barthes, mas deliberadamente descontextualizada por Burnier e Rambaud. Assim, atingem seu objetivo de afirmar que Barthes realiza esse temporal de citações apenas para armar seu discurso, isto é, deixá-lo com ares de autoridade.

Inserida na totalidade do fragmento “E se eu não tivesse lido...”, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, tal frase muda absolutamente de significação: evidencia justamente que ele cita esses nomes admitindo não os ter lido, daí sua ignorância. É um reconhecimento da ignorância, ao mesmo tempo

que admissão da responsabilidade por não ter lido. Optar por uma prática da escritura é, afirma Barthes, pensar que já tem o seu essencial, pois são as inflexões de seu corpo que lhe bastam, isto é, são as inclinações de seu corpo em direção ao mundo que o orientam, e não o inverso. Nesse sentido, portanto, é que o sujeito da enunciação se escusa por não ler as obrigações/demandas do outro, sejam da academia, do cânone intelectual, do círculo profissional ou de amizade.

Décima sétima lição – A regra da comparação corrente

Esse procedimento do *Roland-Barthes* consiste em se valer de uma expressão corrente e de fato bastante cotidiana, para compará-la com algo concernente à escritura. O efeito desse procedimento, para Burnier e Rambdaud, é da ordem do obscurecimento da ideia sobre a escritura, precisamente por ser comparada a algo inadequado, como as expressões quotidianas. Um exemplo que apresentam, construído por eles, é: “Me passa o sentido, como se diz, ‘me passa o sal’”. Identifica-se aí o jogo sonoro em francês entre *sens* e *sel*, assim como a pertinência da comparação entre o sal e o sentido em Barthes. Para esse, as palavras têm que ter sal, uma espécie de gosto, de tempero, de sabor para que possam ter de fato significação.

Um exemplo real desse procedimento de Barthes se encontra na *Câmara Clara*:

A Fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar tal ou tal de suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de se fazer tão gorda, tão segura, tão nobre com um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que coalham, como leite. (BARTHES, 1984, p. 16)

A escritura é a suspensão do sentido, o que nos leva a propor que ela suspenda noções como as de gênero, por exemplo. A *Câmara Clara* é precisamente esse volume de escritura que vacila e é atravessada por diversos gêneros (ensaio, romance, estudo semiológico, filosófico etc.). Aqueles leitores que a consomem buscando a discussão acerca da fotografia, seu status semiótico etc., surpreendem-se pela comparação de tal status com algo cotidiano e talvez desagradável, como a imagem do leite coalhado. Enquanto o caráter paródico de Burnier e Rambdaud se detém apenas no incomum das comparações feitas por Barthes, afirmando inclusive que essas obscurecem o sentido do enunciado, o incomum que de fato reside em tais construções na verdade amplia a significação.

É que, em vez de tecer uma argumentação extensa acerca da Fotografia enquanto signo, o sujeito da enunciação se vale da língua e de uma sensação experimentada pelo menos uma vez pelos leitores. Ao associar a problemática da fotografia ao coalhar do leite, a comparação, pela sua força imagética, potencializa o efeito pretendido e ainda economiza uma série de racionalizações. Ao escolher essa palavra (“coalhar”) para falar do que não prospera, entra em jogo a experiência dos corpos, tanto do escritor quanto do leitor, que sentem em seu próprio corpo o estranhamento (visual, gustativo, olfativo) e o associam ao malogro da foto como signo.

Por essa série de traços, a aproximação da escritura com o incomum ou o banal (geralmente com a alimentação²³⁶, isto é, com a experiência corporal que o alimento produz) provoca a radicalização da significância e do sabor da escritura.

Décima oitava lição – A regra da vulgaridade

A última lição ofertada pelo manual nos ensina que o R.B. não recusa uma vulgaridade de tempos em tempos. Sua justificativa é a de que o uso de certas expressões chulas dão algo de “picante” ao texto, “uma imagem um pouco grosseira torna o conjunto familiar: é como se o Código desse um tapinha nas costas”²³⁷ do leitor. Apesar de afirmarem que, no geral, o R.B. não é uma língua grosseira, reconhecem que as vulgaridades que ali aparecem são escolhidas e dosadas, nunca ultrapassando o limite da obscenidade. Aparecem entre parênteses, ou disfarçadas em meio a uma banalidade. (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 66).

