

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

Thaynara Caroline Faleiro Malta Rezende

***UNIVERSO EM MIGALHAS:
biografema em Roland Barthes por Roland Barthes***

Belo Horizonte
2025

Thaynara Caroline Faleiro Malta Rezende

***UNIVERSO EM MIGALHAS:
biografema em Roland Barthes por Roland Barthes***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Orientadora: Prof. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto

Belo Horizonte
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *UNIVERSO EM MIGALHAS: biografema em Roland Barthes por Roland Barthes*, de autoria da Mestranda THAYNARA CAROLINE FALEIRO MALTA REZENDE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - POSLIT/FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa - UFSC

Belo Horizonte, 29 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Aparecida Barbosa**, Usuária Externa, em 01/09/2025, às 08:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Sedlmayer Pinto**, Professora do **Magistério Superior**, em 01/09/2025, às 13:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Juliana Gambogi Teixeira**, Coordenador(a), em 08/09/2025, às 08:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vera Lucia de Carvalho Casa Nova**, Servidora aposentada, em 08/09/2025, às 08:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4456962 e o código CRC BAF61980.

B285r.Yr-u Rezende, Thaynara Caroline Faleiro Malta.
Universo em migalhas [manuscrito] : biografema em *Roland Barthes por Roland Barthes* / Thaynara Caroline Faleiro Malta Rezende. – 2025.
1 recurso online (94 f. : il., fots., p&b.) : pdf.
Orientadora: Sabrina Sedlmayer Pinto.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 88-93.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Barthes, Roland, 1915-1980. – Roland Barthes por Roland Barthes – Crítica e interpretação – Teses. 2. Memória na literatura – Teses. 3. Biografia como forma literária – Teses. 4. Semiótica – Teses. 5. Fotografia – Filosofia – Teses. 6. Narrativa (Retórica) – Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 194.9

Para Roland Barthes, para Rafael Rosa,
fundadores de línguas que se inscreveram em
meu corpo.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que foi quem me inseriu neste universo das palavras e dos livros, ensinou-me a ler e transmitiu-me o amor pela linguagem.

Ao Vítor, mais novo barthesiano, porque partilhamos mais do que os dias, mas também uma ética, uma língua, um olhar sobre o mundo, e isso é tão precioso quanto raro; agradeço por me prover tempo para que eu realizasse esta pesquisa.

À Sabrina, professora, orientadora e transmissora de um “saber com sabor”, por me estimular a colocar minha própria voz neste trabalho.

Ao Pai César e à Mãe Vilmara, pela presença e pelo acolhimento constantes, por serem parte essencial do que me sustenta.

Ao João Batista, que mal sabe o quanto faz parte disto, mas que deveria, “pois de tudo fica um pouco”.

Aos meus amigos, os de verdade, que me conhecem mesmo na ausência dos discursos, para os quais jamais preciso dizer quem sou.

Aos colegas dos Estudos Literários, por trocas tão afetuosas e vibrantes.

À banca, pelo aceite ao convite e pela leitura generosa.

A esta casa, FALE UFMG, por resistir acolhendo desejos de escrita.

Vejam vocês todo esse vazio
Na parede branca
Sobraram marcas
Das patas da gata
Foram-se os quadros
Ficaram-se os pregos

Prego é coisa indiscutível
Anúncio de solidão
Manoel dizia

Fechem os olhos e sintam
Toda a poesia que morou aqui
Lembro-me como se fosse ontem
O dia em que ela saiu
Por aquela porta
Deixando a luz acesa

– Por onde passa um poeta
Fica sempre um rastro
De tristeza –

(Rafael Rosa, 2019)

RESUMO

Esta pesquisa investiga o biografema em *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra composta por imagens e fragmentos textuais, articulando-o à escrita autoficcional. Embora nela a subjetividade se manifeste de forma dispersa e fragmentada, defende-se ser possível reconhecer vestígios deixados pelo corpo do autor que resistem ao tempo, ao esquecimento e ao apagamento. A hipótese central sustenta que o biografema é um resto: resíduo involuntário e indicial que escapa à significação plena. Para demonstrá-la, foram analisados os fragmentos textuais e as fotografias que compõem a obra. A pesquisa também estabelece um diálogo interdisciplinar com a psicanálise, a estética, a filosofia, a semiótica e os estudos da memória, propondo uma aproximação entre biografema e fotografia, dada sua natureza comum de rastro. Por fim, compreende-se *Roland Barthes por Roland Barthes* como uma montagem caleidoscópica que desmonta a linearidade da narrativa autobiográfica e reinscreve o sujeito por meio de restos – lampejos visuais e textuais – que emergem como traços persistentes, revelando a potência de sobrevivência do biografema.

Palavras-chave: Roland Barthes; biografema; fotografia; fragmento; resto.

ABSTRACT

This research investigates the notion of biographeme in Roland Barthes by Roland Barthes, a work composed of images and textual fragments, articulating this concept with autofictional writing. Although subjectivity manifests in a dispersed and fragmented manner, the study argues that it is possible to recognize traces left by the author's body—marks that resist time, forgetting, and erasure. The central hypothesis maintains that the biographeme is a remainder: an involuntary, indexical residue that escapes complete signification. To demonstrate this hypothesis, were analyzed textual fragments and photographs that compose the work. The research engages in an interdisciplinary dialogue with psychoanalysis, aesthetics, philosophy, semiotics, and memory studies, proposing a connection between the biographeme and photography, given their shared indexical nature. Finally, Roland Barthes by Roland Barthes is understood as a kaleidoscopic montage that dismantles the linearity of autobiographical narrative and reinscribes the subject through remnants—visual and textual flashes—that emerge as persistent traces, revealing the biographeme's power of survival.

Keywords: Roland Barthes; biographeme; photography; fragment; residue.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – “A demanda de amor”	73
Figura 2 – “O pai, morto muito cedo”	74
Figura 3 – “O estágio do espelho: ‘tu és isto’”	75
Figura 4 – “É um tédio de pânico”	76
Figura 5 – “Nós, sempre nós...”	77
Figura 6 – “A tuberculose-retrô”	78
Figura 7 – “Canhoto”	79

SUMÁRIO

TANTOS FRAGMENTOS, TANTOS COMEÇOS, TANTOS PRAZERES	12
1 ESCREVER O CORPO.....	20
1.1 Autoficção: desmontagem do eu autobiográfico	21
1.2 Biografemática: pulverização do sujeito	25
1.3 Índice e fotografia: os raios retardados de uma estrela.....	30
1.4 Texto e corpo: fogos da linguagem.....	32
2 O RETORNO DOS RESTOS.....	36
2.1 As marcas de RB	41
2.1.1 Mãe: a demanda de amor	42
2.1.2 Infância: a exclusão	44
2.1.3 Sanatório: a cicatriz	45
2.2 Via dos dejetos	48
2.3 Vestígios: esquecimento e recordação	49
3 O IMAGINÁRIO DE IMAGENS	55
3.1 Memória, presença e ausência.....	57
3.2 Rastro e reconhecimento	59
3.3 Montagem e desmontagem	61
3.4 Sobrevivência das imagens	67
3.5 O retorno do morto	68
3.6 Imagens de prazer e de fascínio.....	70
3.7 Cenas da vida improdutiva	73
3.7.1 “A demanda de amor”	73
3.7.2 “O pai, morto muito cedo”	74
3.7.3 “O estágio do espelho: ‘tu és isto’”	75
3.7.4 “É um tédio de pânico”	76
3.7.5 “Nós, sempre nós...”	77
3.7.6 “A tuberculose-retrô”	78
3.7.7 “Canhoto”	79
3.8 O brilho dos restos.....	80
4 MALOGRAMOS SEMPRE AO FALAR DO QUE AMAMOS.....	84
4.1 O irreduzível	84
4.2 Cintilações	84
4.3 O insubmisso	84
4.4 Acomodação dos restos	85
4.5 Feminino	85
4.6 Efemeridade	86
4.7 <i>Spur</i>	86
4.8 Rasura	87
4.9 Loucura e depressão	88
4.10 O inquietante	88
REFERÊNCIAS	89

TANTOS FRAGMENTOS, TANTOS COMEÇOS, TANTOS PRAZERES

Gostando de encontrar, de escrever começos, ele tende a multiplicar esse prazer: eis porque ele escreve por fragmentos: tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres [...].

(Roland Barthes)

Quando li *Roland Barthes por Roland Barthes* pela primeira vez, comecei grifando todos os trechos que, de alguma maneira, me afetavam, até que precisei abandonar essa tarefa, ou teria que marcar todas as páginas do livro, que estão repletas de frases provocativas e fulgurantes. Tentava lê-lo como convencionalmente se lê uma biografia: seguindo a ordem das páginas e buscando desvendar o sujeito por trás das palavras. Mas percebi que também era preciso abandonar essa atitude ingênua, pois esse sujeito – mero efeito de linguagem – não se deixava encontrar, e a profusão de fragmentos tornava o ato contínuo de leitura uma experiência vertiginosa. Após dois ou três dias em companhia de *RB por RB*, já estava claro para mim que eu tinha em mãos uma obra distinta, inclassificável. Passei a mantê-lo comigo como se fosse um livro de poesias, de haicais, uma espécie de oráculo que eu consultava aleatoriamente, quando desejava ler algo que me desse prazer.

Eu não havia chegado até ele por acaso nem ignorava o nome do autor, a firma barthesiana. Ao contrário: já nutria por Barthes certo fascínio, o mesmo que leva alguém a ler um livro em que o narrador fala de si: “ele por ele mesmo”. Suas fotografias, do mesmo modo que seus excertos, me punham, me comoviam, pois me faziam perceber fragilidades, quebras e lacunas do personagem do livro em questão. Aos poucos, fui me dando conta de que talvez eu tivesse algo a dizer a respeito daquele livro, mesmo que não soubesse exatamente o quê.

“Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de um romance” – sua famosa epígrafe insere a obra e o sujeito no campo da ficção. Intrigava-me o fato de que, contrariando as tendências do último século de expressão da subjetividade – a chamada “guinada subjetiva”, descrita por Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), como o movimento cultural que, a partir da década de 1970, passou a valorizar a experiência pessoal e a centralidade do “eu” como fonte de sentido e verdade –, Roland Barthes tenha buscado rasurar seu próprio nome, afastando-se deliberadamente do narcisismo característico desse contexto. Enquanto a cultura contemporânea elevava o sujeito individual ao centro incontestável da narrativa, Barthes propôs uma espécie de dissolução do

“si”, questionando a autoridade do eu autobiográfico e abrindo espaço para uma escrita fragmentada e dispersa. Essa escolha representa, assim, um gesto crítico que se opõe à lógica da guinada subjetiva, sugerindo que a subjetividade não se reduz a um projeto de afirmação do eu, mas pode assumir formas de resistência ao egocentrismo. O que lemos em *RB por RB* é a partilha da experiência descentrada do sujeito, é a livre disseminação de afetos e encantos que não se deixam aprisionar pela linguagem e seus pronomes pessoais.

É curioso observar como a ficcionalização de si, que emerge neste livro, inaugura um movimento de transformação de Barthes em personagem – não apenas deste texto, mas de muitos outros que viriam a retomar esse gesto, conduzindo-o progressivamente à condição de figura ficcional. No romance policial contemporâneo *Quem matou Roland Barthes?* (2015), de Laurent Binet, ele aparece como figura central de uma trama conspiratória, em que sua morte está ligada a uma teoria linguística secreta. Também na obra da escritora Paloma Vidal, *Não escrever [com Roland Barthes]* (2023), o autor reaparece ficcionalizado, numa viagem ao Brasil que nunca aconteceu de fato – uma presença que tensiona ainda mais os limites entre o vivido e o narrado. Esses exemplos mostram como o escritor que buscava apagar seu nome acabou por se multiplicar em outras narrativas, outras ficções.

Eu tinha, portanto, um objeto de pesquisa com o qual eu já estava absolutamente envolvida – não apenas intelectualmente, mas também afetivamente. A leitura de *Roland Barthes por Roland Barthes* não me oferecia apenas uma obra a ser decifrada, mas uma presença que me interpelava, desafiando os modos tradicionais de se pensar a escrita de si. Esse envolvimento, ao mesmo tempo crítico e sensível, foi decisivo para que eu reconhecesse naquela obra fragmentária, claudicante e performativa um campo fértil de investigação.

Roland Barthes sempre fora reconhecido por ser um sedutor – não no sentido trivial da palavra, mas porque seus textos exercem um deslumbramento lento e inteligente, seja por seus temas seja pelo sofisticado uso que faz da língua. Ele não se impõe ao leitor: insinua-se, abre brechas, oferece-nos, antes de um saber fechado, uma experiência de leitura marcada por aquilo que ele mesmo chama de “*Sapientia*: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível”.¹ A pesquisa, desde então, passou a ser também uma forma de sustentar esse vínculo, de prolongar a conversa com o autor admirado, de acolher e possibilitar a volta desse autor: tudo isto deve ser considerado como uma declaração de amor a Roland Barthes, aquele que escrevia para ser amado.

¹ Barthes, 2007a, p. 45.

Roland Barthes por Roland Barthes não nos revela um retrato íntegro, a obra, em vez disso, não exhibe mais do que uma silhueta negativa, oca. Ao refletir sobre a escrita fragmentária que compõe o livro, o narrador afirma: “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?”.² Tal formulação sugere uma escrita que se estrutura como um negativo fotográfico, onde a ausência ganha forma pelo contraste entre luz e sombra, escrita e silêncio. Justamente para assinalar a força do biografema em iluminar essa falta, o título desta dissertação – *Universo em migalhas: biografema em Roland Barthes por Roland Barthes* – o toma como figura central: migalhas que, como pequenos feixes de luz, bordejam e iluminam o abismo da subjetividade.

Esta dissertação tem como objetivo investigar a escrita autoficcional de *Roland Barthes por Roland Barthes*, com ênfase na noção de biografema, compreendido aqui como resto – rastro tênue, índice fragmentário e resistente à significação plena. A pesquisa tem caráter bibliográfico e toma como ponto de partida os fragmentos textuais e as fotografias que compõem essa obra, a fim de identificar os traços mais recorrentes no conjunto da escrita barthesiana. A hipótese que orienta a pesquisa sustenta que o biografema, ao escapar das formas tradicionais de representação subjetiva, permite pensar uma escrita de si que não visa à reconstrução de uma identidade, mas à exposição dos restos, dos lampejos e dos resíduos que sobrevivem ao apagamento. Longe de recompor uma biografia linear, essa escrita fragmentária desmonta o “eu” e o reinscreve como corpo textual, esboçado por traços descontínuos, imagens, afetos e resíduos que resistem à dissolução. Com isso, propõe-se uma leitura dos biografemas como fragmentos corporificados – elementos mínimos e incidentais que escapam do corpo do autor e, ao mesmo tempo, o figuram. Para sustentar essa proposta, articula-se um campo teórico que envolve literatura, psicanálise, semiótica, filosofia, estética e estudos da memória, com ênfase nas articulações conceituais entre biografema, fotografia e resto. Defende-se, assim, que a biografemática barthesiana integra uma poética do corpo, na qual a subjetividade se torna descontínua e espectral, visível apenas por meio dos seus vestígios.

A presente pesquisa está organizada em três capítulos principais e um capítulo com considerações finais: “Escrever o corpo”, “O retorno dos restos”, “O imaginário de imagens” e “Malogramos sempre ao falar do que amamos”, respectivamente. O primeiro tem como tema a escrita autoficcional presente em *Roland Barthes por Roland Barthes*, que se insere em

² Barthes, 2017, p. 108.

uma fase de produção barthesiana voltada para a elaboração do corpo como linguagem. Buscou-se demonstrar que o livro não constrói um relato linear da vida do narrador, em vez disso, por meio de fragmentos dispersos, desenha a silhueta de um corpo ausente. Para isso, o capítulo se volta para o conceito de autoficção, buscando compreendê-lo a partir de diferentes quadros teóricos. Argumenta-se que a escrita fragmentária e lacunar que compõe o objeto de pesquisa antecipa o que mais tarde seria nomeado como escrita autoficcional: uma forma literária que redefine a relação entre ficção e realidade e explicita a impossibilidade de se estabelecer equivalência entre narrador e escritor, texto e vida. Nessa direção, discute-se a noção de sujeito, concebida por Barthes, em consonância com a psicanálise, como efeito de linguagem, o que se expressa também por meio da epígrafe, que enfatiza o procedimento de deslocamento do “eu” para o campo da ficção.

É nesse contexto que se introduz o conceito de biografema, entendido como resquício de vida do autor. A partir da investigação das ocorrências dessa noção, desde sua primeira aparição, em *Sade, Fourier, Loyola* (2005b), em que é definido como alguns pormenores e gostos, até seu ressurgimento em outros textos barthesianos, busca-se demonstrar que o biografema constitui unidades mínimas que resistem ao sentido. Com base na semiótica de Charles Sanders Peirce, evidencia-se sua natureza indicial: como a fotografia, o biografema mantém com o referente uma relação de contiguidade física. Mais do que representar um “eu” ou uma identidade, ele remete ao corpo do autor – “não uma pessoa (civil, moral)”.³

Na sequência, com base na obra *O prazer do texto* (2015), em que Barthes propõe uma concepção erótica do texto, feito de lampejos e zonas de fruição, ele é compreendido simultaneamente como corpo descontínuo e como tecido – uma superfície que encobre o sentido como um véu e na qual o sujeito se dissipa. Essa dupla imagem do texto como corpo e como tecido prepara o diálogo com Paul de Man (2012), cuja crítica à autobiografia evidencia o paradoxo de uma escrita que, ao tentar restaurar o sujeito pela linguagem, acaba por desfigurá-lo. Trata-se, portanto, de uma operação em que a promessa de transparência se desfaz no próprio ato de nomear, expondo a impossibilidade de o sujeito representar-se plenamente por meio da linguagem. A partir da relação entre apagamento e vestígio, o biografema é entendido como resto – um traço mínimo que resiste ao desaparecimento e foge à lógica da identidade contínua, estável. É nesse contexto que se mobiliza o conceito de *Spur*, de Walter Benjamin (2009), como operador teórico capaz de iluminar o biografema enquanto marca tênue, porém persistente, que aponta para uma presença ausente e irrecuperável,

³ Barthes, 2005b, p. XVI.

inscrevendo no texto os traços de um corpo que não se deixa capturar integralmente. A imagem final do capítulo, inspirada na silhueta negativa do Santo Sudário, reforça essa concepção: o biografema figura um corpo que já não está ali, mas cuja ausência se imprime como rastro, como sombra ou impressão. Assim como o sudário, ele carrega a potência de sobrevivência, pois permanece como inscrição frágil, mas resistente ao esquecimento, tornando visível aquilo que já se retirou.

Encerrada a fundamentação teórica da noção de biografema e sua articulação com a crítica à autobiografia, o segundo capítulo, intitulado “O retorno dos restos”, explora a aproximação entre o biografema e o resto – incluindo os congêneres desse, como o rastro, os resíduos e os dejetos –, a partir de diferentes perspectivas filosóficas, literárias e críticas. O tema central reside na compreensão do biografema como vestígio ou resto, analisando como fragmentos aparentemente insignificantes podem operar como marcas indiciárias do corpo do autor. O capítulo tem por objetivo refletir sobre esses traços que resistem à narrativa e à significação plena, evidenciando formas de presença que se manifestam mais pelo que escapa do que pelo que se afirma. Para tanto, mobilizam-se contribuições teóricas de autores como, Ginzburg, Freud, Benjamin, Miller, Kristeva e Assmann. Parte-se da hipótese de que os biografemas são vestígios involuntários e contingentes que conservam uma carga sensível e indiciária. Essas unidades mínimas de significação permitem entrever, de modo rapsódico e descontínuo, algo da experiência vivida, configurando uma forma singular de inscrição do corpo do sujeito na linguagem.

Assim, o percurso inicia-se pelas reflexões de Carlo Ginzburg (1989), que compara o trabalho do psicanalista com o do detetive e do conhecedor de arte, uma vez que todos eles se ocupam da decifração de resíduos. Essa comparação está fundamentada no conceito de “paradigma indiciário”, elaborado pelo próprio autor, que designa um modelo de conhecimento baseado na interpretação de vestígios mínimos, aparentemente irrelevantes, mas capazes de revelar verdades ocultas. Com essa referência, busca-se argumentar que o biografema opera como esse tipo de indício: um traço deixado sem intenção consciente, com baixo investimento de elaboração, mas que, justamente por isso, carrega uma assinatura inconfundível, podendo conduzir a profundas revelações.

Essa perspectiva é então aproximada da metáfora arqueológica, presente tanto em Freud quanto em Benjamin, que concebem a recuperação do passado como um trabalho de escavação: operação que traz à tona fragmentos soterrados da experiência. Ainda em Benjamin, a noção de vestígio ganha nova inflexão quando o autor compara o narrador ao

oleiro, que deixa impressas as marcas de suas mãos no vaso: a escrita, tal como a argila, retém os sinais do contato, inscrevendo restos que emanam do corpo do autor na superfície do texto.

Diante disso, o capítulo volta-se à obra de Roland Barthes em busca dessas marcas involuntárias que, como impressões digitais, se imprimem na escrita. Tal como propõe o método *morelliano*, recuperado por Ginzburg, é nos pontos de menor esforço consciente que a singularidade do autor se revela. Com esse intuito, selecionam-se trechos que exibem traços recorrentes que se destacam em *Roland Barthes por Roland Barthes* – como a figura materna, a infância e o tempo no sanatório – a fim de evidenciar a inscrição inconsciente de vestígios que não podem ser contidos. O biografema, nesse contexto, é compreendido como um índice que atravessa a escrita, deixando sinais de uma presença que já não se mostra inteira.

Após o percurso pelas impressões e pelos restos, a psicanálise é mobilizada como ferramenta crítica para pensar como os resíduos participam da constituição do sujeito. Kristeva (2006), com o conceito de “abjeção”, evidencia que esses elementos – dejetos, fragmentos, sobras – são constitutivos da subjetividade, pois marcam seus limites ao mesmo tempo que ameaçam sua estabilidade. De Jacques-Alain Miller retira-se a noção de “dejeito” como aquilo que, embora desprezível, pode ser ressignificado e convertido em instrumento de produção de sentido e reinvenção. O argumento sustentado, portanto, é de que esses restos não devem ser eliminados, mas acolhidos e trabalhados. Nesse sentido, *Roland Barthes por Roland Barthes* pode ser lido como um exercício de saber fazer com os restos, que são incorporados e acolhidos em favor da obra. Os biografemas tornam-se matéria de uma escrita que se constrói sobre o que resta.

Também foi estabelecido diálogo com a obra *Espaços da Recordação* (2011), de Aleida Assmann, para explicitar a potência do esquecimento e das lacunas na preservação dos restos. Essa perspectiva permitiu situar *Roland Barthes por Roland Barthes* como um registro que oscila entre revelar e ocultar – como um palimpsesto –, oferecendo fragmentos incidentais que deixam entrever o que se perdeu, pretendendo-se, assim, reforçar a memória como campo de sobreposições em que lembranças não se apagam, mas permanecem latentes. O biografema, nesse contexto, é entendido como inscrição que resiste ao apagamento. Tal como os fragmentos textuais, as fotografias surgem como índices latentes e indelévels, guardando uma relação íntima com a memória e o inconsciente. Essa aproximação entre o biografema e a fotografia, já insinuada no entrelaçamento dos vestígios e dos restos, abre caminho para o capítulo seguinte.

Intitulado “O imaginário de imagens”, o terceiro capítulo desloca o foco da análise do texto para a imagem, explorando as relações entre fotografia e memória no contexto da escrita

de si. Investiga-se de que modo a fotografia participa da construção biografemática, especialmente no caso do álbum fotográfico presente nas primeiras páginas de *Roland Barthes por Roland Barthes*, partindo da hipótese de que a imagem, assim como o biografema, opera como vestígio de uma presença que já não está. Ao afirmar que “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”⁴, Barthes fornece um fundamento decisivo para a hipótese de que a imagem, tal como o biografema, constitui um resto. Tais fotografias, portanto, não funcionam como meros documentos, mas como resíduos que conectam passado e presente. A análise propõe ainda que o conceito de *punctum* – detalhe que fere e atravessa o sujeito – possa ser compreendido como uma forma específica de biografema, já que ambos revelam sintomas. O capítulo se fundamenta em aportes teóricos de Paul Ricœur, Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin e Roland Barthes.

As reflexões de Paul Ricœur sobre a memória como imagem-recordação ajudam a compreender a fotografia como rastro mnésico. Essa marca não reconduz a uma presença plena, mas indica uma ausência que, por sua força afetiva, faz irromper a lembrança. A fotografia, nesse sentido, não restitui o passado como ele foi, mas possibilita sua reconstrução por meio da imaginação. A imagem, ainda assim, faz emergir sentimentos que atualizam o vivido. Como observa Ricœur, o esquecimento não apaga a memória, mas a abriga: a lembrança persiste como vestígio do que foi vivido. Ao enfatizar a força das impressões e a ação da imaginação na reconstrução do passado, Ricœur contribui decisivamente para compreender a imagem como lugar de sobrevivência.

Em seguida, com base nas formulações de Didi-Huberman e de Benjamin, o capítulo aprofunda a ideia de que essas imagens não funcionam como documentos integrais do passado, mas como lampejos descontínuos que revelam restos e sobrevivências. Sustenta-se a hipótese de que essas imagens seguem a lógica da “imagem dialética”, condensando tempos distintos e manifestando sintomas do “inconsciente do tempo”. Argumenta-se que as fotografias de *Roland Barthes por Roland Barthes* não obedecem a uma ordem cronológica, mas se organizam por sensações e afetos. O álbum é entendido como uma montagem caleidoscópica, em que os acontecimentos do passado são remontados a partir dos fragmentos que restam, oferecendo novas formas de narrar o tempo e a si mesmo. A analogia com os vaga-lumes, proposta por Didi-Huberman, reforça essa concepção: as imagens lampejam brevemente no escuro da memória, resistem ao apagamento e persistem como sobrevivências

⁴ Barthes, 2022, p. 33.

visuais, frágeis, mas insistentes. Essas imagens dialéticas, por fim, condensam uma “historicidade anacrônica”, marcada por retornos inesperados e sintomas.

A montagem proposta no caderno de imagens, em que as legendas não explicam, mas contornam o que não pode ser dito, evidencia a fotografia como índice: um traço de algo que persiste sem se deixar significar por completo. A seleção das imagens, guiada pela fascinação que despertam no autor, possibilita uma aproximação com a noção de *punctum*, entendido como afeto que escapa à linguagem e atravessa o sujeito. Sustenta-se, assim, que a escrita de Barthes se constrói como montagem descontínua, operando com restos e lampejos que reconfiguram a memória e desmontam a linearidade da narrativa autobiográfica. A metáfora dos vaga-lumes, retomada por Didi-Huberman, orienta a leitura das imagens como cintilações intermitentes que sobrevivem ao apagamento e cuja emergência depende, paradoxalmente, do esquecimento.

Nos trechos finais do capítulo, argumenta-se que as legendas funcionam como espaço de escavação subjetiva, no qual o *punctum* e o biografema se aproximam como manifestações sintomáticas da experiência. Por meio da justaposição de fragmentos, a obra instaura uma lógica caleidoscópica que desmonta a tradicional escrita de si e confirma a hipótese de que os biografemas operam como marcas do corpo que resistem ao tempo. Ao fim deste capítulo, são analisadas algumas fotografias do livro que remetem a traços recorrentes na obra barthesiana – a mãe, a infância, o sanatório, a exclusão, a falta do pai, o tédio... –, assim como se fez com alguns fragmentos textuais, a fim de demonstrar a persistência do biografema.

Por último, o capítulo intitulado “Malogramos sempre ao falar do que amamos” funciona como um caleidoscópio de restos, uma verdadeira colcha de retalhos que visa apresentar algumas considerações finais sobre temas que merecem ser abordados, ou porque não encontraram espaço merecido no corpo do trabalho ou porque surgiram como *insights* tardios. Em vez de uma conclusão sistemática, uma tentativa vã de fechamento, parece-nos mais compatível com a ética barthesiana cintilar ideias sem encerrá-las, deixar fagulhas. Nesse gesto, os restos surgem como formas de presença, sustentando o que resiste ao apagamento.

1 ESCREVER O CORPO

Escrever o corpo. Nem a pele, nem os músculos, nem os ossos, nem os nervos, mas o resto: um isto balofo, fibroso, pelucoso, esfriado, o casacão de um palhaço.

(Roland Barthes)

A palavra “corpo” tornou-se, pouco a pouco, o principal significante do léxico de Roland Barthes (1915-1980), assumindo distintos significados, cada vez mais distantes da constituição física humana e mais próximos da acepção de texto. A escolha dessa “palavra-maná”⁵, assim classificada pelo autor – “em deriva, nunca *instalada*, sempre *atópica* (escapando a qualquer tópica), ao mesmo tempo resto e suplemento, significante ocupando o lugar de todo significado”⁶ –, marca um deslocamento de seus interesses em direção ao desejo e ao prazer textual. É assim que seus últimos escritos manifestam uma voz e elegem temas cada vez mais íntimos, empreendendo, como observa Susan Sontag, “uma corajosa meditação sobre o pessoal, sobre o eu”.⁷ Para a ensaísta, a fase final barthesiana é caracterizada por um trabalho de descarte dos artifícios intelectuais, “espécie de desvencilhamento de suas ideias”.⁸ Ela acrescenta que esse momento parece indicar uma transição na obra do autor, como se ele buscasse se tornar outro tipo de escritor, começando por um despojamento das marcas subjetivas e pessoais. De modo semelhante, a biógrafa de Barthes, Tiphaine Samoyault (2021), entende que ocorre uma inflexão na trajetória do autor nesse período, pois há menor investimento na teoria e maior interesse pela prática, impulsionada por seu desejo de escrever.

É curioso notar que, em um gesto de autocrítica, Roland Barthes atribui a si mesmo diferentes fases, das quais destacaremos a da “textualidade”, que se realiza nos primeiros anos da década de 1970, e a da “moralidade”, correspondente ao “pensamento do corpo em estado de linguagem”⁹, desenvolvida a partir de 1973. Na altura, são publicadas obras ímpares do crítico francês, as quais tematizam as relações entre vida e escrita, como *Sade, Fourier, Loyola* (1971), que propõe uma nova forma biográfica, fragmentária e descontínua, nomeada “biografema”, noção que explicaremos adiante, e *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), espécie de testamento intelectual do autor¹⁰, que compõe um retrato estilizado, utilizando a biografemática como método. Para a elaboração desse último livro mencionado, durante 1973

⁵ Barthes, 2017, p. 146.

⁶ Barthes, 2017, p. 146.

⁷ Sontag, 2020, p. 104.

⁸ Sontag, 2020, p. 102.

⁹ Barthes, 2017, p. 162.

¹⁰ Pozuelo Yvancos, 2006, p. 214.

e 1974, Barthes dedicou-se à releitura minuciosa de sua obra, com o intuito de elaborar uma espécie de glossário, produzindo as famosas notas e fichas que mantinha como hábito. O produto desse trabalho de dois anos é um livro experimental e fragmentário: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Composto por fotografias do álbum de família do autor e fragmentos textuais similares a entradas lexicais de um dicionário, esse livro reconfigurou a escrita da subjetividade e renovou o gênero autobiográfico ao apresentar a imagem fragmentada de um sujeito, do qual surgem apenas alguns lampejos, como um “pequeno universo em migalhas”¹¹, além de ter antecipado a forma da “autoficção”, termo que seria cunhado apenas em 1977, por Doubrovsky, para nomear textos que redefiniam a relação entre ficção e realidade no campo autobiográfico, como veremos com mais rigor a seguir.

1.1 Autoficção: desmontagem do eu autobiográfico

Sabe-se que a origem do gênero autobiográfico está atrelada ao surgimento da identidade moderna. Conforme a genealogia crítica apresentada pela pesquisadora argentina Leonor Arfuch, em *O Espaço Biográfico* (2010), é a partir do século XVIII, com as *Confissões* de Rousseau, que se consolida, na literatura, um espaço de autorreflexão, de narração de si mesmo como expressão da interioridade.¹² Assim, verifica-se ao longo dos séculos, do período medieval à modernidade, a publicação de diferentes exemplares de narração da própria vida, que podem ser classificados como ancestrais distantes do gênero autobiográfico, como, por exemplo, a célebre obra de Santo Agostinho, *Confissões*.

Logo, é a partir do século XVIII que se observa o aparecimento da voz autorreferencial do “eu” junto à promessa de sinceridade e de verdade. Com a consolidação do capitalismo e do mundo burguês, “na tensão entre a indagação do mundo privado, à luz da incipiente consciência histórica moderna”¹³, começam a ser definidos os contornos que delimitam o gênero autobiográfico, composto por confissões, memórias, diários e correspondências.

Por conseguinte, com o delineamento do espaço autobiográfico, algumas questões teóricas emergem, como o teor de verdade da obra e a verificação da identidade atestada pelo autor. Diante de tais dilemas, Philippe Lejeune, um dos mais importantes teóricos da autobiografia, propôs a ideia de “pacto autobiográfico”, espécie de contrato selado entre autor

¹¹ Barthes, 2017, p. 108.

¹² Arfuch, 2010, p. 36.

¹³ Arfuch, 2010, p. 35-82.

e leitor que tem como princípio a crença de quem lê na coincidência entre autor, narrador e personagem.

Em *O pacto autobiográfico* (2008), o teórico pragmatista, defensor de uma perspectiva divergente da adotada por Barthes, buscará examinar o funcionamento dos textos autobiográficos, ou seja, as possibilidades de leitura que eles oferecem, com o intuito de produzir uma definição para o gênero. Desse modo, na tentativa de defini-lo, o teórico começa circunscrevendo-o como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.¹⁴ Porém, Lejeune reconhece que tais categorias e condições estabelecidas para a autobiografia não devem ser absolutamente rigorosas, porque certas condições podem não ser preenchidas totalmente. Com efeito, a impossibilidade de classificação de textos em que o pacto romanesco se combina à coincidência do nome do autor, do narrador e do personagem gera uma “casa vazia” ou “casa cega”¹⁵ na teoria de gêneros:

Articulando esses dois critérios, obtêm-se teoricamente nove combinações: de fato, apenas sete são possíveis, sendo excluída, por definição, a coexistência tanto da identidade de nome e do pacto romanesco, quanto da diferença de nome e do pacto autobiográfico.¹⁶

Portanto, ao fim de seu ensaio, o autor de *O pacto autobiográfico* reconhece a inviabilidade de elaborar uma fórmula total e suficientemente clara da autobiografia, visto que ela é um modo de escrita e de leitura historicamente variável que se define por critérios exteriores ao texto. Por isso, não se trata de buscar a coincidência do texto com a vida de uma pessoa real, mas de verificar o tipo de leitura e de crença que ele produz. Em outras palavras, os efeitos que as diferentes escritas produzem são mais relevantes do que o encaixe delas em categorias pré-definidas pela teoria.

Baseado nessa insuficiência conceitual, constatada por Lejeune, Serge Doubrovsky, ao não conseguir categorizar seu romance *Fils* (1977), propõe a categoria de “autoficção” para definir um novo gênero de escrita do eu, um gênero vanguardista marcado pela experimentação da linguagem. Em seu texto “Autoficção é o nome de quê?” (2014), o ensaísta Philippe Gasparini aponta que Doubrovsky “postulava que não é possível se contar sem construir uma personagem para si, sem elaborar um roteiro, sem ‘dar feição’ a uma

¹⁴ Lejeune, 2008, p. 14.

¹⁵ Lejeune, 2008, p. 28.