Atentemos para a seguinte Frase:

Hébert nunca começava um número do *Père Duchêne* sem nele inserir alguns “*foutre*” (“porra”) e alguns “*bougre*” (“cara”). Essas grosserias não significavam nada, mas indicavam. O quê? Toda uma situação revolucionária. (BARTHES, 2002, p. 3)

Frase de abertura de *O grau zero da escritura*, que também é o livro de abertura de Barthes. Muito ciente de suas escolhas, ele decide inaugurar seu contato com o leitor precisamente por essa Frase (que poderia decidir continuar ou não sua leitura a partir desse marcante começo).

²³⁶ Claudia Amigo Pino se volta para as metáforas alimentares no artigo “O sal das palavras. Barthes e a gastrosofia da linguagem” (2016), identificando aí um grande motor para a escritura de Barthes.

²³⁷ “(...) donne du ‘piquant’ au texte, une image un peu grosse rend l’ensemble familier : c’est comme si le Code vous tapait dans le dos.” (BURNIER & RAMBAUD, 2015, p. 66).

Notamos aí sua dose de ousadia, que não é, contudo, oferecida gratuitamente. Ora, se ele escolhe abrir seu texto com palavras tão carregadas socialmente, é que pretende direcionar a atenção justamente para elas: não é pois, pelo uso referencial, mas pela atenção a um segundo grau das mesmas. Pode-se entrever nisso uma característica de toda a sua produção posterior, pois ela se caracteriza pela atenção à materialidade absoluta das palavras, pela lucidez voltada à sua história e ao fato de que seu emprego implica algo a mais do que a comunicação supõe. Fazendo uso do segundo grau, Barthes indica, por sua enunciação, que a língua não é neutra, nem uma instância fora do poder. Ela é Forma e Valor, percepção que cruza toda a sua jornada com a escritura.

Atravessando assim as lições de *Le Roland Barthes sans peine* – que, além do caráter leviano das análises, constitui-se de modo contrário a todo o proceder barthesiano em relação aos estereótipos, à doxa, às análises totalizantes, elementos esses que acabam por minar a ideia de uma responsabilidade da escritura –, reforçamos o intuito de nos valermos dele apenas como ponto de partida, um inventário de fácil acesso. Tal material jamais poderia guiar nossa análise de outro modo, porque também se opõe à nossa concepção da escritura como enunciação, compreendendo o texto como uma série de artifícios e ornamentos acessórios ao enunciado.

Com essa travessia da enunciação de Barthes, a evidência de que a sua escritura se avoluma a cada nova variação é clara. Não se trata da clareza que Barthes tantas vezes apontou como danosa, porque absoluta, da clareza francesa. Se essa previa apenas um uso codificado do idioma, a clareza de Barthes vai justamente no sentido contrário. Ela não tem nada de absolutista nem de limitado. A sua escritura, por isso, foge à noção de enunciado e se constitui pelas nuances que se tecem de modo variado em cada Frase.

A sua pluralidade também é evidente e, por isso, jamais pretendemos esgotar aqui as particularidades dessa língua: porque não somos inocentes e não acreditamos que se possa delimitar algo que é tão mutante e variado. Segundo, porque isso iria absolutamente de frente à proposta de Barthes (e à nossa). O que pretendemos aqui foi apenas colocar em evidência alguns elementos que mostram como a escritura é essa manipulação total, sem divisão entre forma e conteúdo, e que a variação é o modo de Barthes de articular uma ética constitutivamente ligada à compreensão de forma. De certo modo, é assim que ele varia a sua escritura-enunciação, criando entre ela e a língua-de-todo-mundo uma espécie de distanciamento justo.

Conformada pelas nuances, sua escritura encontrou uma via justa entre “a vulgaridade e o esoterismo”, pois conseguiu acertar o passo das duas pernas que apenas juntas caminham: o sujeito, seu olhar, sua língua e o mundo, os outros, a linguagem dos outros. Sua escritura é um modo de “assumir os constrangimentos da liberdade e a particularidade de meu próprio olhar, e, no entanto, comunicar com todo mundo; falar minha própria linguagem (aquela da qual eu sou feito) e ao mesmo tempo falar a linguagem dos outros”, como ele nos disse no fragmento sobre *Charlot/Chaplin*, no subcapítulo anterior. Entre a opção do gregarismo e a da solidão, ele coloca uma pergunta (em 1976) que respondemos aqui (em 2017): “Quantos artistas, hoje, escapam a essa dupla ameaça?” (BARTHES, 2012d, p. 952). Talvez Roland Barthes.

Pela nuance ser o motor e a matéria da escritura, não acreditamos que ela possa de fato ser entendida como “*sans peine*”, isto é, sem dificuldade. Ela é produção, é trabalho, é jogo, é atividade que convida o leitor a viver junto com ela. Por ser variação, e apostar na diferença como seu horizonte, ela apresenta certamente dificuldades. Nesse sentido, ela só pode ser entendida como uma escritura que, sem ter como objetivo ser difícil, torna-se difícil.²³⁸ É porque ela é enunciação que é difícil. No verbete “difícil”, o Dicionário Caldas Aulete apresenta definições que podem nos ajudar nessa compreensão: “1. Que é complicado, trabalhoso, custoso (trabalho difícil); (...) 4. Embaraçoso, delicado (situação difícil, pergunta difícil)”.²³⁹ Dessas acepções, a escritura de Barthes pode ser entendida de fato como trabalhosa, custosa e delicada.²⁴⁰ Nesse sentido, pois, é que acreditamos apenas na possibilidade de Roland Barthes ser “*avec peine*”, difícil, porque sua escritura é trabalhosa e delicada.

Tal como Barthes faz com suas palavras, imprimimos um deslocamento à noção de “delicada”, deslizando-a da conotação de “trabalhosa” para “fina”, “sutil”, “branda”. Essa delicadeza se constitui pela nuance, pela diferença das intensidades e pelo exercício progressivo da não-arrogância.

²³⁸ O Tao, referência abundante na escritura de Barthes, nos ensina esse caráter paradoxal do ser, de que se vale Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*: “Ele não se exhibe e brilhará. Ele não se afirma e se imporá. Realizada sua obra, ele não fica ligado a ela e como ele não se liga a ela, sua obra ficará. (Tao Te King, XXII)” (BARTHES, 2001, p. 242).

²³⁹ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/dif%C3%ADcil>. Acesso em: 23 jun. 2017.

²⁴⁰ A escritura de *Império dos Signos*, absolutamente constituída pelo fio do trabalho e da delicadeza, se vale, além de todos os elementos de que tratamos brevemente acima em relação à Frase, de outros modos de variação, os quais não teremos tempo de estudar neste trabalho. Trata-se de elementos tais como a variação da tipografia (além do texto padrão da edição, somam-se a eles caracteres em japonês, manuscritos, fichas anotadas à mão), mapas. Toda a tipografia se mistura às possibilidades da arquitetura, como aponta Isabelle Serça (SERÇA, 2012, p. 30), fazendo com que a escritura de fato se avolume. Como artes do espaço-tempo, tanto a pontuação quanto a arquitetura se encontram em suas análises. O texto sobre o Japão de Barthes revela esse encontro da arte e da vida.

Como modulada, variada, a escritura de Barthes é essa renovação de uma Frase que não cessa de recomeçar e que, por entender de modo indistinto a escritura como caminho ético, afirma que “a frase absoluta [é seu] (Soberano Bem)” (BARTHES, 2005a, p. 202).

Conclusão

Pretendemos realizar um estudo da escritura de Roland Barthes tendo como motivo central a adequação total entre forma e valor, divisa afirmada por ele desde *O grau zero da escritura*. O que nos interessava era demonstrar como a sua escritura encena essa adequação entre significado e significante, sendo ela própria o espaço de materialização do caráter ético. Residindo tal caráter, assim, em sua própria escritura, não podíamos nos concentrar em outra coisa senão nos modos de construção dessa forma.

Acompanhamos a tentativa de Barthes de nomear essa especificidade desde um de seus primeiros textos, intitulado “L’avenir de la rhétorique”, de 1946 (BARTHES, 2015, p. 140). Ali, vimos que Barthes se debruça sobre os elementos que apontam essa força da materialidade verbal, a partir da identificação dos “automatismos verbais próprios de um escritor”, das “operações concretas e técnicas”, de “uma tecnologia da criação”, do “exercício da linguagem”, da “estrutura verbal do discurso”, das “categorias verbais” e dos “automatismos retóricos”. Tais indícios do trabalho da forma já designavam sua preocupação em localizar no material próprio do escritor, na linguagem, isto é, no contínuo da palavra escrita, seu foco.