¹⁶ Lejeune, 2008, p. 28.

história”.¹⁷ O autor de *Fils*, tendo observado que toda narrativa retrospectiva, inevitavelmente, seleciona, amplifica, reconstrói e inventa, posteriormente definirá os traços que distinguem a autobiografia da autoficção: a fragmentação da narrativa e a cronologia perturbada, o texto lacunar, e incerto, e o autorretrato complacente. Em síntese, a autoficção, em 1984, se caracterizava “por uma ética fundada na dúvida sistemática, dúvida que se refere ao mesmo tempo à exatidão dos fatos e à boa fé do próprio autor. O metadiscurso crítico torna-se conseqüentemente a marca distintiva do novo gênero”.¹⁸

Em vista disso, o conceito de “autoficção” foi o responsável por reavaliar a relação entre ficção e realidade no campo da autobiografia, ao compreender a impraticabilidade de recriação integral do vivido, admitindo as lacunas do discurso, pois o próprio real se apresenta de modo falho e descontínuo. Por esse motivo, as relações entre o real e o ficcional representam uma das dificuldades na delimitação do espaço autobiográfico. Mesmo que a autoficção não solucione todas as indagações do campo a que pertence, ela guarda o estatuto conferido ao sujeito pelas teorias psicanalíticas, foucaultianas e barthesianas da ficcionalização de si e da encenação de subjetividades.¹⁹

Em uma perspectiva aproximada a essa e oposta à de Lejeune, Paul de Man, crítico desconstrutivista, publicou, em 1979, “Autobiografia como des-figuração”²⁰, em que criticava a possibilidade de se estabelecer equivalência entre o “eu” do relato, o autor e a experiência.²¹ Para de Man, assim como para Barthes, não há sujeito exterior ao texto nem a possibilidade de uma escrita que não seja ficcional. O teórico belga-americano defende que a autobiografia não seria um gênero, mas uma figura de leitura.

Parece então que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível. Mas é possível ficar, como Genette o diria, em meio a uma situação indecível? [...]

A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos.²²

Já em uma análise mais recente, Leonor Arfuch, especialista em estudos culturais, defende, em *O Espaço Biográfico* (2010), que o conteúdo não seria o elemento mais importante nas escritas de “si”, e sim as estratégias adotadas na escrita do texto. Ao avançar

¹⁷ Gasparini, 2014, p. 187.

¹⁸ Gasparini, 2014, p. 193.

¹⁹ Souza, 2011, p. 22.

²⁰ O artigo de Paul de Man foi publicado em 1979, com o título “Autobiography as De-facement”, na Revista MLN, v. 94, n. 5, p. 919-930.

²¹ Sarlo, 2007.

²² De Man, 2012, p. 4.

em suas reflexões, a autora afirma que as variantes não canônicas do espaço biográfico, o qual envolveria múltiplas formas de relatar a si mesmo, que não estão submetidas a restrições narrativas são capazes de produzir um efeito desestabilizador, pois propõem outro jogo, o de “dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária”²³, como é o caso das autoficções. O que importa nesses casos não é a veracidade ou autenticidade dessa voz, mas “a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciador”.²⁴

Em outra leitura, distinta da de Arfuch, o crítico espanhol José María Pozuelo Yvancos, ao analisar *Roland Barthes por Roland Barthes*, defende que o livro opera uma desmontagem do eu autobiográfico. Para ele, a dispersão do sujeito é o ponto central da obra, em que fica evidente o exercício barthesiano de consciência intertextual. Quando insiste que é um ou que é vários personagens, Barthes introduz a ficção no ensaio, traz temáticas da teoria pós-moderna, como o debate sobre a autobiografia. Por isso, esse livro recebeu especial atenção de teóricos sobre o gênero autobiográfico e ainda é citado em grande parte dos estudos dessa área.

Pozuelo Yvancos conclui seu texto “Roland Barthes: un texto-cuerpo fragmentado” (2006) reiterando que a escrita autobiográfica só pode ser narração, imaginação de uma identidade separada do imaginário, que é só corpo. O crítico espanhol indaga ainda se Barthes não seria um corpo-língua, se seu discurso não representaria o principal de seu corpo feito de palavras. Nesse sentido, como aponta o teórico, *Roland Barthes por Roland Barthes* revela mais do que uma vida, ele contém as chaves de uma obra e de um estilo, além de apresentar uma personalidade convertida em um tecido textual. As ideias contidas na produção barthesiana são reafirmadas nesse livro: “sua linguagem é seu sentido, seu significante é seu ser, seu corpo é sua realidade”.²⁵ Corroborando essa afirmação a leitura de um trecho do objeto desta pesquisa, retirado do excerto “A coincidência”: “sou eu mesmo meu próprio símbolo, sou a história que me acontece: em roda livre na linguagem não tenho nada com quem me comparar”.²⁶

²³ Arfuch, 2010, p. 127.

²⁴ Arfuch, 2010, p. 128.

²⁵ Pozuelo Yvancos, 2006, p. 215.

²⁶ Barthes, 2017, p. 71.

1.2 Biografemática: pulverização do sujeito

Para Barthes, assim como para a psicanálise, “*no campo do sujeito não há referente*”²⁷, mas “*apenas um efeito de linguagem*”.²⁸ Logo, ao narrar uma vida, inevitavelmente, acaba-se por produzir ficção, o que remete à escolha de sua famosa epígrafe: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”,²⁹ por meio da qual ele afasta o “eu” que fala no texto do eu empírico. Esse gesto marca a posição do autor diante do principal dilema biográfico, ao evidenciar a fissura do sujeito, negando a coincidência completa entre texto e vida. Tal cisão também autentica a existência daquele de quem se fala, enquanto inscreve aquele que enuncia no campo ficcional. Assim, o autor “situa seu livro fora do campo das escrituras autobiográficas e referencias, e de fato no campo da literatura”.³⁰

Paralelamente, no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (2005b), Barthes afirma que o texto é “destruidor de todo sujeito”³¹, o que indica a impossibilidade de se sustentar um “eu” pela escrita. Pensamento equivalente também é encontrado em *Roland Barthes por Roland Barthes*: “perigo essencial para a vida do sujeito: escrever sobre si pode parecer uma ideia pretensiosa; mas também é uma ideia simples: simples como uma ideia de suicídio”.³² Porém, embora o texto desmantele a subjetividade, ainda será possível recolher dele cinzas dispersas, sobras de uma vida:

Porque, se é necessário que, por uma dialética arrevesada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino, opor-se-iam os *estilhaços* de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos); se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”; cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens [...] é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de outro significante [...].³³

Esse resquício de vida é o biografema, noção apresentada na citação acima, detalhe que revela um gosto, um valor, um meio, um desejo³⁴ e que deve ser compreendida, na

²⁷ Barthes, 2017, p. 69.

²⁸ Barthes, 2017, p. 92.

²⁹ Barthes, 2017, p. 11.

³⁰ Samoyault, 2021, p. 503.

³¹ Barthes, 2005b, p. XVII.

³² Barthes, 2017, p. 71.

³³ Barthes, 2005b, p. XVII.

³⁴ Samoyault, 2021, p. 512.

perspectiva de Cláudia Amigo Pino (2016), como parte de uma poética do corpo, e não do “eu”. Ele possibilita o retorno do autor a partir do momento que o Texto – enquanto objeto de prazer e não apenas objeto intelectual – transmigra para dentro da vida do leitor, inscrevendo nela sua linguagem e sua verdade. Dessa passagem de fragmentos, de um a outro, resulta uma coexistência de corpos: o do autor e o do leitor. O autor que “vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de encantos”.³⁵ Transportado por biografemas, ele “não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo”,³⁶ ainda que descontínuo; do qual se pode ler traços de uma vida, ainda que esburacada. Assim, esse corpo autoral difere-se do que seria a subjetividade do autor, na medida em que ele não corresponde a uma identidade. Nele “está ausente toda palavra”³⁷, não sendo possível identificar mais do que alguns traços por ele disseminados. De sua existência só restam alguns indícios e pormenores que cintilam na superfície do texto, os quais podem ser incorporados pelo leitor.

Referências e menções ao biografema também estão presentes em textos barthesianos posteriores, como o já citado *Roland Barthes por Roland Barthes* (2017 [1975]), “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (*Rumor da língua*, 2004 [1984]), *A câmara clara* (2022 [1980]) e *A Preparação do Romance vol. II* (2005b), sendo esse último uma publicação póstuma das notas de curso produzidas entre 1979-1980, no Collège de France. Mas nenhuma outra é comparável à elucidação encontrada em *Sade, Fourier, Loyola* (2005b [1971]). Em *RB por RB*, na entrada “Pausa, anamneses”, o biografema é definido como uma espécie de reminiscência imprecisa, que resiste à atribuição sentido, como um haicai. Além dessa explicação, são expostas, junto à mesma entrada, pequenas lembranças da infância e da juventude do autor, exemplares da prática biografemática:

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 tenuidade de lembrança: é o próprio haicai. O *biografema* (veja-se *SFL*, 13) nada mais é do que uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo. Essas poucas anamneses são mais ou menos *foscas* (insignificantes; isentas de sentido). Quanto mais se consegue torná-las foscas, mais elas escapam ao imaginário.³⁸

As miudezas reproduzidas nesse trecho não possuem significado exterior a elas. Não há outro sentido para esses fragmentos da memória, como o das roupas da professora do liceu, o do cheiro da papelaria onde se compravam revistas ilustradas ou o dos pernilongos em

³⁵ Barthes, 2005b, p. XVI.

³⁶ Barthes, 2005b, p. XVI.

³⁷ Barthes, 2005b, p. XVII.

³⁸ Barthes, 2017, p. 126.

Bayonne, que ali não esteja contido. Eles são como uma pequena obra de arte, como um ouriço: “isolado do mundo circundante e completo em si mesmo”³⁹, ou, para uma comparação mais compatível com o biografema bem como com a fotografia, da qual trataremos adiante, como vaga-lumes: lampejos pulsantes, intermitentes, passageiros, frágeis.⁴⁰

Posteriormente, em “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, texto proferido em 1977, Barthes confessa sua identificação com o autor de *Em busca do tempo perdido*, Marcel Proust, que teria realizado um laborioso projeto de escrita na intenção de alcançar “uma terceira forma”⁴¹ – nem romance, nem ensaio –, que fosse capaz de sustentar a obra que tinha em mente e de recolher o sofrimento pelo qual acabara de passar, devido à morte da mãe. Conforme a análise de Barthes, a estrutura rapsódica do livro de Proust desfaz a ilusão de linearidade existente na narrativa de uma vida ao confrontá-la com a natureza fragmentária das memórias individuais, reduzindo todo o universo a migalhas. Essa desorganização temporal não destrói a biografia, observa o teórico, mas desvela sua lógica irreal, sua pretensa organização cronológica, substituindo-a por outra, que funcionaria como “um sistema de instantes”.⁴² Nesse sentido, *Em busca do tempo perdido* seria uma narrativa de um desejo de escrita do autor, que retorna insistente e arbitrariamente à sua própria vida, tomando-a como uma constelação de circunstâncias.

Barthes então passa das reflexões acerca da obra proustiana a si mesmo, revelando seu próprio desejo de mutação, em razão de estar no meio de sua vida – semanticamente, e não aritmeticamente, falando, ou seja, não no sentido da metade do tempo que lhe cabe vive falando –, o que corresponderia a um momento de mudança, de virada. Assim, o “meio da vida” dar-se-ia a partir de uma “inversão da paisagem”⁴³ causada por algum acontecimento. No caso de Barthes, assim como no de Proust, essa transição é determinada pela morte da mãe. Logo, para um escritor, o ponto de virada, a assunção de uma *Vita Nova*, – título do seu anunciado romance, escrito, possivelmente, nos meses próximos a seu acidente fatal –, só poderia se realizar na escrita, por meio de uma nova forma.

A busca de Barthes, portanto, seria por uma escrita que lhe permitisse dizer aos que ama que suas existências não foram em vão, que o destino deles não será o “nada da História”,⁴⁴ pois terão suas vidas e seus sofrimentos recolhidos nessa forma de romance. Além disso, ele também espera que esse outro formato lhe permita dizer abertamente seus afetos.

³⁹ Schlegel, 1994, p. 103.

⁴⁰ Didi-Huberman, 2011.

⁴¹ Barthes, 2025b, p. 285.

⁴² Bachelard *apud* Barthes, 1988, 287.

⁴³ Barthes, 1988, p. 290.

⁴⁴ Barthes, 1988, p. 293.

Barthes encerra dizendo que gostaria de escrever uma obra que rompesse com a intelectualidade de seus escritos anteriores para ir em direção a outro tipo de saber: o do Amador, aquele que “reconduz seu gozo”, “que ama e continua amando”, “o artista contraburguês”.⁴⁵ Carla Cavalcanti e Silva entende que o autor conseguiu, afinal, alcançar a forma que buscava:

Não são momentos de verdade que lemos em seu *Diário de luto*? Não é a ternura de sua mãe que é recuperada em *A câmara clara*?
Essa escritura literária, Barthes a atingiu, sem, no entanto, recorrer às instâncias romanescas. A busca de Proust e a de Barthes não passava somente pela escrita de um romance, mas também pelo desejo de escrever.⁴⁶

Logo, “Durante muito tempo, fui dormir cedo” evidencia tanto a passagem de gostos e pormenores da vida dos autores a suas respectivas obras quanto a transmigração do texto admirado para dentro da vida do leitor – nesse caso, o leitor Roland Barthes. Essa transmigração possibilitaria, conseqüentemente, uma “volta amigável” para o autor – Proust – , como um plural de encantos. Assim, quando o texto proustiano passa à escritura barthesiana, produz-se, então, a coexistência de ambos, Proust e Barthes. Como descrito no Prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, viver com o autor não é representar o que está em seus livros, mas absorver uma verdade de sua linguagem. Dessa forma, o que Barthes incorpora é o desejo proustiano de escrever. Algumas ideias difundidas em “Durante muito tempo, fui dormir cedo” serão retomadas posteriormente por Roland Barthes, no curso ministrado entre 1979 e 1980, no Collège de France, *A Preparação do Romance vol. II*, no qual ele torna público seu desejo de escrever um romance e ocupa-se de temas como autoria, estilo e relação entre vida e obra. Na “Aula do dia 19 de janeiro de 1980” (2003), Barthes faz algumas observações a respeito da “volta do autor”, dizendo que, para ele, particularmente, o interesse de retomar a figura autoral, recalcada na década de 1960, deu-se com a publicação de *O prazer do texto*, em 1973, devido ao surgimento de uma “‘curiosidade’ biográfica”,⁴⁷ o que fez com que ele voltasse seus interesses para a escrita do diário. Após discorrer brevemente sobre os diários de Kafka, Tolstói e Gide, ele analisa a relação entre a vida e a obra de Proust: “[...] Proust é a entrada maciça, audaciosa do autor, do sujeito que escreve, na literatura, como biografólogo, a obra, que não pertence ao gênero biográfico [...], está inteiramente tecida com elementos dele mesmo [...]”⁴⁸, corroborando e ampliando o pensamento expresso em “Durante muito tempo,

⁴⁵ Barthes, 2017, p. 65.

⁴⁶ Cavalcanti e Silva, 2015, p. 43.

⁴⁷ Barthes, 2003, p. 168.

⁴⁸ Barthes, 2003, p. 170-171.

fui dormir cedo”. Além disso, chama-nos a atenção, nesse trecho, o emprego do termo “biógrafólogo”, o qual se distingue de “biógrafo”. Isso porque *Em busca do tempo perdido* não seria uma biografia, já que o que Proust faz não é transcrever, cronologicamente, a sucessão dos acontecimentos de sua vida. Em vez disso, ele tece uma “biografia simbólica”⁴⁹, apresentando uma nova configuração do tempo, dos eventos e do sujeito, produzindo, assim, “escrita de vida”, o que Barthes também chama de “biografemática”⁵⁰, como explicitado na citação seguinte:

A experiência – a obra proustiana –, sob essa nova iluminação, introduz, diferente da biografia, a escrita de vida, a vida escrita (no sentido forte, transformador da palavra “escritura”), a biografemática (que é também, indissolivelmente, como em Proust, uma tanatografia). O princípio novo que permite essa nova escrita = a divisão, a fragmentação, ou até mesmo a pulverização do sujeito. Já visto pelo próprio Proust: “<O método de Sainte-Beuve ignora que> um livro é um produto de um outro eu, diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios” → Essa divisão é o desvio, a volta necessária para reencontrar uma adequação, não da escrita com a vida (simples biografia), mas das escritas e dos fragmentos, dos planos de vida.⁵¹

A noção de biografema será novamente encontrada em *A câmara clara*, livro póstumo constituído de notas sobre fotografia, e que é uma espécie de homenagem póstuma: “é em parte memória (da sua mãe), em parte uma meditação sobre eros, em parte uma invocação da morte – um livro de piedade, de resignação, de desejo; renuncia-se a um certo brilho intelectual”.⁵² Considerado por muitos críticos o livro mais autobiográfico de Barthes. Como reflete Derrida (2008), em uma homenagem póstuma ao amigo, o livro “cujo tempo acompanhou Barthes em sua morte”⁵³, velando seu próprio autor, como reflete Derrida (2008), em uma homenagem póstuma ao amigo. A obra traz, ainda, uma importante comparação de que “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”.⁵⁴ Em outras palavras, em uma concepção barthesiana, a fotografia é um índice da história, assim como o biografema o é da biografia; ambos são rastros que certificam a presença anterior de seu referente. Por essa razão, Barthes afirma que em toda fotografia, e podemos estender ao biografema, há o retorno do morto,⁵⁵ pois este está eternamente conectado a seus vestígios.

⁴⁹ Barthes, 2003, p. 171.

⁵⁰ Barthes, 2003.

⁵¹ Barthes, 2005, p. 172.

⁵² Sontag, 2020, p. 107.

⁵³ Derrida, 2008, p. 269.

⁵⁴ Barthes, 2022, p. 33.

⁵⁵ Barthes, 2022, p. 19.

1.3 Índice e fotografia: os raios retardados de uma estrela

Assim como Charles Sanders Peirce, precursor da teoria dos signos, Roland Barthes compreende a fotografia como um signo ligado fisicamente ao seu referente, uma marca deixada por aquilo que ali já esteve, tal como a cicatriz é a do ferimento e a fumaça é a do fogo. Peirce (2005) define como signo aquilo que representa ou faz referência a algum tipo de ideia ou objeto, sendo ele, portanto, algo imaginável ou perceptível, que evoca na mente de alguém a representação de alguma outra coisa, ou seja, de seu referente, ou objeto. O filósofo norte-americano define o *signo* como:

[...] tudo aquilo que está relacionado a uma segunda coisa, que é seu Objeto, com respeito a uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu Interpretante, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum*.⁵⁶

Peirce dividiu os signos em três categorias: ícone, símbolo e índice. A primeira refere-se aos signos que remetem ao referente por meio de sua semelhança, em decorrência de suas características visuais ou formais. A segunda categoria trata dos signos que mantêm uma relação arbitrária com o objeto, como os sistemas linguísticos, em que seus signos não estão vinculados ao que denotam nem fisicamente nem por semelhança, mas apenas por uma convenção. Finalmente, a terceira categoria, chamada índice, em oposição às outras duas, abrange os signos que mantêm uma conexão real e causal com seu objeto, podendo inclusive ser um fragmento extraído dele. Sobre essa última categoria, Peirce esclarece:

Um índice é um signo que se refere ao seu objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. Portanto, não pode ser um quali-signo, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente uma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a estas essas qualidades que ele se refere ao objeto.⁵⁷

Observa-se, então, entre o signo indicial e seu referente uma relação de contiguidade física, na medida em que aquele é a materialização dos vestígios e das marcas deixados por este. Diversos outros exemplos de signos indiciais são fornecidos por Peirce, a saber:

⁵⁶ Peirce, 2005, p. 28.

⁵⁷ Peirce, 2005, p. 52.

Uma batida na porta é índice. Tudo que atrai a atenção é índice. Tudo que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência. Assim, um violento relâmpago indica que algo considerável ocorreu, embora não saibamos exatamente qual foi o evento. [...]

Um barômetro a marcar pressão baixa e ar úmido é índice de chuva; isto é, supomos que as forças da natureza estabelecem uma conexão provável entre o barômetro que marca pressão baixa com o ar úmido e a chuva iminente. Um cata-vento é um índice da direção do vento dado que, em primeiro lugar, ele realmente assume a mesma direção do vento, de modo tal que há uma conexão real entre ambos, e, em segundo lugar, somos constituídos de tal forma que, quando vemos um cata-vento apontando numa certa direção, nossa atenção é atraída para essa direção e, quando vemos o cata-vento girando com o vento, somos forçados, por uma lei do espírito, a pensar que essa direção tem uma relação com o vento.⁵⁸

Logo, diferentemente das outras categorias de signos, o índice demanda a existência física e real de seu referente.

Os exemplos supracitados evidenciam, como observa Philippe Dubois, a frequente presença das leis físicas regendo a conexão entre signo e objeto: “a mecânica, a projeção, a gravidade, a pressão atmosférica, a combustão etc”⁵⁹, assim como no caso da fotografia, uma vez que ela é uma impressão resultante da luz emitida pelo objeto, confirmando a relação de contiguidade física. Dubois afirma, em conformidade com a Semiótica Peirceana, que os signos indiciais não significam por si mesmos, tendo sua significação determinada por seu referente, o que também se observa no caso dos pronomes demonstrativos “este” e “aquele” e dos pronomes relativos “quem” e “o quê”, que demandam o estabelecimento de uma relação com o objeto que denotam e com as palavras que os antecedem, respectivamente.⁶⁰

Baseando-se na noção de índice proposta por Peirce, em *A câmara clara*, Barthes busca determinar a essência da fotografia, identificando os traços que permitiriam distingui-la dos demais tipos de imagem, tarefa essa que se mostra complexa, devido à sua natureza inclassificável. Tal desordem, conforme o autor, deve-se à sua singularidade, dado que a fotografia reproduz algo que não pode repetir-se existencialmente: o instante. Isso, somado à inseparabilidade entre foto e referente, como ocorre entre “a vidraça e a paisagem”,⁶¹ exclui a possibilidade de um levantamento de suas marcas e ocorrências, pois seu referente sobrepõe-se a ela, o que impede uma generalização, já que ele a singulariza. A fotografia, em si, seria, desse modo, invisível, assim como a vidraça: vemos a paisagem – ou o referente – através dela. Por essa razão, Barthes acrescenta que a foto está presa à sua linguagem dêitica, em consonância com Peirce (2005), na medida em que seu sentido não é intrínseco a ela, dependendo de seu referente.

⁵⁸ Peirce, 2005, p. 67.

⁵⁹ Dubois, 1998, p. 63.

⁶⁰ Peirce, 2005, p. 68.

⁶¹ Barthes, 2022, p. 17.

Na fotografia, diferentemente da pintura, não se pode negar a existência daquilo que ela mostra: ela assegura a presença passada de um objeto. Ela não representa ou metaforiza o real – em oposição à pintura e à narrativa, por exemplo –, ela eterniza o que não poderá mais se repetir. Nessa perspectiva, a foto é uma emanção de seu referente, um certificado de presença, que Barthes nomeia de “*Isso-foi*”: o que “encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito”.⁶² Em alusão ao texto de Susan Sontag, *Sobre fotografia* (2004), especificamente ao trecho em que ela cita uma passagem do *Diário* de Delacroix, no qual o pintor refere-se às fotografias de uma estrela tiradas por astrônomos – “a luz da estrela daguerreotipada levou vinte anos para atravessar o espaço que a separa da Terra”⁶³ –, Barthes escreve:

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado.⁶⁴

Assim, esses raios que emanam do passado, ligando-o a um olhar futuro, são índices – físicos – de uma existência pretérita, são restos daquilo que vai morrer ou que já morreu. Conectada à morte e ao corpo desde seu surgimento, quando se buscava eternizar a imagem dos entes queridos, a fotografia é “a imagem viva de uma coisa morta”.⁶⁵

1.4 Texto e corpo: fogos da linguagem

Em *O prazer do texto* (2015), livro que explicita o deslocamento dos interesses de Barthes em direção a temas como prazer e desejo, sua palavra-maná “desabrocha”,⁶⁶ ampliando sua compreensão do sentido do corpo textual do autor, referido em *Sade, Fourier, Loyola*, feito de “lampejos romanescos”, Barthes escreve:

[...] Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: *o corpo certo*. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (esses fogos vivos, essas luzes

⁶² Barthes, 2022, p. 70.

⁶³ Delacroix *apud* Sontag, 2004, p. 90.

⁶⁴ Barthes, 2022, p. 72.

⁶⁵ Barthes, 2022, 71.

⁶⁶ Barthes, 2017, p. 146.

intermitentes, esses traços vagabundos dispostos no texto como sementes [...]). O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico.⁶⁷

Logo, o corpo do escritor é uma figuração erótica, um objeto de prazer que comporta o retorno do morto. À frente, ainda no mesmo livro, ele compara o texto a um tecido, o qual encobriria – como um véu – o sentido das coisas e no qual o sujeito se dissiparia:

Texto quer dizer Tecido; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo, perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha).⁶⁸

A destruição da identidade operada pela linguagem, para o ressurgimento de um corpo descontínuo, vazado como a textura de uma teia, pode ser relacionada às reflexões de Paul de Man sobre a autobiografia, a qual seria uma tentativa de restauração que culminaria em desfiguração. Em “A autobiografia como des-figuração”, o teórico aponta a impossibilidade de se estabelecer equivalência entre o “eu” do relato, o autor e a experiência,⁶⁹ além do caráter despojador da linguagem, que, por sua função representativa, seria incapaz de restituir a integralidade do referente. Ao buscar restaurar a imagem do sujeito, ela acaba por adulterá-la, desfigurando-a com sua produção de sentido:

[...] a linguagem é figura (ou metáfora, ou prosopopeia), ela não é a coisa em si, mas a representação, a pintura da coisa e, como tal, é silenciosa, muda como as pinturas são. A linguagem, como tropo, é sempre despojadora. [...] Assim como entendemos a função retórica da prosopopeia enquanto dar voz ou face por meio da linguagem, também entendemos que nós somos privados não da vida mas da forma e do sentido de um mundo acessível apenas através da via despojadora do entendimento. A morte é um nome deslocado para um dilema linguístico, e a restauração da mortalidade pela autobiografia (a prosopopeia da voz e do nome) despoja e desfigura na exata medida em que restaura. A autobiografia vela uma desfiguração da mente da qual ela mesma é a causa.⁷⁰

É possível notar, em *RB por RB*, inversamente, tanto o movimento de desfiguração quanto o de restauração, pois, por um lado, tritura-se a subjetividade até que restem apenas partículas indivisíveis, enquanto de outro, recolhe-se restos e migalhas, visando o rearranjo de

⁶⁷ Barthes, 2015, p. 24.

⁶⁸ Barthes, 2015, p. 74-75.

⁶⁹ Sarlo, 2007, p. 31.

⁷⁰ De Man, 2012, p. 10.

uma forma corpórea. Isso porque a posição indecível, ocupada pela escrita de si, entre ficção e realidade, a impede de mostrar algo que não seja adulterado pela linguagem, uma vez que essa, como uma vestimenta envenenada,⁷¹ ao envolver a subjetividade, teria um efeito mortal.

Nesse sentido, as fotografias e entradas lexicais que compõem essa autoficção tecem um corpo descarnado, no interior do qual o “eu” se dissolve, sobrando apenas “o escritor menos sua obra: forma suprema do sagrado: a marca e o vazio”,⁷² respectivamente, a luz e a sombra. Essa silhueta negativa, oca, é iluminada pelos biografemas que a margeiam, como as mãos negativas encontradas nas grutas madalenianas e utilizadas como tema poético por Marguerite Duras:

[...] Essas mãos/ do azul da água/ do negro do céu/ Lisas/ Esquartejadas sobre o granito gris/ [...] Amarei seja quem for que escute que eu grito/ Sobre a terra vazia ficarão essas mãos na parede de granito/ à face do fracasso do oceano/ [...] Ele está no centro da pedra/ dos corredores/ dos veios de pedra/ de todas as partes.⁷³

Semelhante à técnica primitiva, RB pulveriza-se em torno das bordas do corpo ausente, iluminando sua ausência. Dispostos como “pedras sobre o contorno do círculo”,⁷⁴ os biografemas circunscrevem a marca do que não está mais ali, como a impressão das mãos sobre o granito, para, assim, “Escrever o corpo. Nem a pele, nem os músculos, nem os ossos, nem os nervos, mas o resto: um isto balofo, fibroso, pelucioso, esfiapado, o casacão de um palhaço”.⁷⁵ Ambas as figuras podem ser compreendidas enquanto rastros – *Spur* –, conceito benjaminiano que designa um tipo de marca remanescente, cuja existência está impregnada da presença daquilo que a originou. O rastro é “a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou”,⁷⁶ ou, ainda, como interpreta Jeanne Marie Gagnebin, em seu ensaio “Apagar os rastros, recolher os restos”, é a “presença de uma ausência e ausência de uma presença”.⁷⁷

À vista disso, uma aproximação entre as noções de *Spur* – enquanto resto e vestígio do passado –, biografema, índice e fotografia mostra-se possível, devido ao fato de compartilharem entre si a qualidade de sobrevivência através do tempo, apesar da fragilidade intrínseca a elas. Os rastros, sempre deixados de forma aleatória e involuntária, poderiam ser

⁷¹ De Man, 2012, p. 10.

⁷² Barthes, 2017, p. 92.

⁷³ Duras, 2009, p. 10-11.

⁷⁴ “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, 2017, p. 108).

⁷⁵ Barthes, 2017, p. 199.

⁷⁶ Benjamin, 2009, p. 490.

⁷⁷ Gagnebin, 2012, p. 27.

facilmente dispensados, jogados fora, levando-se em conta sua inutilidade e sua insignificância. No entanto, esses cacos insignificantes são relevantes para o poeta e para o historiador, por exemplo, que, como sucateiros, têm interesse em resgatar vestígios da memória e do passado.

Os resíduos têm sua finalidade e seu sentido em si mesmos, o que lhes confere autonomia e completude, como é o caso de Odradrek, personagem disforme do conto de Kafka, citado por Gagnebin ao destacar a importância dos restos. Esse ser constituído de trapos e fiapos gastos, porém “completo à sua maneira”,⁷⁸ desafia a ordem e os sistemas, confronta a ordem, a doxa – “o *Consensus* pequeno-burguês”⁷⁹ Como interpretado por Roberto Schwarz (2008), Odradrek é a negação da vida burguesa, representada, no conto, pelo pai de família. A existência subversiva desse ser inútil é uma provocação para o narrador, que o descreve de forma depreciativa. Odradrek é a materialização do trabalho do *Lumpensammler*, o colecionador de trapos, ou *chiffonier*, aquele que, como proposto por Benjamin (2009), ocupa-se de recolher tudo aquilo que a cidade rejeita, para transformar em objetos de utilidade ou prazer.

O mesmo se pode dizer da “*houppelande d’un clown*”⁸⁰ (traduzido para o português por Leyla Perrone-Moisés como “o casacão de um palhaço”): tramada com sobras, essa vestimenta esfarrapada, último vestígio de um corpo já ausente, constitui-se como um “significante sem significado”.⁸¹ Ademais, a textura de pelúcia, além de ser um depósito de poeira e detritos, tem a particularidade de conservar a marca de todo contato (Benjamin, 2009)⁸², o que assegura que se mantenham vivos todos os “fogos da linguagem” e “traços vagabundos” que constituem a sobrecasaca de palhaço, esse que “nunca interpreta”, que “simplesmente é”.⁸³ Funcionando como uma espécie de sudário,⁸⁴ ao eternizar a falta e permitir a aparição do invisível, essa roupa, urdida com fotografias e fragmentos textuais, guarda o retorno do morto, “por mais longínquo que esteja”.⁸⁵ Assim sendo, há no biografema uma propriedade singular, que é a potência da ressurreição.

⁷⁸ Gagnebin, 2012, p. 27.

⁷⁹ Barthes, 2017, p. 59.

⁸⁰ “*Ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste: um ça balourd, fibreux, pelucheux, effiloché, la houppelande d’un clown*” (Barthes, 1975, p. 182).

⁸¹ Barthes, 2017, p. 214.

⁸² “[...] pelo veludo e a pelúcia que conservam a marca de todo contato” (Benjamin, 2009, p. 60), ou ainda, “A pelúcia como depósito de poeira” (Benjamin, 2009, p. 143).

⁸³ Burnier *apud* Ferracini, 2003, p. 202.

⁸⁴ Dubois, 1998, p. 223.

⁸⁵ Burnier *apud* Ferracini, 2003, p. 202.

2 O RETORNO DOS RESTOS

Daquilo que não mais voltará, é o odor que me volta.

(Roland Barthes)

Após as reflexões propostas no capítulo anterior, parece-nos pertinente uma leitura do biografema enquanto resto, dada sua natureza indicial. Dessa forma, abordaremos a seguir diferentes perspectivas teóricas sobre esse tema, capazes de fornecer uma melhor compreensão da biografemática elaborada por Roland Barthes, posto que tal prática de escrita é frequentemente caracterizada como fragmentária, tênue, fugaz.

Alguns verbetes de *Roland Barthes por Roland Barthes* também nos sugerem e validam essa aproximação entre o biografema e o resto – incluindo os congêneres desse, como o rastro, os resíduos e os dejetos. As entradas “O círculo dos fragmentos”, “O fragmento como ilusão” e “Do fragmento ao diário” são especialmente notáveis nesse sentido. No primeiro, Barthes justifica sua predileção pelos pormenores – “tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres”⁸⁶ –, elegendo-os como um ideal. Em seguida, a forma breve – assim como “o haicai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário”⁸⁷ – é apresentada como um caminho ao leito do imaginário, ou seja, a fragmentação reconduziria ao si, em vez de dispersá-lo. Logo após, no terceiro verbe, os fragmentos que compõem o diário – interpretados por nós como ocorrências biografemáticas – são equiparados a um resto: “Produção de meus fragmentos. Contemplação de meus fragmentos (correção, polimento etc.). Contemplação de meus dejetos (narcisismo)”⁸⁸.

Nesse contexto, começaremos pelas ideias apresentadas por Carlo Ginzburg (1989), em seu texto “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, em que o autor evidencia como são semelhantes os trabalhos do conhecedor de arte, do detetive e do psicanalista, uma vez que todos esses se ocupam da decifração de resíduos. O historiador italiano inicia seu raciocínio referindo-se ao “método morelliano”, técnica de investigação que consiste em examinar os pormenores, como os lóbulos das orelhas e as formas dos dedos, a fim de determinar os traços particulares de um artista, desvelando, assim, a verdadeira autoria de obras de arte, dado que muitas vezes pinturas eram equivocadamente referidas a outro artista, que não o autor, em razão dos pintores pertencerem à mesma escola. Tais minúcias, na visão de Giovanni Morelli, trairiam o artista, tal como um criminoso é traído por suas impressões digitais. Em vista disso,

⁸⁶ Barthes, 2017, p. 109.

⁸⁷ Barthes, 2017, p. 110.

⁸⁸ Barthes, 2017, p. 111.