A noção de escritura, logo depois, em 1947, aparece como um modo de designar esse novo valor sempre visado por Barthes em que os aspectos estéticos e éticos se viam contemplados. No entanto, defendemos neste trabalho que uma outra noção vem se juntar àquela de modo a afirmá-la ainda mais como uma instância de produção, de criação e de significação. Trata-se da noção de discurso, que posteriormente foi formulada como enunciação, pelo linguista Émile Benveniste. Acreditamos que, para Barthes, o encontro com tal noção, em 1966, possibilitou a cristalização de um fantasma que o perseguia desde 1946, a saber, a tentativa de localizar na materialidade da linguagem, com o aparato retórico, essa materialidade da significação.

A noção de discurso amplia a compreensão da língua como sistema de signos ao mostrar que é na frase, isto é, na língua enquanto ação e agenciamento, que se situa sua dimensão particular e criadora. Para Benveniste, a possibilidade de organizar os signos de modo singular, através da frase, é o papel revolucionário do falante. Para Barthes, tal dimensão é avaliada a partir do agenciamento feito pelo escritor, implicando o possível de sua ação, de sua escolha e de sua responsabilidade frente ao mundo.

Propusemos que o encontro com a formulação de Benveniste sobre o discurso como agenciamento dos signos representou, para Barthes, a identificação entre a noção de escritura e de

enunciação. Além de Barthes afirmar que restava “ao estruturalista tornar-se escritor”, assumir “e reencontrar os problemas candentes de toda enunciação” (BARTHES, 2012, p. 8), referindo-se a si mesmo justamente nesse contexto do encontro com as proposições de Benveniste, ele vai de fato produzir a partir de então textos que são o vínculo entre a escritura e a enunciação. Defendemos que *O Império dos Signos* tenha sido precisamente o *exercício* de Barthes como manipulador de frases, de modo a existir naquele texto a adequação justa entre significante e significado, isto é, a adequação entre forma e valor. Barthes entra de fato no campo da escritura enquanto enunciação, isto é, enquanto produção de texto e significância, sem qualquer necessidade, no entanto, de inscrevê-la num gênero específico (romance, conto, novela, poema, ensaio). É essa nova dimensão da produção do texto como espaço de engendramento da frase que redimensiona o texto para o lugar em que todas as classificações falham, restando apenas a enunciação-escritura frente aos olhos do leitor.

Como a noção de discurso/enunciação também se articula a partir de uma rede de noções, tais como a de subjetividade, de diátese e de temporalidade, essas instâncias foram fundamentais para o que denominamos a “virada” de Barthes em direção à assunção dos “problemas candentes de toda enunciação”. O conhecimento de que a enunciação implica a presença de um sujeito que se apropria do aparelho formal da língua e atualiza por meio de sua enunciação um enunciado sempre inédito e particular também afetou a escritura de Barthes sensivelmente. A noção de diátese, que implica a relação entre o sujeito e o verbo, também constitui uma reflexão fundamental para a noção da escritura. Redimensionando o campo posicional do sujeito, Barthes compreende que escrever é uma atividade média, pois que pressupõe ao mesmo tempo a ação de um sujeito e seu afetar por tal ação. O deslocamento da discussão acerca da transitividade da escritura para o modo de afetação da atividade de escritura representa também um dos elementos fundamentais para a “virada” do escritor Barthes. Finalmente, no que concerne ao tempo, o presente se torna o tempo axial da enunciação, partindo sempre da contemporaneidade do dizer as relações temporais entre passado e futuro. Tais instâncias, assim, redimensionadas por Barthes em relação à escritura, abrem um novo campo de inscrição do sujeito enquanto produtor de significância.

Juntamente a essas instâncias, nos valem de uma noção que possibilita a passagem da língua ao discurso em Benveniste e à qual damos uma grande relevância: a apropriação. Conferimos a ela papel fundamental em dois níveis, a saber, na própria noção de enunciação de Benveniste, assim como para a escritura de Barthes. Acreditamos que esse se apropria da linguagem dos outros e a atualiza – tal como ocorre com a noção de enunciação – em um modo particular e inédito, que é sua escritura. Esse procedimento implica, como propomos acima, que não se trata apenas de “o que

dizer”, mas de “um como dizer”. Barthes provoca um deslocamento ou um apagamento do dizer do outro que se torna precisamente algo novo em sua tinta.

Esse processo de criação que consiste em variar a língua do outro se apresenta para nós como um processo artístico. Imputando sua deformação ao mundo (a seus textos, imagens, temas, valores), Barthes se revela essencialmente como artista. Decompondo e combinando à sua maneira os fragmentos que lhe *advêm*, é pela sua enunciação-escritura que ele os reformula, os recria, os redistribui. Esse processo de decomposição e de combinação também impõe um princípio ético de disseminação, de dispersão e de abalo do sentido fechado tal como valoriza uma certa corrente de pensamento.