Ginzburg relembra a aproximação desenvolvida por Enrico Castelnovo entre Morelli e Sherlock Holmes, ou seja, entre o conhecedor de arte e o detetive, profissionais que se baseiam em indícios quase imperceptíveis para determinar a autoria da obra ou do crime. Para Morelli, a personalidade do artista deveria ser procurada onde seu esforço fosse menor, pois justamente os gestos inconscientes é que revelariam sua identidade. Paralelamente, a identidade do criminoso seria descoberta a partir dos vestígios que ele não conseguisse ou se lembrasse de apagar. Do mesmo modo, Freud interessava-se, no processo de análise, pelos detalhes insignificantes, pelas particularidades que passavam despercebidas na fala dos analisantes, pois neles residiria a chave para a psiquê humana. Tal comparação, feita entre os três profissionais, é assim construída em por Ginzburg:

Nos três casos, pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível. Pistas: mais precisamente sintomas (no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes), signos pictóricos (no caso de Morelli). [...] Nos três casos entrevê-se o modelo da semiótica médica: a disciplina que permite diagnosticar as doenças incessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo. [...] No final do século XIX – mais precisamente, na década de 1870-80 –, começou a se afirmar nas ciências humanas um paradigma indiciário baseado justamente na semiótica.⁸⁹

A correlação entre os trabalhos de Morelli, Holmes e Freud, os quais captariam verdades mais profundas por meio de resíduos, ao lidarem, respectivamente, com signos, indícios e sintomas⁹⁰, é sustentada justamente pelo conceito de “paradigma indiciário”, elaborado pelo historiador italiano, que se refere à prática de inferir sentido a partir de dados aparentemente insignificantes, que podem conduzir a profundas revelações. Logo, ao pensarmos os biografemas enquanto pormenores dispersos, veremos que, assim como os vestígios e os rastros, essas marcas fortuitamente deixadas, eles são traços altamente significativos. Cabe lembrar, porém, que um biografema não pode ser forjado, ele, necessariamente, surge e se dispersa de seu referente: o corpo do autor. Adentrando o campo psicanalítico, é oportuno mencionar o texto freudiano de 1937, “Construções na análise” (Freud, 2018), em que o trabalho do analista é comparado ao do arqueólogo em virtude de ambos se ocuparem de fragmentos encontrados sob escombros. Os dois ofícios buscariam reconstruir o passado a partir dos restos soterrados, portanto recolhendo e restituindo o

⁸⁹ Ginzburg, 1989, p. 150-151.

⁹⁰ Para Freud, o sintoma é uma formação do inconsciente que surge como resultado de um conflito psíquico. Em Lacan, o sintoma pode ser compreendido de três modos: como mensagem endereçada ao Outro, como gozo e como produção e invenção do sujeito (Maia; Medeiros; Fontes, 2012).

“pequeno universo em migalhas”.⁹¹ Sobre a semelhança entre o trabalho do arqueólogo e aquele do analista, Freud escreve:

Mas, assim como o arqueólogo ergue as divisões da construção sobre os restos dos muros, determina o número e a posição das colunas a partir das cavidades no terreno e reconstitui os ornamentos e pinturas das paredes com base nos restos encontrados nos escombros, assim também procede o analista quando tira suas conclusões de fragmentos de lembranças, associações e manifestações ativas do analisando. Os dois têm o direito inquestionável de reconstruir pela complementação e pela integração dos restos conservados.⁹²

Porém, o trabalho do analista se daria em condições mais favoráveis que o do arqueólogo, pois aquilo de mais essencial do objeto psíquico estaria preservado, mesmo que sob os escombros; enquanto o arqueólogo, eventualmente, lida com objetos que tiveram partes importantes destruídas, tornando mais complexa a tarefa de reconstrução do passado. Nessa perspectiva, cabe questionar quais diferenças particularizariam o trabalho de escavação realizado pelo leitor diante de uma escrita biografemática, dado que a reconstrução da identidade não é nem deve ser a finalidade dessa tarefa. Em vez disso, ele deve limitar-se a reconhecer as “insistências” que fundam a escritura do autor “admirado”⁹³, respeitando sua natureza contingente e completa em si mesma, “que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança”.⁹⁴

Logo nas primeiras páginas de *Roland Barthes por Roland Barthes*, o narrador menciona o poder despojador do texto, esse que “nada pode contar” e que vai “em direção a uma espécie de língua sem memória”,⁹⁵ indicando-nos a precariedade em que serão encontrados os traços subjetivos nas páginas seguintes: não há mais que figurações do que ele chama de “pré-história”. Para além das fotos – indícios incontestáveis do real –, restam para o leitor tão somente espólios, destroços nos quais se pode, ou não, como proposto por Giovanni Morelli, inesperadamente descobrir marcas particulares – “é o irredutível: tudo que ainda está em mim”⁹⁶, reflete o narrador diante de uma fotografia que o mostra ainda criança, dando seus primeiros passos. Mais adiante, no verbete que abre o “imaginário da escritura”, “Ativo/reactivo”, RB classificará o tom de seus textos: “O texto I é reativo, movido por indignações, medos, desaforos interiores, pequenas paranoias, defesas, cenas. O texto II é

⁹¹ Barthes, 2017, p. 108.

⁹² Freud, 2018, p. 330.

⁹³ “[...] trata-se de fazer passar para nossa cotidianidade fragmentos do inteligível (‘fórmulas’) provindos do texto admirado” (Barthes, 2005b, p. XV).

⁹⁴ Barthes, 2017, p. 126.

⁹⁵ Barthes, 2017 p. 14.

⁹⁶ Barthes, 2017, p. 34.

ativo, movido pelo prazer”.⁹⁷ Ao retomar o texto freudiano “Construções na análise” (Freud, 2018), percebemos que a autoficção barthesiana é também resultante de um trabalho arqueológico, no qual se revolve a matéria psíquica e leva-se à superfície restos encontrados em diferentes camadas, que correspondem a variados períodos da existência do sujeito: vivências, afetos e repetições (Freud, 2018). Do mesmo modo, merece ênfase outro momento que corrobora essa leitura: quando RB, notório admirador de Proust, como já evocado nesta dissertação, – a quem faz inúmeras referências – admite, no trecho intitulado “*Patchwork*”, “re-escrever-se”, unindo livros, temas, lembranças e textos, sem distinguir o que é passado do que é presente. Os retalhos que compõem o livro aqui em discussão não estão hierarquizados. Eventos importantes e/ou irrelevantes são indistintamente unidos na tentativa de dar forma a um corpo textual:

Lanço assim sobre a obra escrita, sobre o corpo e o corpus passados, tocando-os de leve, uma espécie de *patchwork*, uma cobertura rapsódica feita de quadrados costurados. Longe de aprofundar, permaneço na superfície, porque desta vez se trata de “mim” (do Eu) e porque a profundidade pertence aos outros.⁹⁸

Em um breve ensaio chamado “Escavar e recordar” (2012), Walter Benjamin compara, assim como Freud já havia feito, a memória a um trabalho arqueológico e sugere que os acontecimentos não são acessados de forma linear, apenas ao se revirar o solo em que está depositado o passado é que se obtém como recompensa as recordações. Nesse sentido, assinala Benjamin:

A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira recordação deve, portanto, também fornecer uma imagem daquele que se recorda, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente.⁹⁹

Em tempo, é oportuno questionar: seria possível estabelecer uma correspondência entre a rememoração proustiana e a escrita biografemática? Analisar as diferenças entre essas duas modalidades de produção literária pode contribuir para uma compreensão mais precisa do conceito de biografema. Embora compartilhem semelhanças, há diferenças explícitas no trabalho de recuperação da memória empreendido por Proust e Barthes. No livro *Em busca do tempo perdido*, os sentidos conduzem à lembrança, como no célebre episódio da madeleine, é “a memória que comanda em princípio o disparo da escrita”, aponta Sarah Diva da Silva

⁹⁷ Barthes, 2017, p. 558.

⁹⁸ Barthes, 2017, p. 160.

⁹⁹ Benjamin, 2012, p. 246.

Ipiranga.¹⁰⁰ Porém, depois disso, há um esforço consciente para organizar e dar forma à narrativa. Diferentemente, *Roland Barthes por Roland Barthes* “não entra nessa história da *madeleine*”.¹⁰¹ Os biografemas não são lembranças nem são disparadores da escrita, ao contrário, eles são “esquecimentos” que passam para o papel sorrateiramente. Não é possível estruturar uma narrativa a partir deles, pois eles são apenas índice: “O índice de um texto não é somente um instrumento de referência; ele próprio é um texto, um segundo texto que constitui o *relevo* (resto e aspereza) do primeiro: o que há de delirante (de interrompido) na razão das frases”.¹⁰² Em Proust, as memórias são evocadas e atualizadas. Já em Barthes, os biografemas em vez de estimularem a escrita a interrompem, não sendo possível assimilá-los ou significá-los.

Ainda sobre o caráter arbitrário do biografema, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (Barthes, 1997), no verbete “Contingências”, onde o termo é definido como “Mínimos acontecimentos, incidentes, entraves, bagatelas, mesquinhas, futilidades [...]”,¹⁰³ vemos que o incidente, embora seja sempre fútil, é transformado em um acontecimento importante, e que o próprio corpo do sujeito é capaz de produzi-lo. Outro fragmento que compõe essa entrada lexical chama-nos a atenção: “É uma capa [o incidente] que cai sobre mim, arrastando tudo. Inúmeras e mínimas circunstâncias tecem assim o negro véu de Maya, a tapeçaria das ilusões, dos sentidos, das palavras”.¹⁰⁴ Isso porque essa capa encobridora de sentido remete-nos à “*houppelande d’un clown*”, o casacão pelucioso feito de restos, e que tem como finalidade vestir um corpo que já não existe mais. Assim, na ausência do sujeito, os biografemas erguem-se como uma silhueta, presentificando uma ausência. Aludindo novamente a Walter Benjamin, podemos imaginar o texto como uma superfície argilosa, permeável, que, ao ser manipulada, conserva os sinais dessa interação. Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (Benjamin, 1994), texto de 1936, o ensaísta afirma que aquele que narra deixa suas marcas na narrativa, da mesma forma que o oleiro imprime suas mãos no vaso. Tal analogia demonstra que a coisa narrada não é “pura”, ela está imbuída de vestígios do sujeito que a transmite, assim como a argila guarda as marcas daquele que a modelou.

¹⁰⁰ Ipiranga, 2015, p. 4.

¹⁰¹ Barthes, 2017, p. 152.

¹⁰² Barthes, 2017, p. 108-109.

¹⁰³ Barthes, 1997, p. 92.

¹⁰⁴ Barthes, 1997, p. 93.

2.1 As marcas de RB

A obra de Roland Barthes está repleta de impressões que denunciam a presença daquele que a erigiu. Essas evidências que orbitam seus textos confirmam e legitimam sua autoria. Pois, como constatado por Morelli, a personalidade se manifesta justamente onde o esforço consciente é menos intenso. Nesse sentido, se nos detivermos no chamado “último Barthes” em busca de suas digitais, de seu DNA, veremos que alguns temas, ainda que secundariamente, figuram – ou passaram a figurar – de forma contínua nos anos finais de sua obra, tornando seu estilo inimitável. Isso talvez possa ser explicado pela guinada em direção ao desejo, empreendida por Barthes no decorrer da década de 1970, como observa Tiphaine Samoyault:

Ela não corresponde a uma virada autobiográfica nem à captura de um sujeito pleno (a subjetividade continua uma questão muito afastada de sua obra), mas a um deslocamento assumido da escrita para o lado dos investimentos do desejo, que são outras tantas maneiras de projetar o corpo.¹⁰⁵

Esse investimento no prazer da experiência e, em alguma medida, a passagem da teoria à prática, exemplificada pelas experimentações caligráficas e picturais, reproduzidas e citadas em excertos que tratam da rotina, em *RB por RB*, remetem-nos, de certa forma, à experiência psicanalítica, especialmente à “livre associação”, em que o analisante é encorajado a dar vazão aos pensamentos que lhe ocorrem – “Este livro é feito daquilo que não conheço: o inconsciente e a ideologia”.¹⁰⁶ Por meio dessa técnica, utilizada para explorar o inconsciente, é possível obter “um rico material de coisas” que vem “à mente do paciente”.¹⁰⁷ Nesse sentido, ao entregar-se ao prazer do texto, permitindo que desabroche o imaginário da escrita – como ele anuncia nas primeiras páginas de *Roland Barthes por Roland Barthes* (Barthes, 2017) –, um vasto conteúdo emerge, do qual nos interessam alguns retalhos e seus filamentos que sempre resvalam, entre eles, especialmente: a figura materna, a infância e os tempos no sanatório. Desse material, dispersam-se o sentimento de exclusão, a falta do pai, os rituais, a solidão, o tédio, a fragilidade...

¹⁰⁵ Samoyault, 2021, p. 451.

¹⁰⁶ Barthes, 2017, p. 169.

¹⁰⁷ “Seguindo a livre associação, obedecendo à mencionada ‘regra psicanalítica fundamental’, obtínhamos um rico material de coisas que vinham à mente do paciente, que podiam nos levar à pista do que ele havia esquecido. Embora esse material não trouxesse o que fora esquecido mesmo, continha claras e numerosas alusões a ele, de forma que o médico podia adivinhar (reconstruir) o esquecido com determinadas complementações e interpretações” (Freud, 2011, p. 230).

2.1.1 Mãe: a demanda de amor

Em *Roland Barthes: o ofício de escrever* (2006), Éric Marty, especialista na obra barthesiana, dedica uma seção à discussão da onipresença da mãe em *Fragmentos de um discurso amoroso*: “ela é de fato o Minotauro do labirinto”.¹⁰⁸ Sua leitura dessa presença fornece-nos bases para reflexão a respeito da representação da mãe em *RB por RB*:

A Mãe possui um papel mais profundo e estrutural. Ela é aquela que miticamente faz do ser amado uma Imagem, ela é aquela que – sendo ela própria Imagem e dominadora dos espelhos – assegura a possibilidade de o sujeito amoroso possuir uma relação absoluta com a Imagem.¹⁰⁹

A imagem que o sujeito tem de si mesmo só é possível graças à existência da mãe. É dela a primeira fotografia do livro, anterior ao nome do autor e da obra. Sua imagem se faz presente sem texto que a introduza. É ela a origem de um desejo confesso: “A demanda de amor”,¹¹⁰ palavras com que Barthes nomeia a segunda fotografia da mãe, agora, abraçada ao filho. Mais adiante, Henriette Barthes aparece com o pequeno Roland nos braços, sugerindo o instante em que lhe é oferecida a consciência de sua própria imagem: “tu és isto”.¹¹¹ Próximo às últimas páginas, em um dos excertos, o narrador dirá, referindo-se ao imaginário: “E tudo isso se faz, fica aqui bem evidente, através da Mãe, presente ao lado do Espelho”.¹¹²

Marty argumenta que a mãe, responsável por incutir no sujeito a iconofilia, impede que o filho tenha uma relação concreta com o objeto desejado, ao substituí-la por uma relação com a imagem. Assim, diante da impossibilidade de uma relação real, ao sujeito restam as relações com as representações do outro. Sendo o sujeito “apenas um efeito de linguagem”¹¹³, como explicita Barthes, a língua, ou, ainda, o imaginário tornam-se, portanto, um meio de conexão com o outro, uma forma de fazer e vivenciar o amor: “a gente escreve para ser amado”.¹¹⁴

Nas anamneses reunidas em *RB por RB*, lemos breves e distintas representações de momentos de afeto. Dessa forma, o narrador parece rever instantes, como fotografias que estão impressas em sua memória, lembranças que ele transpõe para o texto, como a seguinte: “Um morcego entrou no quarto. Temendo que ele se enroscasse nos cabelos, sua mãe o

¹⁰⁸ Marty, 2006, p. 338.

¹⁰⁹ Marty, 2006, p. 339.

¹¹⁰ Barthes, 2017, p. 14.

¹¹¹ Barthes, 2017, p. 33.

¹¹² Barthes, 2017, p. 170.

¹¹³ Barthes, 2017, p. 92.

¹¹⁴ Barthes, 2017, p. 119.

colocou sobre as costas, amortalharam-se com um lençol e perseguiram o morcego com pinça".¹¹⁵ Há também uma segunda passagem na qual Barthes relembra outro episódio da infância em que a mãe o protegera. Ao ficar preso em um buraco no chão, em um momento de brincadeira entre crianças, foi ridicularizado pelos colegas: “perdido! sozinho! olhado! excluído [...] vi então acorrer minha mãe, ela me tirou de lá e me levou para longe das crianças, contra elas”.¹¹⁶ As lembranças, a escrita, a linguagem, o material de que é feito *RB por RB* são indícios que comprovam a inserção do sujeito no mundo simbólico. Desse laço entre mãe e filho fica este rastro que nunca se apagará: a relação com as imagens e os signos.

Outras observações de Eric Marty podem enriquecer nosso olhar para esse tema barthesiano. Ao registrar as memórias de sua amizade com Barthes, ele realça a compatibilidade entre Henriette e seu primogênito, um tipo de laço que transbordava a relação parental. “Barthes não se constrangia com esse amor”,¹¹⁷ ainda que isso o fizesse fora de moda, como RB admite: “Subtraída ao livro, sua vida era continuamente a de um sujeito fora de moda: [...] quando ele amava sua mãe (como teria sido se ele tivesse conhecido bem seu pai e, por infelicidade, o tivesse amado!) estava fora de moda”.¹¹⁸ Sua mãe era sua língua, seu timbre, seu ritmo, explica Marty:

É que ela falava no estilo de Barthes. Como explicar? Algumas palavras, algumas inflexões, um tom: um espírito “Barthes” estava presente em tudo o que ela dizia, como se, no fundo, ela fosse realmente a língua materna, onde Barthes ia buscar a matéria para escrever.¹¹⁹

A língua materna representa a inscrição do sujeito no campo simbólico, ela está na base da relação que ele construirá com a linguagem bem como na base da construção de si mesmo. É por meio dela que se significa o mundo. Essa modalidade da língua a que chamamos “materna” é incomparável, impedida de ser “contada junto a outras, de se acrescentar a elas”.¹²⁰ No trecho seguinte, Barthes reflete acerca de seu vínculo com sua primeira língua:

Por que tão pouco gosto e, ou tão pouca aptidão para as línguas estrangeiras? [...] ele nunca entrou numa língua: pouco gosto pelas literaturas estrangeiras [...] Todo esse bloqueio é o reverso de um amor: o da língua materna (a língua das mulheres).

¹¹⁵ Barthes, 2017, p. 124.

¹¹⁶ Barthes, 2017, p. 138.

¹¹⁷ Marty, 2006, p. 67.

¹¹⁸ Barthes, 2017, p. 142.

¹¹⁹ Marty, 2006, p. 65-66.

¹²⁰ Milner, 2012, p. 16. Em *O amor da língua* (2012), o linguista Jean-Claude Milner explora a relação entre a língua e o sujeito, a partir da linguística estrutural e da psicanálise. No capítulo do trecho em destaque, o autor introduz seu argumento sobre a relação afetiva estabelecida pelo sujeito com sua língua materna.

[...] Pois sem dúvida a língua francesa não é, para ele, nada mais do que a língua umbilical.¹²¹

Nesse sentido, a experiência de aprender uma nova língua “vem perturbar, questionar, modificar aquilo que está inscrito em nós com as palavras dessa primeira língua”.¹²² Por essa razão, RB recusa a entrada nesse universo estrangeiro, para que nada ameace ou o distancie do vínculo com a mãe e, talvez, para que nada descaracterize ou abale seu lugar de escrita, sua escritura, sua subjetividade.

2.1.2 Infância: a exclusão

Se, por um lado, a imagem da mãe está vinculada à inserção no mundo da linguagem e aos sentimentos de compreensão e pertencimento – “ela jamais me fez, em toda nossa vida em comum, uma única ‘observação’”¹²³ –, a do pai, com raras aparições na autoficção, por outro, revela a origem do sentimento de exclusão: “nenhum pai para matar, nenhuma família para odiar, nenhum meio para reprovar: grande frustração edipiana”.¹²⁴ Excluído dos demais pela ausência de conflitos familiares, RB vê sua condição de pupilo da nação¹²⁵ como uma distinção excessiva. Nesse contexto, a figura paterna é quase inexpressiva, não fossem justamente sua ausência e o luto silencioso – “uma memória que apenas roçava a infância”¹²⁶ –, que deixam marcas no narrador, sobretudo na infância. Entre essas, além de “um lar sem ancoragem social”¹²⁷, a pobreza:

Pela pobreza, ele foi uma criança *dessocializada*, mas não desclassificada: não pertencia a nenhum meio [...] conhecíamos não a miséria, mas o aperto; isto é: o terror dos prazos, os problemas de férias, de calçados, de livros escolares e mesmo de alimentação. Dessa privação *suportável* (o aperto sempre o é) saiu talvez uma pequena filosofia da compensação livre, da sobre-determinação dos prazeres, do *à-vontade* (que é justamente o antônimo do aperto). Seu problema formador foi sem dúvida o dinheiro, não o sexo.¹²⁸

¹²¹ Barthes, 2017, p. 132.

¹²² Revuz *apud* Duarte, 2007, p. 7. No artigo “Construção da identidade na discussão de alguns erros em língua estrangeira” (2008), a pesquisadora da Unicamp Cristina Vaz Duarte aborda aspectos que podem dificultar o aprendizado de uma nova língua que vão além da internalização de regras, como as experiências pregressas e os desejos do sujeito.

¹²³ Barthes, 2022, p. 64.

¹²⁴ Barthes, 2017, p. 57.

¹²⁵ Devido à morte de Louis Barthes em combate, aos trinta e três anos, em 1916, seu filho, Roland, é declarado “pupilo da nação” em 1925, aos dez anos de idade. Como forma de reconhecimento aos serviços prestados pelo pai ao país, o Estado assume as despesas de sua educação (Samoyault, 2021, p. 51).

¹²⁶ Barthes, 2017, p. 27.

¹²⁷ Barthes, 2017, p. 57.

¹²⁸ Barthes, 2017, p. 58.

Em outro verbete, RB rememora algumas das privações de sua infância, pequenas coisas que, mais tarde, irão compor suas preferências, como as bebidas geladas, valorizadas pelo fato de não possuir geladeira naquela época. Alguns detalhes de suas “anamneses”¹²⁹ também apontam para a escassez que se estendeu ao longo de toda a infância, como a louça com defeito, as refeições modestas, os pequenos regalos e deleites – valiosos, justamente, por não serem frequentes. Além dessas migalhas, outra, muito preciosa, parece descrever a mudança da família nuclear para Paris. Neste trecho é possível ler o desamparo, longe dos avós e fora de Bayonne:

O apartamento mobiliado, alugado por correspondência, estava ocupado. Eles se acharam, numa manhã de novembro parisiense, na rua de la Glacière, com malas e bagagens. A dona da leiteria vizinha os recolheu, ofereceu-lhes chocolate quente e croissants.¹³⁰

Em “Enxaquecas”,¹³¹ RB pergunta-se a respeito da causa desse sintoma, sobre o que ele estaria recalçando. Levanta, então, algumas hipóteses, como a saudade de seu passado em Bayonne e o tédio de sua infância. Esse o acompanhará ao longo de toda a vida, experimentado em conferências e noitadas. Ainda na primeira parte do livro, o narrador exhibe algumas fotografias que ilustrariam seus momentos de enfado. “É um tédio de pânico, chegando mesmo ao desamparo”,¹³² ele comenta logo abaixo de uma imagem de sua infância. Seu tédio, segundo Eric Marty, “era tão central em sua vida quanto sua mãe”.¹³³

2.1.3 Sanatório: a cicatriz

Para o amigo e discípulo de Roland Barthes, o tédio era uma marca deixada pelos anos que o autor passara internado no sanatório de Saint-Hilaire, de 1942 a 1946, parar tratar a tuberculose. No tratamento, os pacientes eram submetidos a longos períodos de silêncio e isolamento. Esse tédio, que Barthes parecia amar, segundo o amigo, “tinha se tornado uma verdadeira casa em que morava, espécie de concha de *escargot* na qual ele se contorcia prudentemente, protegido do mundo exterior”.¹³⁴ As vivências no sanatório, como relata o amigo ao registrar a convivência com Barthes, teriam dado origem a manias, rituais e gostos,

¹²⁹ Barthes, 2017, p. 123-125.

¹³⁰ Barthes, 2017, p. 124.

¹³¹ Barthes, 2017, p. 141.

¹³² Barthes, 2017, p. 36.

¹³³ Marty, 2006, p. 56.

¹³⁴ Marty, 2006, p. 57.

como seu “amor pelo tédio”¹³⁵ e seus longos silêncios, os hábitos de comer rápido e de fazer a sesta, bem como o de manter fichas e fazer anotações breves.

Como parte do tratamento contra a tuberculose, era recomendada aos pacientes a mudança de ares: deviam viajar para lugares secos e altos, com o objetivo de aplacar a umidade nos pulmões. Assim, a doença motivava o exílio e a exclusão, como demonstrado em *A montanha mágica*, romance de Thomas Mann.¹³⁶ Esse e outros títulos, a propósito, são abordados por Barthes em seu curso *Como viver junto*, no qual o teórico se debruçou sobre as diferentes formas de organização comunitária. Havia um imaginário em torno da tuberculose, como analisa Susan Sontag, em *A doença como metáfora* (1984). Tal enfermidade era associada à personalidade dos acometidos: artistas, românticos, sensíveis, intensos, e, por atacar os pulmões e a respiração, era tida como uma doença da alma. Em alguns contextos, seu surgimento estava associado à frustração ou à repressão de emoções, como no caso de um dos protagonistas de Gide, em *O imoralista*, que contrai a doença após ter reprimido sua sexualidade. Fato é que tal diagnóstico foi determinante na carreira de Roland Barthes, que se viu obrigado a interromper seus estudos por tempo indeterminado. Isso fez com que ele se mantivesse à margem da academia durante toda a vida. Como observa Louis-Jean Calvet, embora Barthes possuísse apenas o título de licenciatura em letras, “Seus livros tinham o peso de um diploma”.¹³⁷ Porém, sua visão de si mesmo é negativamente influenciada por essa falta, algo que mudará apenas quando ele for admitido no Collège de France, em 1976.

Os anos no sanatório parecem ter influenciado também sua concepção de “corpo”. Como ele explica na entrada lexical “O corpo plural”,¹³⁸ não existiria apenas um, mas vários, fazendo uma distinção entre o corpo físico e os vários corpos abstratos: sensorial, humoral, socializado etc. Logo, algumas experiências desse período são proveitosas, dado que ao longo de sua carreira retomará muitos dos temas sobre os quais se interessou durante sua reclusão. No álbum de família, junto à imagem de um registro de controle de temperatura dos tempos do sanatório, RB descreve a tuberculose como doença indolor e sem cheiros, “não tinha outras marcas a não ser seu tempo, interminável”, e acrescenta: “enquanto as outras doenças *dessocializam, a tuberculose nos projetava numa pequena sociedade etnográfica [...]: ritos,*

¹³⁵ Marty, 2006, p. 56.

¹³⁶ A história de *A montanha mágica*, um dos romances mais importantes da literatura alemã do século XX, se passa em um sanatório nos Alpes suíços.

¹³⁷ Calvet, 1990, p. 236.

¹³⁸ Barthes, 2017, p. 74.

constrangimentos, proteções".¹³⁹ Embora não seja visível, o narrador nos revela a existência de uma marca deixada para sempre.

Em "A costeleta", RB descreve o momento em que tenta se livrar de um dos muitos vestígios dessa doença: um pedaço de costela, retirado para a realização de um pneumotórax. Por longos anos ele guarda consigo aquilo que lhe fora retirado, até que decide desfazer-se desse dejetos:

Guardei durante muito tempo, numa gaveta, esse pedaço de mim mesmo, espécie de pênis ósseo análogo à ponta de uma costeleta de cordeiro, não sabendo o que fazer dele, não ousando me livrar dele por medo de atentar contra minha pessoa, embora me fosse bastante inútil ficar fechado assim numa escrivaninha, em meio a objetos "preciosos", tais como velhas chaves, um boletim escolar [...].¹⁴⁰

Então, um dia, anos após ter permitido que esse pedaço de si mesmo permanecesse junto a outras inutilidades em um compartimento "suavizador" e "piedoso", lançou-o pela janela, como se, afirma ele, estivesse dispersando suas próprias cinzas.

Essa passagem nos dá uma noção precisa do que seria, de fato, o biografema: estilhaço inútil de um corpo, insignificância que se dispersa e se espalha, até que possa ser apanhado por outro sujeito, em algum momento futuro. Esse outro, no caso da costela, suspeita o narrador, viria a ser, provavelmente, "algum cachorro", que iria farejá-la. Indo um pouco além e considerando a aproximação que buscamos construir até aqui entre o biografema e a noção de resto, veremos que tal despojo está muito próximo do que Julia Kristeva, em *Poderes do Horror: Ensaio sobre a Abjeção* (2006), chama de abjeto:

[...] eu me expulso, eu me cuspo, eu me abjeto no mesmo movimento pelo qual "eu" pretendo me colocar. Esse detalhe, insignificante, talvez, mas que eles buscam, carregam, apreciam, me impõem, essa migalha me vira do avesso, embrulha-me o estômago [...]
Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, *cadere*, cadáver.¹⁴¹

A abjeção, segundo Julia Kristeva, é o mecanismo pelo qual o sujeito define os limites de sua subjetividade, expulsando aquilo que percebe como ameaça à sua identidade. Trata-se de um processo de rejeição daquilo que já esteve incorporado ao "si", mas que não é mais reconhecido como seu. Dejetos e fluidos corporais ilustram essa dinâmica: enquanto permanecem dentro do corpo, são aceitos; porém, ao serem expelidos, tornam-se repulsivos.

¹³⁹ Barthes, 2017, p. 47.

¹⁴⁰ Barthes, 2017, p. 75.

¹⁴¹ Kristeva, 2006, p. 3.

2.2 Via dos dejetos

Em “A salvação pelos dejetos” (2010), Jacques-Alain Miller discorre sobre o valor dos restos da vida psíquica – a saber: o sonho, o ato falho, o lapso e o sintoma – para a psicanálise. Assim como o abjeto, os dejetos ajudam a definir as fronteiras da subjetividade:

O que é o dejeito? [...] É o que é rejeitado e especialmente rejeitado ao cabo de uma operação onde só se retém o ouro, a substância preciosa a que ela leva. O dejeito é o que os alquimistas chamavam de *caput mortuum*. É o que cai, é o que tomba quando por outro lado algo se eleva. É o que se evacua, ou que se faz desaparecer enquanto que o ideal resplandece. O que resplandece tem forma. Pode-se dizer que o ideal é a glória da forma, enquanto o dejeito é informe. Ele prevalece sobre uma totalidade da qual ele é só um pedaço, uma peça avulsa.¹⁴²

A via dos dejetos, em oposição à dos ideais, possibilitaria ao sujeito uma maneira alternativa de haver-se consigo. A salvação equivaleria à extração de uma verdade a partir daquilo que parece desprezível: o *caput mortuum* de que fala Miller, ou, ainda, “as cinzas que se atiram ao vento após a morte”,¹⁴³ em oposição aos “objetos fortes”, “instituidores de destino”.¹⁴⁴ A psicanálise viabiliza a transformação do insignificante em algo precioso, conforme ilustra a psicanalista Samyra Assad, membro da Escola Brasileira de Psicanálise e da Associação Mundial de Psicanálise, quando alude à conversão da sucata em ouro:

A salvação passa a ser pelos dejetos. Algo fracassa, inexoravelmente, no campo do ser falante, demonstrando a experiência com o impossível de dizer, a experiência com o real. No entanto, dizemos que é daí que advém uma invenção libertadora, literalmente do nada, que possa adquirir uma durabilidade, uma satisfação superior, quando se trata de uma salvação pelos dejetos (Miller, 2010). Guardadas as devidas proporções, o caso do mendigo que encontra um livro de biologia no lixo e se torna um médico permite ilustrar a questão do que se extrai de uma análise, quando a sucata que resta no final vira ouro, em meio a um saber fazer com isso – ou com o osso –, sobretudo quando não importa mais a verdade.¹⁴⁵

Dois pontos são especialmente interessantes para nós nesse trecho: primeiro, o fracasso da linguagem frente ao real; segundo, o “saber fazer”¹⁴⁶ com os restos. Como toda experiência deixa um saldo intransponível, mais relevante que decifrar a verdade que se oculta nesses resíduos é aprender a lidar com eles, isto é, encontrar maneiras de seguir em

¹⁴² Miller, 2010, p. 1-2.

¹⁴³ Barthes, 2005, p. XVII.

¹⁴⁴ Barthes, 2005, p. XVII.

¹⁴⁵ Assad, 2018, p. 212.

¹⁴⁶ Tradução do termo lacaniano “*savoir-faire*”. “Que é o *savoir-faire*? É a arte, o artifício, o que dá à arte da qual se é capaz um valor notável [...]” (Lacan, 2007, p. 59). Ou ainda, “Savoir y faire avec son symptôme c’est là la fin de l’analyse” (Lacan, 1976-1977, p. 4).

frente com o que resiste, em vez de tentar eliminá-los. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, essas sobras, que escapam à significação e resistem à narrativa, são mantidas e acolhidas em favor da obra, que se funda sobre o desconhecido.¹⁴⁷ Talvez essa seja a grande distinção desse livro autoficcional: abordar aquilo que o narrador não sabe, mas que, no entanto, está nele. Para isso, põe em jogo uma espécie de língua sem memória,¹⁴⁸ incapaz de narrar. Com recursos precários, silenciosos, que pouco comunicam – fragmentos, fotografias –, RB pavimenta a via para a passagem de seus dejetos, ou, melhor dizendo, ele cava túneis que dão acesso às profundezas de sua vida psíquica.

2.3 Vestígios: esquecimento e recordação

Aleida Assmann, em *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), obra referencial sobre estudos da memória, esclarece que, a partir dos séculos XVIII e XIX, abandona-se a crença na escrita como um meio ilimitado e confiável de conservação. Daí em diante, passa-se a considerar outras formas de registro que permitiriam o acesso ao passado, como as ruínas e os vestígios, que seriam “signos duplos no sentido de que atrelam indissociavelmente a recordação ao esquecimento”.¹⁴⁹ Dessa forma, a memória, antes garantida pelo armazenamento de informações, sobretudo na escrita, passa a ser definida não apenas pelo que foi preservado, mas também pelo que se perdeu, pelo que foi destruído ou esquecido. Nesse contexto, os restos tornam-se essenciais, pois, ao mesmo tempo que conservam algo do passado, revelam suas lacunas, evidenciando que recordar e esquecer são processos indissociáveis na construção da memória.

Opõem-se, portanto, dois tipos de registros escritos: de um lado, aquele que busca comunicar e representar algo da realidade, de outro, este que não passa de uma evidência, espécie de testemunha muda, assim como as fotografias, das quais trataremos mais adiante. Os vestígios não são endereçados à posteridade nem possuem finalidade de duração, estão envoltos em um mistério a ser decifrado. Sua memória emerge da reconstrução do banal e do efêmero, elementos que, ressignificados, podem ser transformados em informação. Devido à sua intermitência, corresponderiam de forma mais precisa à dinâmica da recordação, que também opera de modo descontínuo, do que a uma concepção de escrita que se propõe a um registro preciso e totalizante.

¹⁴⁷ “Este livro é feito daquilo que não conheço: o inconsciente e a ideologia” (Barthes, 2017, p. 169).

¹⁴⁸ “O Texto nada pode contar, ele carrega meu corpo para outra parte [...], em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo [...]” (Barthes, 2017, p. 14).

¹⁴⁹ Assmann, 2011, p. 225.

À vista disso, pensemos, então, na obra sobre qual este trabalho se debruça. *Roland Barthes por Roland Barthes* não pretende reconstruir o passado nem fazer uma representação fiel do sujeito. A obra vacila, revela e oculta, oferece-nos alguns cacos que permitem entrever o que se perdeu. Isso se dá tanto pelos excertos quanto pelas imagens. Não há narrativa que nos conduza por entre esses fragmentos, enredando-os, traduzindo-os. Tem-se alguns *flashes* que iluminam algo da biografia do narrador – vivências, fatos, pensamentos –, ao mesmo tempo que há aspectos que persistem no escuro. Nesse contexto, podemos refletir sobre a natureza da recordação, a qual não pressupõe nem ausência nem presença permanentes, mas uma alternância entre as duas, em um jogo constante de perda e recuperação. Para que algo possa ser recordado, é necessário que desapareça e se deposite temporariamente em outro lugar, uma gaveta – “compreendendo que a função de toda gaveta é de suavizar, de aclimatar a morte dos objetos, fazendo-os passar por uma espécie de lugar piedoso”¹⁵⁰ –, talvez, de onde possa ser resgatado, pois não há como rememorar algo que não tenha sido, pelo menos momentaneamente, esquecido.