Juntamente à dispersão da escritura, vemos como esse sujeito-artista também se constitui dispersamente. Em uma relação direta de afetação, sujeito e escritura se implicam produzindo nuances, diferenças, graus de intensidade e de envolvimento que resvalam de volta nesse sujeito, que se mostra e se esconde nas filigranas do texto. Sua dispersão, entretanto, não exclui a percepção de que o corpo constitui a grande verdade do sujeito. Como eterno devir, as forças que o fundam delineiam de modo temporário gostos, preferências, inclinações, que apontam, por sua vez, a irredutibilidade de sua singularidade. Afastado o egotismo, esse sujeito se constitui pela sua diferença em relação aos outros e tal marca particulariza sua escritura.

Essa condição cada vez mais situada na dimensão do sujeito também esboça a ligação progressiva de um deslocamento da moral e da ética em direção a um pensamento da moralidade. Não se trata de uma leitura teleológica, mas o que a escritura de Barthes delineia de modo gradual é certamente o abalo sutil do sentido, a disseminação do dissertativo, a dispersão das conclusões, o abrandamento das asserções e a modalização da violência constitutiva da língua. Tais elementos caminham juntamente à compreensão de que a escritura se faz tanto por uma relação de afetação do sujeito e do texto, quanto pela compreensão de que o sujeito deve equilibrar suas questões e as questões que o mundo lhe coloca de modo justo na escritura. Em outras palavras, dessa mediação entre sujeito e mundo, a escritura aparece como uma espécie de função que, de modo homólogo, materializa a tentativa de equilíbrio entre as demandas do sujeito e do mundo.

Sem exercer pressão sobre o outro (e sobre o mundo), o sujeito da escritura tenta enunciar-escrever de modo a não exercer pressão sobre o leitor, a abrandar a arrogância das conclusões, das ordens, das missões. A escritura caminha, assim, nessa trilha da ética, por ter realizado desde o início a justeza entre forma e valor, por ter encenado tal justeza e, progressivamente, por se tornar o espaço

por essência do dinamismo, do deslocamento, da aceitação, da abolição do comentário e do julgamento, do fluir, enfim, da delicadeza de um modo de enunciar.

Como o artista da anamorfose, aquele que se apropria de fragmentos de leitura do mundo, tal como o compreendemos neste trabalho, Barthes se apropria dos ensinamentos do Tao não para falar de Buda, mas de *si mesmo*. Se em seu caminho o Tao aparece como travessia, é que as respostas não estão no Tao, mas em quem se apropria das questões e respostas de modo a fazê-las significativas para si. “É sempre para mim”, diz Barthes. Mais uma vez, não se trata de um modo enfatizado ou narcísico, mas simplesmente de um olhar singular. Retomamos aqui a pergunta colocada por Barthes, constante na Parte II, porque ela traz precisamente a importância da atualização e da atualidade que guiam este trabalho:

Mas o melhor modo de gostar de Buda será falar dele segundo a História, ou segundo minha atualidade? Segundo a vida dele ou segundo a minha vida? (BARTHES, 2003 p. 135)

O artista da delicadeza e da moralidade sabe que se trata de falar do alto de seu presente, do alto de sua História, e que só enunciando-escrevendo de modo situado pode enunciar algo de verdadeiramente ético. O olhar para o presente e para as suas questões candentes, particulares ou coletivas, são fundamentais para a composição de uma “visão do mundo”. No entanto, tal visão só pode ser verdadeiramente tocada segundo a atualidade de um olhar. Trata-se, portanto, da inscrição fundamental no presente, mas sobretudo do fato de se colocar como o sujeito que olha a cena, capta nela a nuance e escreve a singularidade de sua “visão sutil do mundo”. Trata-se de saber ou de nos lembrarmos sempre de que

(...) tudo isso quer dizer: meu corpo não é igual ao seu. (BARTHES, 2003f, p. 133)