Essa guinada na compreensão dos registros escritos, descrita por Assmann, é endossada por Jeanne Marie Gagnebin, em *O rastro e a cicatriz: metáforas da memória* (2006), obra que explora a manifestação das marcas do passado no presente. A escritora também aborda a histórica primazia da escrita enquanto metáfora da memória e seu subsequente declínio bem como o caráter não intencional do rastro:

Agora a escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro do que outras marcas da existência humana. Ela é rastro, sim, mas no sentido preciso de um signo ou, talvez melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não se inscreve em nenhum sistema codificado de significações, que não possui, portanto, referência linguística clara. Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados – como são outros signos culturais e linguísticos –, mas sim deixados ou esquecidos.¹⁵¹

Surge, portanto, uma mudança de perspectiva a partir da compreensão da impossibilidade de reconstrução do passado, seja pela escrita ou por qualquer outra forma de registro. Assim, passa-se a reconhecer o escrito que é fruto do acaso, que é apenas uma sobra

¹⁵⁰ Barthes, 2017, p. 75.

¹⁵¹ Gagnebin, 2006, p. 112.

do que já foi destruído, que não passa de um rastro acidental, mas que ainda denuncia uma existência pregressa. Esse, diferentemente de registros intencionais, não é criado, mas deixado ou esquecido. Assim como os biografemas, resultantes do descuido, não podem ser fabricados, são feitos de “matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada – dos fantasmas. Fogos enfraquecidos ou almas errantes”.¹⁵² Abandona-se, portanto, as idealizações da escrita como marca imortal, espécie de túmulo que encerra e preserva o passado. Em “A morte do autor”, Barthes também desafia essa concepção, ao argumentar que o texto “é a destruição de toda voz, de toda origem”.¹⁵³ Para ele, a escrita não seria um eco de uma identidade ou uma memória a ser preservada, mas um ato impessoal, desvinculado de qualquer referência a uma origem exterior. Nesse sentido, a escrita deixa de ser uma tentativa de eternizar o passado e passa a ser vista como algo que, ao contrário, dissolve e liberta-se das amarras da identidade e da história.

Anos mais tarde, no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*, uma possibilidade de “volta amigável” para o autor – não empírico – é apresentada. Essa possibilidade se abre com a condição da dispersão. Em vez de conceber o texto como uma sepultura onde jaz o corpo daquele que o escreveu, “ao tema da *urna* e da *estela*, objetos fortes, fechados, instituidores de destino”,¹⁵⁴ é preciso acolher e contentar-se com a hiância, a dispersão dos “estilhaços de lembrança, a erosão que só deixa da vida passada alguns vincos”.¹⁵⁵ Assim, embora Barthes se posicione contra as concepções tradicionais de escrita e de identidade, ele encontra, nesse processo de dispersão, uma saída para a transmissão do si, do eu, não como um sujeito fixo e definitivo, mas como fragmentos dispersos que, mesmo efêmeros, podem, ainda assim, comunicar algo de sua existência. Logo, a cena da defenestração da costela ilustra tanto o jogo de desaparecimento-reaparição pelo qual a rememoração opera – pois o que estava distante do campo de visão é trazido à luz – quanto a tentativa de relegar essa memória, esse resto de si com o qual o sujeito não deseja mais se haver. É oportuno mobilizar aqui, brevemente, o entendimento barthesiano a respeito do texto enquanto anagrama do corpo, como apresentado em *O prazer do texto* (2015), e da biografemática, na qual cintila, em fortuitos instantes, um plural de encantos que se dispersaram do corpo do autor, esse que, para Barthes, só pode ser encontrado no próprio texto: “[...] depois que comecei a escrever, meu corpo não esteve mais na minha imagem, não está na fotografia, mas na minha escritura”.¹⁵⁶ É desse corpo que

¹⁵² Didi-Huberman, 2022, p. 14.

¹⁵³ Barthes, 2017, p. 65.

¹⁵⁴ Barthes, 2005, p. XVII.

¹⁵⁵ Barthes, 2005, p. XVII.

¹⁵⁶ Barthes *apud* Calvet, 1990, p. 232.

falamos ao comparar os biografemas a uma cicatriz – um corpo linguístico marcado pela experiência. “A linguagem é uma pele”,¹⁵⁷ afirma Barthes em outro momento. Em *RB por RB*, na entrada “Projetos de livros”, o narrador cita alguns títulos que gostaria de publicar e seus respectivos assuntos. Entre esses, encontra-se *Incidentes* (Barthes, 1987), o único a ser realizado, porém, postumamente. Esse livro, composto por quatro textos curtos e fragmentários que têm a forma de um diário, é caracterizado pelo apagamento subjetivo e pela ausência de uma sequência narrativa. Assim o autor descreve seu projeto: “minitextos, recados, haicais, anotações, jogos de sentido, tudo o que cai, como uma folha”.¹⁵⁸ O que cai, o que sobra do discurso, o que é insignificante: o biografema, um tipo de rastro deixado sem intenção, esquecido.

Novamente, para uma metáfora mais justa da memória, retomando o pensamento de Assmann sobre a alternância inerente à recordação, seria preciso uma escrita que não se tornasse legível de imediato, mas que, somente sob condições especiais, se revelasse ao olhar, como ocorre no caso dos palimpsestos – submetidos sucessivamente ao apagamento e à sobreimpressão de escritas –, tendo, posteriormente, em tempos modernos, passado pelo processo de decifração, o que tornou “possível refazer essa via do esquecimento em sentido oposto”.¹⁵⁹

A mente parece conter, assim como os palimpsestos, camadas “inextinguíveis de ideias, imagens, sentimentos [...]. Cada nova camada parece soterrar sob si mesma todas as que a antecedem”.¹⁶⁰ A memória seria, portanto, um refúgio de impressões imortais inscritas no corpo do sujeito. O biografema obedece também a essa dinâmica oscilante. Em muitos momentos, ele se oculta, sem jamais desaparecer por completo, para, então, oportunamente ressurgir. Mesmo fora do campo de visão, permanece latente sob a superfície. Se a memória se assemelha a um palimpsesto – uma superfície de escrita e de rasura contínuas –, o biografema é o vestígio que persiste sob as sucessivas reescritas, revelando as marcas mais profundas e duradouras. Acomodam-se camadas sobre camadas de memória. Imagens, lembranças, odores são soterrados, sobrepostos por outros mais atuais: o novo sepulta o velho.

¹⁵⁷ “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é: ‘eu te desejo’, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação” (Barthes, 1997, p. 64).

¹⁵⁸ Barthes, 2017, p. 167.

¹⁵⁹ Assmann, 2011, p. 166.

¹⁶⁰ Assmann, 2011, p. 167.

Ainda assim, nenhuma dessas impressões se extingue; embora adormecidas, profundamente enterradas, elas podem ressurgir.

Freud também se ocupou da alternância entre presença e ausência que caracteriza a memória. Tal paradoxo, entre escrever e apagar, foi representado pelo psicanalista com a ajuda de uma analogia: a do bloco mágico, “uma tabuinha de escrever em que as anotações podem ser apagadas com um simples movimento da mão”.¹⁶¹ Esse brinquedo permite que se escreva como os antigos, sulcando a superfície. Porém, as ranhuras podem ser facilmente apagadas ao se erguer uma das partes que compõem o dispositivo. “Então o Bloco Mágico fica novamente vazio, pronto para receber outras anotações”,¹⁶² embora alguns traços permaneçam de forma duradoura na tabuinha.

Tanto a comparação freudiana quanto a metáfora do palimpsesto introduzem a noção de profundidade à teoria da memória, sugerindo que os vestígios do passado se acomodam sob a superfície e podem ser recuperados por meio de um trabalho de escavação. As memórias se dispõem em estratos sucessivos, sendo continuamente soterradas por experiências mais recentes. No entanto, o passado, mesmo encoberto, pode emergir, pois a lembrança, assim como os vaga-lumes, é feita de matéria sobrevivente. Não se pode esquecer aquilo que nunca foi sabido, não se pode apagar o que está no inconsciente.¹⁶³ Os restos da vida psíquica resistem na desmemória. Tal como o abjeto descrito por Kristeva, esses vestígios são marcados por sua ambiguidade: rejeitados, mas nunca completamente eliminados. Embora pareçam sem importância, ao retornarem, revelam sua carga de significação.

Roland Barthes por Roland Barthes incorpora o esquecimento como elemento constitutivo, valendo-se das lacunas, e exemplifica de forma singular a dinâmica de preservação e reinvenção dos restos. O passado não se manifesta como uma narrativa linear, mas como uma coleção de fragmentos, biografemas que, de forma rapsódica, retornam. Ao escrevê-los, o sujeito não apenas recria o tempo, ele resgata o que parecia perdido e reafirma a potência do que sobrevive.

O conceito de vestígio, enquanto marca contingente e sobrevivente do passado, estende-se também às imagens e às fotografias, essas forjadas a partir da inscrição dos sais de prata na chapa fotográfica. As imagens guardam uma relação muito íntima com o

¹⁶¹ Freud, 2011, p. 244.

¹⁶² Freud, 2011, p. 245.

¹⁶³ Em “Recordar, repetir, elaborar”, Freud argumenta que alguns eventos psíquicos puramente internos – como as fantasias e os sentimentos – têm uma relação distinta com o esquecer e o recordar: “Nele sucede com particular frequência que seja ‘lembrado’ algo que não poderia jamais ser ‘esquecido’, pois em tempo algum foi percebido, nunca foi consciente [...]” (Freud, 2010, p. 196).

inconsciente, elas “surgem na memória sobretudo em regiões não alcançadas pelo processamento verbal. Isso vale principalmente para experiências traumáticas e pré-conscientes”.¹⁶⁴ É amplamente aceito o fato de que o sujeito primeiro experimenta o mundo por meio das formas visuais e, somente mais tarde, ingressa na ordem simbólica,¹⁶⁵ isto é, o imaginário precede o simbólico. No entanto, essas recordações visuais, por não estarem ancoradas a uma narrativa que as emoldure, são de difícil compreensão e, não raro, resistentes à significação – bem como as fotografias –, pois não trazem atadas a si o contexto em que foram captadas. Sob essa perspectiva, Assmann observa:

Eis por que a memória das fotografias, excelente e inesgotável, assume vida própria como recordação fantasmagórica, tão logo se suspenda o texto narrativo e comunicativo que as emoldura. Só esse texto logra retraduzir as imagens externas da memória em recordação viva.¹⁶⁶

Em vista disso, “o imaginário de imagens” que abre a autoficção barthesiana só adquire algum sentido para nós, leitores, a partir do momento em que recorreremos às suas legendas, ou, ainda, à lista de imagens que encerra o livro. Os rostos, os lugares, os manuscritos não podem ser atribuídos a tempo algum até que a linguagem os nomeie e organize. De modo análogo, assim também ocorre para o sujeito; afinal, “as imagens estão mais próximas da força impregnante da memória e mais distantes da força interpretativa do entendimento”.¹⁶⁷ Nessa perspectiva, tendo em mente o caráter indicial das imagens e sua qualidade residual, dando sequência ao que foi discutido neste capítulo, a seguir trataremos exclusivamente delas e da dimensão imaginária do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*.

¹⁶⁴ Assmann, 2011, p. 237.

¹⁶⁵ Lacan desenvolve em seu texto “O estádio do espelho como formador da função do eu (je), tal como nos é revelada na experiência psicanalítica” (Lacan, 1998), a teoria do estádio do espelho. Nesse ensaio, o psicanalista descreve o momento em que o bebê se identifica com sua imagem antes de ingressar na linguagem, marcando a construção inicial do eu.

¹⁶⁶ Assmann, 2011, p. 238.

¹⁶⁷ Assmann, 2011, p. 244.

3 O IMAGINÁRIO DE IMAGENS

Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta).

(Roland Barthes)

Como já referido em outro momento deste trabalho, o narrador de *Roland Barthes por Roland Barthes* divide a obra em duas partes: imaginário de imagens e imaginário da escritura.¹⁶⁸ Do último, nos ocupamos no capítulo anterior, analisando excertos que o compõe e explorando, a partir deles, a relação entre a biografemática e os restos. Agora, pretendemos investigar aqui as particularidades do primeiro, composto de fotografias que exibem “as figurações de uma pré-história do corpo”¹⁶⁹, também relacionando-o à biografemática, entendida neste trabalho como uma inscrição dos restos, uma forma de vestígio. Para tanto, traçaremos um breve percurso teórico sobre as imagens e sua relação com a memória, fundamentando-nos no pensamento de Paul Ricœur e de Georges Didi-Huberman, para, então, chegar às reflexões a respeito da fotografia e, finalmente, à análise de algumas fotos que abrem o livro analisado neste trabalho.

Em conferência proferida em 2003, intitulada *Memória, história, esquecimento*, Ricœur reflete, logo no princípio de seu texto, sobre a representação do passado pela memória. Em acordo com o pensamento aristotélico, o filósofo sustenta que a memória é sempre relativa ao passado, ou seja, o que ela reacende, invariavelmente, já se passou e está ausente, mesmo que, por um instante, possa ser revivido pela mente, causando a sensação de presença. Nesse sentido, Ricœur afirma que:

uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve.¹⁷⁰

O fato de a recordação surgir na forma de uma imagem mental parece ser o fator determinante para que ela seja percebida como presente, derivada de uma experiência verdadeira, provocando no sujeito as mesmas sensações experimentadas por ele na cena

¹⁶⁸ “O imaginário de imagens será pois detido na entrada da vida produtiva (que foi, para mim, a saída do sanatório) Um outro imaginário avançará então: o da escritura” (Barthes, 2017, p. 14).

¹⁶⁹ Barthes, 2017, p. 14.

¹⁷⁰ Ricœur, 2003, p. 2.

original. O paradoxo da memória corresponderia, portanto, à experiência de ser confrontado pela presença do que já não existe mais. Assim, a recordação seria uma espécie de vestígio, que surge no pensamento na forma de uma imagem, conectando o passado ao presente, ao permitir que o instante desaparecido seja revivido pelo sujeito. Trata-se de uma presença marcada pela falta, uma evocação do que já não está, mas que, de algum modo, insiste em permanecer.

Ricœur utiliza a metáfora das impressões sobre a superfície de cera para ilustrar como as marcas sobrevivem ao desaparecimento do objeto que as imprimiu – como citado no capítulo anterior, analogia essa também utilizada por Freud e Assmann –, e como a memória preserva os vestígios do que já não existe. Mesmo que não seja possível experimentar diretamente o passado, ainda se pode senti-lo e reconhecê-lo por meio de seus vincos e indícios: “os *estilhaços* de lembrança”.¹⁷¹ Cabe à imaginação recolher essas sobras e dar forma a essas lembranças, possibilitando que o que está ausente possa ser visualizado. Logo, a memória seria um território da imaginação, onde os fatos do passado são reconstruídos; ela não é um espelho que os reflete, mas sim uma elaboração a partir do que foi deixado por eles.

A experiência propiciada pela imagem é demonstrada em *A câmara clara*, obra em que Barthes reflete acerca de seu encontro com a “Fotografia do Jardim de Inverno”¹⁷², a qual dá a ver sua mãe, ainda criança. O filho a reencontra, mesmo pequena, em seu “traje de passeio”, “apanhada em uma História”¹⁷³, pois sua imagem faz com que lembranças emerjam em seus pensamentos, propiciando a transposição do tempo e da história que os separam. Entretanto, ele se dá conta de que a imagem não é capaz de restituir por completo o que foi abolido, mesmo que lhe suscite “um sentimento tão seguro quanto a lembrança”.¹⁷⁴ A fotografia não pode devolver o passado tal como ele foi, mas pode certificar e emanar sua existência, ao reunir os predicados que o constituem.¹⁷⁵ O mesmo pode ser estendido ao imaginário de imagens: as personagens do álbum de família não estão mais ali, mas suas representações são suficientes para avivar sentimentos no narrador. Nas palavras de Ricœur: “o passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-

¹⁷¹ Barthes, 2004, p. XVII.

¹⁷² “A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ele apoiava as costas na balaustrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela, mais distante, menor, mantinha-se de frente [...]” (Barthes, 2022, p. 63).

¹⁷³ Barthes, 2022, p. 61.

¹⁷⁴ Barthes, 2022, p. 64.

¹⁷⁵ “[...] essa fotografia reunia todos os predicados possíveis de que se constituía o ser de minha mãe [...]” (Barthes, 2022, p. 64).

se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse ‘tendo estado’ é o que a memória se esforça por reencontrar”.¹⁷⁶

3.1 Memória, presença e ausência

Em *A memória, a história e o esquecimento* (2010), obra fundamental de Paul Ricœur, os tópicos acima esboçados são investigados de maneira aprofundada. O autor sustenta que o passado se apresenta na forma de imagens em nossa memória – sejam elas visuais ou auditivas. Embora nem todas as imagens sejam memórias, todas as memórias seriam imagens, as quais ficariam retidas na mente enquanto restos das experiências vividas:

*Deve haver, na experiência viva da memória, um rastro irreduzível que explique a insistência da confusão comprovada pela expressão imagem-lembrança. Parece, mesmo, que a volta da lembrança pode fazer-se somente no modo do tornar-se-imagem.*¹⁷⁷

Por esse motivo, ao evocarem-se memórias, a imaginação é simultaneamente ativada. Porém, é importante que o ato de imaginar não seja confundido com o de rememorar. Sob tal perspectiva, Paul Ricoeur destaca a pertinência de se investigar em que medida coincidem e/ou se distinguem lembrança e imagem. Ainda que ambas tragam à consciência algo que está ausente, elas estabelecem com a realidade relações distintas: a memória ancora-se em um real progresso – visando recuperar algo que anteriormente ocorreu –, enquanto a imaginação é capaz de suspender a realidade, ao representar o irreal. A lembrança não é capaz de produzir imagens que não existem, ela dá a ver imagens referenciais, vinculadas ao passado, enquanto a imaginação não tem esse compromisso com a referencialidade; ela “pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado”¹⁷⁸, compara Ricoeur.