Referências Bibliográficas

- ASTOR, D. *Ecce homo*, ou la politique du soi. In: NIETZSCHE, F. **Ecce Homo - Comment on devient ce que l'on est**. Paris: Gallimard, 2012.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Ces mots qui ne vont pas de soi**: boucles réflexives et non-coïncidences du dire. Paris: Larousse, v. 1, 1995.
- AUTHIER-REVUZ, J.; LALA, M. C. (.). **Figures d'ajout - phrase, texte, écriture**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BANDEIRA, M. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. Único, 2009.
- BARTHES, R. **La Chambre claire**: Note sur la photographie. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- BARTHES, R. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. **A Câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. **Michelet**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- BARTHES, R. **A Aventura Semiológica**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. 16. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2001.
- BARTHES, R. **Comment vivre ensemble**. Paris: Seuil, 2002.
- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARTHES, R. **Oeuvres Complètes I**. Paris: Seuil, 2002a.
- BARTHES, R. **Oeuvres Complètes II**. Paris: Seuil, 2002b.
- BARTHES, R. **Oeuvres Complètes III**. Paris: Seuil, 2002c.
- BARTHES, R. **Oeuvres complètes IV**. Paris: Seuil, 2002d.
- BARTHES, R. **Oeuvres complètes V**. Paris: Seuil, 2002e.

BARTHES, R. **Le Neutre**. Paris: Seuil, 2002f.

BARTHES, R. **La préparation du roman I et II**. Paris: Seuil, 2003.

BARTHES, R. **La Préparation du roman I et II**: Notes de cours et de séminaires au Collège de France (1978-. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

BARTHES, R. **O neutro**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. **Roland Barthes / por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003f.

BARTHES, R. **Prétexte**: Roland barthes Colloque de Cérisy. Paris: Christian Bourgois Editeur CCIC, 2003g.

BARTHES, R. **O grão da voz**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. **Incidentés**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

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

BARTHES, R. **A preparação do romance I**: da vida à obra. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, R. **A preparação do romance II**: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, v. II, 2005b.

BARTHES, R. **Inéditos, vol.4 - política**. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.

BARTHES, R. **O Império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BARTHES, R. **Escritos sobre o teatro**: textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007a.

BARTHES, R. **Sobre Racine**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

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

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

BARTHES, R. **Sarrasine de Balzac - Séminaires à l'École pratique des hautes études, 1967-1968, 1968-1969**. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

- BARTHES, R. **Sarrasine de Balzac**: Séminaire à l'école pratique des hautes études (1967-1968 et 1968-1969). Paris: Seuil, 2011.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012i.
- BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Pedro de Souza e Rejane Janowitz Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 6ed. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, R. **Como viver junto**. São Paulo: WMF Martins Fontes, v. 2 ed., 2013a.
- BARTHES, R. **Album- Inédits, correspondances et varia**. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- BARTHES, R. **L'empire des signes**. Paris: Éditions du Seuil, 2015.
- BARTHES, R. **Séminaire 1971-1972_BENVENISTE_10_NAF28630II,4, 02**. Bnf. Paris. 2016.
- BARTHES, R. **Séminaire La Rhétorique aujourd'hui 1965-1966_ NAF28630 II, 2, 01**. Bnf. Paris. 2016.
- BARTHES, R. **Séminaire Le Discours de l'Histoire 1966-1967_NAF28630_BRT2_A203**. Bnf. Paris. 2016.
- BARTHES, R.; STEINBERG, S. **All except you**. Paris: Repères: Éditions d'art, 1983.
- BELLON, G. **Une parole inquiète- Barthes et Foucault au Collège de France**. Grenoble: ELLUG, 2012.
- BENVENISTE, É. **Problèmes de linguistique générale I**. Paris: Gallimard, 1966.
- BENVENISTE, É. **Problèmes de linguistique générale II**. Paris: Gallimard, 1974.
- BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral I**. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- BENVENISTE, É. **Problemas de Linguística Geral II**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2006.
- BENVENISTE, É. **Dernières Leçons Collège de France - 1968-1969**. Paris: Seuil / Gallimard, 2012.
- BENVENISTE, É. **Últimas aulas no Collège de France (1968 e 1969)**. Tradução de Daniel Costa da Silva. São Paulo: Unesp, 2014.
- BIDENT, C. **Le geste théâtral de Roland Barthes**. Paris: Hermann Éditeurs, 2012.
- BIRMAN, J. **O sujeito na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BURNIER, M.-A.; RAMBAUD, P. **Le Roland-Barthes sans peine**. Paris: Chiflet&Cie, 2015.
- CALVET, L.-J. **Roland Barthes**. Tradução de Maria Angela V. da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.

- CALVET, L.-J. **Um olhar político sobre o signo**. Tradução de Adriano Rodrigues. Lisboa: Vega, 1996.
- CASA NOVA, V.; GLENADEL, P. **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- COMBE, D. L'ajout en rhétorique et en poétique. In: AUTHIER-REVUZ, J.; LALA, M.-C.; (ORGS) **Figures d'ajout**: prase, texte, écriture. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- COSTE, C. **Roland Barthes Moraliste**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- COSTE, C. **Bêtise de Barthes**. Paris: Klincksieck, 2011.
- COSTE, C. **Roland Barthes ou l'art du détournement**. Paris: Hermann, 2016.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. Nova Gramática do Português Contemporâneo, Rio de Janeiro, n. 4. ed, 2007.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 4o. edição revista e ampliada. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.
- DELEUZE, G. **Nietzsche et la philosophie**. 7o. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.
- DENIS, B. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, SP.: EDUSC, 2002.
- DERRIDA, J. **La Dissémination**. Paris : Seuil, 1972.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Pedro Lopes e Pérola de Carvalho Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DIAS, R. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- ENDRUWEIT, M.; FLORES, V. A noção de discurso na teoria enunciativa de Émile Benveniste. **Revista Moara**, Belém, 2012.
- FENOGLIO, I. Conceitualização e textualização no manuscrito de 'A linguagem e a experiência humana' de Émile Benveniste. **Manuscrita**, São Paulo, 2010.
- FLORES, V.; TEIXEIRA, M. Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste. **Bakhtiniana**, São Paulo, 1, 2o.sem 2009. 143-164.
- FOUCAULT, M. **La pensée du dehors**. Paris: Fata Morgana, 2009.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Tradução de António Rosa Ramos. Lisboa: Edições 70, 2014. Textos introdutórios de Eduardo Lourenço, Vergílio Ferreira.
- FREITAG, B. **Itinerários de Antígona**: A questão da moralidade. Campinas, SP: Papyrus, 1992.
- FREUD, S. **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre Metapsicologia e outros trabalhos**. Edição Standard Brasileira. ed. Rio de Janeiro: Imago, v. Volume XIV, 2009.

- GEFEN, A. Responsabilités de la forme: Voies et détours de l'engagement littéraire contemporaine, Paris, 2017.
- GENETTE, G. **Figures II**. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão (Extratos). Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: [s.n.], 2006.
- GIDE, A. **Paludes**. Paris: Gallimard, 2014.
- GIL, M. Au lieu de la vie, Paris, 2012.
- GRENIER, J. **L'Esprit du Tao**. Paris: Flammarion, 1957.
- ATLAN C; BIANU Z. **Anthologie du poème court japonais**. Tradução de choix et traduction de Corinne Atlan et Zéno Bianu Présentation. Paris: Gallimard, v. 50 ans de Poésie Gallimard, 2002.
- HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. Tradução de J.C.Ismael. 18. ed. São Paulo: Pensamento- Cultrix, 2002. J.C.Ismael.
- HOCKE, G. **Maneirismo na literatura**. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HOLANDA, A. B. D. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- JAKOBSON, R. **Essais de linguistique générale**. Tradução de Traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963/2003.
- KADOTA, N. P. **A escritura inquieta**. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- KRISTEVA, J. **Semeiotikê, Recherches pour une Sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.
- LACAN, J. **Seminário, livro 20**: mais, ainda, (1972-1973). Tradução de M.D.Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. texto estabelecido por Jacques-Alain Miller.
- LACAN, J. **O seminário, livro I**: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LACAN, J. **Seminário, livro 2**: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Tradução de Marie Christine Laznik Penot e colaboração de Antonio Quinet de Andrade. texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- LAPLANTINE, C. La Poétique d'Émile Benveniste. In: (DIR.), S. M. **Émile Benveniste**: Pour vivre le langage. Mont-de-Laval: L'Atelier du Grand Tetras, 2009.
- LARSEN, S. E. Langages. A l'occasion d'un centenaire : Actualité de Brøndal, v. 22^e année, n^o86, 1987.

- LELLOUCHE, R. "La Retraite" Propositions sur Roland Barthes. In: _____ **Prétexte: Roland Barthes** Colloque de Cérisy. Paris: Christian Bourgois Editeur CCIC , 2003.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1o. Cosac Naify Portátil. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LOGIE, J. 1967: The birth of "The Deathe of the Author". **College English**, 75, 2013. 493-512. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24238249>>.
- LONGHI, R. **Piero della Francesca**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOURENÇO, E. Michel Foucault ou o Fim do Humanismo. In: FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- MACÉ, M. **Façons de lire, manière d'être**. Paris: Gallimard, 2011.
- MACÉ, M.; GEFEN, A. (.). **Barthes, au lieu du roman**. Paris: Desjonquères - Nota Bene, 2002.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso Literário**. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2014.
- MARTIN, S. **Émile Benveniste - Pour vivre le langage**. Mont-de-Laval: L'Atelier du Grand Tetras, 2009.
- MARTY, É. Présentation. In: BARTHES, R. **Oeuvres complètes IV**. Paris: Seuil, 2002.
- MARTY, É. **Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort**. Paris: Seuil, 2010.
- MEIZOZ, J. **Postures Littéraires**. Genève: Slatkine Érudition, 2007.
- MILLER, J.-A. Pseudo-Barthes. In: BARTHES, R. **Prétexte: Roland Barthes** Colloque de Cérisy. Paris: Christian Bourgois Editeur CCIC, 2003.
- MILNER, J.-C. **Le pas philosophique de Roland Barthes**. Paris: Verdier, 2003.
- MOISÉS, M. **Dicionários de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOTTA, L. T. D. **Roland Barthes: uma biografia intelectual**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2011.
- MOUREY, L. Benveniste, phrase, discours, littérature: Penser le langage et le poème dans les silences des programmes de l'enseignement secondaire. In: (DIR.), S. M. **Émile Benveniste- Pour vivre le langage**. Mont-de-Laval: L'Atelier du Grand Tetras, 2009.
- NIETZSCHE. **Ecce Homo**. Paris: Gallimard, 2012.
- NIETZSCHE. **Vie et vérité**. 9o. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- NIETZSCHE. **Vie et Vérité - Textes Choisis par Jean Granier**. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- NIETZSCHE, F. **Le Gai Savoir**. Tradução de Henri Albert. Paris: Société du Mercure de France, 1901.

- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, F. **Ecce Homo- Como cheguei a ser quem sou**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**. Paris: Gallimard, 2012.
- NIETZSCHE, F. **Vie et vérité**. 9o. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- NORMAND, C. Saussure-Benveniste. **Cahiers Ferdinand de Saussure: Revue suisse de linguistique générale**, Genève, v. 56 (2003), p. 125-131, 2004.
- NOUDELMANN, F. **Le toucher des philosophes- Sartre, Nietzsche et Barthes au piano**. Paris: Gallimard, 2008.
- PERRONE-MOISÉS. Com Roland Barthes, São Paulo, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Roland Barthes - O saber com Sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PERRONE-MOISÉS, L. Barthes e o pós-modernismo. In: PERRONE-MOISÉS, L. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Com Roland Barthes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.
- PERRONE-MOISÉS, L. Lição de Casa. In: BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, L.; MELLO, M. E. **De volta a Roland Barthes**. Niterói, RJ: Eduff, 2005.
- PINO, C. O sal das palavras. Barthes e a gastrosofia da linguagem. In: GUERRA, M. J.; CATANI, M. **Barthes 100. Ideias e reflexões**. Londrina: Edue/Edra, 2016.
- PINO, C. A. **Roland Barthes: a aventura do romance**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- RABATÉ, D. Roman, discours, note: Le singulier pluriel chez Roland Barthes. In: GEFEN, A.; MACÉ, M. **Barthes, au lieu du roman**. Paris: Éditions Desjonquères/ Éditions Nota bene, 2002.
- RABELO, R. C. **A arte na filosofia madura de Nietzsche**. Campinas: Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2011.
- ROGER, P. **Roland Barthes, roman**. Paris: Grasset, 1986.
- SAMOYAUULT, T. **Roland Barthes**. Paris: Seuil, 2015.
- SAUSSURE, F. D. **Curso de Linguística Geral**. 24. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- SAUSSURE, F. D. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, v. 24, 2002.
- SERÇA, I. **Esthétique de la ponctuation**. Paris: gallimard, 2012.

- SHERIGHAM, M. "Ce qui tombe comme une feuille sur le tapis de la vie": Barthes et le quotidien. In: MACÉ, M.; GEFEN, A. **Barthes, au lieu du roman**. Paris: Desjonquères/ Nota bene, 2002.
- STAROBINSKI, J. **Les mots sous les mots**. Paris: Gallimard, 1971.
- VALENZA, G.; KNÖPFLE, A. Semelfactivos e os dados do pb. **Revista do GEL**, São Paulo, 7, 2010. 116-138.