As imagens só são capazes de nos levar ao passado se tivermos ido até lá buscá-las. Nesse sentido, as fotos do álbum de família de RB não podem despertar na mente do leitor imagens-lembrança, pois não remetem a nenhum acontecimento de seu passado; embora o “tendo-sido”¹⁷⁹ delas seja inquestionável – diferente de outras representações, como a pintura, por exemplo, que pode simular uma realidade nunca vista –, pois “na Fotografia jamais posso

¹⁷⁶ Ricœur, 2003, p. 2.

¹⁷⁷ Ricœur, 2010, p. 26.

¹⁷⁸ Ricœur, 2010, p. 64.

¹⁷⁹ “Ora, se a lembrança é uma imagem nesse sentido, ela comporta uma dimensão posicional que a aproxima, desse ponto de vista, da percepção. Em outra linguagem que eu adoto, falaremos do *tendo-sido* do passado lembrado, último referente da lembrança em ato” (Ricœur, 2010, p. 64, grifo nosso).

negar que a coisa esteve lá”.¹⁸⁰ A existência dos corpos e lugares que compõem o imaginário de imagens é incontestável, mesmo que nada assegure a veracidade de data, nomes e legendas atribuídos a eles. A lembrança supõe um retorno ativo ao passado, um esforço de rememoração que extrai da obscuridade algo que foi vivido. Essa distinção fundamental entre imagem e imagem-lembrança é discutida por Ricœur:

Imaginar não é lembrar-se. Uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará de volta ao passado se eu realmente tiver ido buscá-la no passado, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade para a luz.¹⁸¹

Diante de um leitor comum, as fotografias apresentadas em *Roland Barthes por Roland Barthes* não possuem a “força mágica” da lembrança, não funcionam como signo de uma coisa ausente, o que corrobora o argumento de que nem toda imagem é uma lembrança, que a lembrança não pode ser reduzida à imaginação: a imagem-lembrança apresenta índices existenciais e temporais, ela faz com que o sujeito se volte mentalmente para uma experiência passada. Ao recordar situações vividas, o sujeito não apenas imagina, ele visualiza mentalmente algo que lhe ocorreu. Assim, diferentemente do leitor, RB reconhece nessas fotografias traços de sua própria memória, pois elas o remetem a seu “romance familiar”.¹⁸²

Contudo, essas duas forças – memória e imaginação –, ao se misturarem, podem se afastar da realidade, dando lugar às ilusões. Esse risco de alienação é o que Ricœur nomeou “cilada do imaginário”¹⁸³, efeito do que ele chama de “sedução alucinatória”: um fascínio desmedido por imagens e narrativas criadas pela imaginação, que faz com que o sujeito chegue a ponto de assumi-las como se fossem a própria realidade. Consequentemente, ele pode entregar-se à ilusão, comprometendo sua percepção do real. Um exemplo disso são as “fantasias do inconsciente”, de que trata Freud, construções psíquicas em que a realidade é interpretada de acordo com os desejos do indivíduo.¹⁸⁴

A dificuldade em acessar o passado com fidelidade também é tematizada por outros autores e discutida em *A memória, a história e o esquecimento* (2010). Henri Bergson, por exemplo, ressalta a exigência de um esforço particular para que a memória se manifeste em

¹⁸⁰ Barthes, 2022, p. 69.

¹⁸¹ Bergson *apud* Ricœur, p. 68.

¹⁸² Barthes, 2017, p. 14.

¹⁸³ Ricœur, 2010, p. 69.

¹⁸⁴ “Em síntese, de acordo com a teoria freudiana, as fantasias representam uma leitura subjetiva da realidade dos fatos, organizada a partir dos desejos e dos mecanismos de defesa do indivíduo. E a origem dessas fantasias, o autor encontra no que denomina pré-história do indivíduo e da espécie (ou seja, nas vivências da infância e nos primórdios da humanidade, respectivamente)” (Lourenço; Bastos, 2015, p. 61-69).

forma de imagem. Evocar o passado, para ele, requer uma abertura para aquilo que escapa à lógica da utilidade:

Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar. Talvez apenas o homem seja capaz de um esforço desse tipo. Ademais, o passado, ao qual assim remontamos, é lábil, sempre a ponto de nos escapar, como se aquela memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para a frente nos leva a agir e a viver.¹⁸⁵

A potência do imaginário, capaz de criar imagens vívidas, conforme relembra Ricœur, é também destacada por Sartre, a quem Barthes dedica seu livro de notas sobre a fotografia. Para o filósofo, “o ato de imaginação [...] é um ato mágico que faz aparecer o objeto em que estamos pensando, de modo a poder tomar posse dele”.¹⁸⁶ Essa formulação enfatiza o poder produtivo e subjetivo da imaginação, que, ao evocar o ausente, não apenas o representa, mas o transforma em presença disponível. A imagem, nesse sentido, não é cópia do real, mas uma construção movida por afetos. Assim, a imaginação não apenas reconstrói o mundo: ela o recria, e é justamente essa força mágica que a torna, ao mesmo tempo, fascinante e perigosa, pois sua vivacidade pode obscurecer a distinção entre o real e o imaginado, como alertou Ricœur.

Tal magia, que talvez possamos também chamar de “fascinação” (Barthes, 2017), está presente em *Roland Barthes por Roland Barthes*, quando o narrador se apropria das fotografias de sua família como se fossem memórias suas, restos de um tempo, que, embora não tenha sido presenciado por ele, abolem a distância. A imagem (fotográfica), nesse caso, conecta passado e presente, ocupando um entrelugar, ao oferecer tanto uma representação visível de algo real – a foto em sua materialidade – quanto uma presença do ausente, seja pela marca dos sais de prata no papel fotográfico seja pelos afetos que ela reanima na mente do sujeito que a observa. Ambas são emanções do passado, radiações de um corpo real que atingem o observador, que o tocam “como os raios retardados de uma estrela”.¹⁸⁷

3.2 Rastro e reconhecimento

Em vista do exposto, somos levados a indagar o que resta do corpo ausente na imagem. Que tipo de marca é essa que permite ao sujeito vislumbrar o que não existe mais? O que há na imagem de “inesquecível”? Por que ela persiste? Como ela retorna? Para tanto,

¹⁸⁵ Bergson *apud* Ricœur, 2010, p. 67.

¹⁸⁶ Sartre *apud* Ricœur, 2010, p. 69.

¹⁸⁷ Sontag *apud* Barthes, 2022, p. 72.

seguiremos adiante amparados, ainda, pelo pensamento ricœuriano, que oferece esclarecimentos significativos a respeito dos rastros da memória e de sua ligação com o esquecimento, que, como demonstrado no capítulo anterior, guarda estreita relação com o ato de lembrar. Na concepção de Ricœur, o rastro mnésico não se restringe às impressões materiais, ele contempla também, e principalmente, as impressões afetivas, como as deixadas por acontecimentos marcantes, profundamente inscritas, o que justificaria sua natureza indelével: “[...] o próprio das afecções é sobreviver, persistir, permanecer, durar, conservando a marca da ausência e da distância, [...] essas inscrições-afecções conteriam o segredo do enigma do rastro mnemônico”.¹⁸⁸ Justamente o fato de estarem cravadas no âmago do sujeito, em lugares tão recônditos, em vez de permanentemente expostas, é que garante a preservação e a sobrevivência das impressões afetivas. Esquecidas nas profundezas, adormecidas, preservam-se, não se desgastam, duram.

Basta uma pequena fagulha para que se revele a memória que estava oculta: uma imagem, um som, um cheiro que provoque um pequeno milagre, que faça despertar a certeza de que aquilo já foi experimentado antes. Essa forma de reconhecimento confirma a hipótese sobre a alta capacidade de sobrevivência das “impressões-afecções” (Ricœur, 2010), funcionando como a “prova dos nove”, um gesto quase milagroso que ocorre quando uma imagem “acode ao espírito”¹⁸⁹, fazendo com que se diga “é ele sim, é ela sim. Reconheço-o, reconheço-a”.¹⁹⁰ A memória, então, adormecida é ressuscitada, ou, em alguns casos, disparada. Esse reconhecimento – daquilo que uma vez esteve presente, desapareceu e, depois, reapareceu – pode apoiar-se também em suportes materiais, como retratos, pois a representação é suficiente para induzir “a identificação com a coisa retratada em sua ausência”.¹⁹¹

Para ilustrar, pensemos no momento em que Ulisses é reconhecido pela criada, quando retorna para Ítaca, devido à sua cicatriz. Lembremo-nos também do episódio em que Barthes reconhece e reencontra sua mãe, na “Foto do Jardim de Inverno”, devido ao brilho em seu olhar. Subitamente, a cicatriz e o olhar disparam lembranças, impressões-afecções que sempre estiveram armazenadas em algum lugar da mente de Euricleia, a velha ama da Odisseia, e de Barthes, respectivamente. A partir desses acontecimentos fortuitos, saberes perdidos atualizam-se na mente: “aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos, aprendemos não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois podemos recordá-lo e reconhecê-lo. Ele

¹⁸⁸ Ricœur, 2010, p. 436.

¹⁸⁹ Ricœur, 2010, p. 437.

¹⁹⁰ Ricœur, 2010, p. 437.

¹⁹¹ Ricœur, 2010, p. 438.

sobrevive. Mas onde?”.¹⁹² O reconhecimento é uma forma de reencontro. A lembrança fica em *stand by*, longe do pensamento, mas ao alcance, com o devido estímulo. Esse lugar em que descansam as desmemórias, distante do olhar, parece ser o inconsciente. Por isso, o esquecimento não elimina as lembranças, ao contrário, ele ajuda a preservá-las. O que foi vivido fica gravado, embora nem sempre venha à superfície. Esse tipo de lembrança, impedida de ser trazida à tona, encontra outras formas de se fazer presente: atos falhos, repetições, etc. Em “Recordar, repetir, elaborar”, Freud (2010) observa que o esquecimento de impressões é uma espécie de bloqueio e acrescenta que não é raro que os analisantes percebam e relatem, ao se depararem com impressões bloqueadas, que sempre as souberam, apenas não pensavam no assunto. Há também, de acordo com o psicanalista, as lembranças dos “primórdios da infância”,¹⁹³ vividas sem compreensão, mas que mais tarde encontram interpretação: uma espécie de reconhecimento que as ilumina.

3.3 Montagem e desmontagem

Dando sequência ao percurso teórico pelas imagens, recorreremos, a seguir, ao pensamento de Georges Didi-Huberman apresentado em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015) e *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), livros nos quais a imagem é colocada no centro das reflexões sobre a história e a memória. Em ambos, o teórico francês articula suas reflexões a partir do legado teórico deixado por Walter Benjamin, concentrando-se, especialmente, em “Sobre o conceito de história” e *Passagens*, textos redigidos na primeira metade do século XX. Focalizaremos, adiante, o capítulo “A imagem-malícia: história da arte e quebra-cabeça do tempo” (Didi-Huberman, 2015), no qual são manejados os conceitos benjaminianos de “imagem dialética” e “montagem” que atravessam a obra do teórico alemão, orientando muitas de suas reflexões. Didi-Huberman parte, então, do princípio de que a imagem não pode ser reduzida a um mero documento da história, isso se deve à sua “temporalidade com dupla face”¹⁹⁴, que remete tanto ao passado quanto ao presente. Essa temporalidade gera uma “significação sintomal”, relacionada aos restos; e uma historicidade anacrônica, que faz com que se mostrem diferentes camadas de tempo. Assim se expressa, para o autor, o “inconsciente do tempo”, feito de fragmentos, vestígios e sintomas. Tal como o inconsciente psíquico, ele se manifesta por meio do que retorna de modo inesperado, revelando o que foi esquecido:

¹⁹² Ricœur, 2010, p. 443.

¹⁹³ Freud, 2010, p. 198.

¹⁹⁴ Didi-Huberman, 2015, p. 106.

O inconsciente do tempo vem até nós por meio de seus *rastros* e de seu *trabalho*. Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, “quedas” ou “irrupções”, sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos “fatos do passado”.¹⁹⁵

O historiador que pretende colher esses rastros deve abandonar fatos importantes e voltar a atenção para insignificâncias, agindo como um trapeiro – “figura mais provocadora da miséria humana”¹⁹⁶, colecionador de detritos, dos quais extrai riquezas –, ou um psicanalista que ativa sua escuta flutuante para atentar-se à trama sensível. Semelhante postura deve ser assumida pelo leitor que pretende garimpar os biografemas. Deve-se afastar do olhar tudo aquilo que tem a intenção explícita de comunicar para, então, concentrar-se no que foi relegado, buscar nas imagens o que está nas sombras, em detrimento do que está sob a luz. Esse gesto é marcado pelo despojamento: recusa-se o que se impõe à vista para priorizar o que é marginal, incompleto. É justamente nesse movimento que a imagem se revela como sintoma do tempo, um entrelaçamento entre passado e presente que dá forma ao que Walter Benjamin conceituou como “imagem dialética”:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte.¹⁹⁷

Essa imagem não entrega uma verdade objetiva: ela apresenta vestígios, restos, ressonâncias. Nela, o passado continua vivo; é justamente essa vivacidade que permite a RB reencontrar e reconhecer seus familiares, os acontecimentos e os lugares de sua vida. Suas fotografias operam, também elas, como imagens dialéticas, instaurando um entrelaçamento entre passado e presente, fazendo lampejar sentidos ocultos. Elas funcionam como corpos em que o tempo pulsa de maneira descontínua, da mesma forma que os biografemas.

Como afirma Didi-Huberman, “as coisas ‘que tiveram seu tempo’ não pertencem simplesmente a um passado concluído, desaparecido: ‘elas se tornaram receptáculos inesgotáveis de lembranças’, uma vez que se tornaram *matéria a sobrevivências* – a eficaz matéria do tempo passado”.¹⁹⁸ O que pertence ao passado, portanto, não desaparece completamente. Seus dejetos, resíduos e fragmentos ecoam no presente, despertando afetos e

¹⁹⁵ Didi-Huberman, 2015, p. 117.

¹⁹⁶ Benjamin, 2009, p. 395.

¹⁹⁷ Benjamin, 2009, p. 515.

¹⁹⁸ Didi-Huberman, 2015, p. 121.

abrindo novas possibilidades de leitura. As imagens do passado continuam a agir, mostrando que o tempo histórico não é linear, mas atravessado por retornos, sintomas e transformações.

Por isso, rememorar torna-se um gesto semelhante ao da escavação: trata-se de trazer à tona os sedimentos remanescentes, os restos que ainda vibram e insistem em significar. À vista disso, o historiador, para Benjamin, é aquele que, assinala Didi-Huberman:

Vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história. Ele salta de um objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo.¹⁹⁹

Logo, o sujeito que busca se lembrar precisa estar em contato com os trapos dispostos no espaço psíquico, ele deve escavar esse sítio, tentando decifrar aquilo que encontra. Alguns saberes inconscientes são despertados nesse processo. No momento em que esses afloram, fazendo com que o passado se atualize no presente, uma imagem irrompe. Essa imagem, segundo o autor, “não é imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas”,²⁰⁰ o que significa que a imagem não é mero espelho do real: ela também revela ausências, lacunas, silêncios. O que é captado pela visão não esgota o que a imagem pode revelar – há um extracampo, frestas abertas pelo tempo, zonas opacas que resistem à clareza e à linearidade da narrativa. Essa é, portanto, a potência da imagem: o limiar. Ela reúne e faz explodir modalidades ontológicas contraditórias. Por conseguinte, Walter Benjamin entende essa imagem dialética como uma fulguração, uma bola de fogo que atravessa o horizonte do passado; podemos também acrescentar – remetendo a reflexões dos capítulos anteriores desta pesquisa –: uma estrela que emite sua luz através do espaço-tempo, um ouriço, fechado sobre si mesmo. Didi-Huberman destaca a ambivalência da imagem, ressaltando suas potências e sua fragilidade essenciais ao escrever:

Essas são as potências da imagem. Essa é, da mesma forma, sua fragilidade essencial. Potência de *colisão*, em que as coisas, os tempos são colocados em contato, “são telescopados” [*télescopés*], diz Benjamin, e desagregam-se nesse mesmo contato. Potência de relâmpago, como se a fulguração produzida pelo choque fosse a única luz possível para tornar visível a autêntica historicidade das coisas. Fragilidade disso tudo, uma vez visíveis, as coisas são condenadas a remergulhar quase imediatamente na escuridão de seu desaparecimento [...].²⁰¹

¹⁹⁹ Didi-Huberman, 2015, p. 123-124.

²⁰⁰ Didi-Huberman, 2015, p. 126.

²⁰¹ Didi-Huberman, 2015, p. 127.

Intermitente, a imagem do passado aparece num lampejo e, em seguida, desaparece. Nesse instante, revelam-se suas “sobrevivências”. A imagem não apenas torna visível, mas também dispersa, desagrega, ela constrói e desmancha, razão pela qual é tida como maliciosa. Ela “*desmonta a história* assim como o raio desmonta o cavaleiro”,²⁰² fazendo-o cair de seu cavalo. Desmonta, também, no sentido analítico, para compreender melhor as peças que compõem o todo. Atua, portanto, nos dois planos: tanto no da queda quanto no da desconstrução. A imagem descortina a descontinuidade, a fragmentação de que é feita a história, explicitando que o tempo não é um fio contínuo. Do mesmo modo, o biografema põe em evidência que a biografia não é uma estrada sem interrupções, mas, antes, um turbilhão de acontecimentos, o que pode ser ilustrado da seguinte forma: a desmontagem de um filme nos mostra que ele é composto por diversas imagens, *frames*, ou seja, a narrativa que ele exhibe é descontínua, formada por imagens, que, embora dispostas de forma sucessiva, são independentes entre si. O que RB faz, após a desmontagem da linearidade dos acontecimentos de sua vida, talvez seja propor uma remontagem diversa da anterior, uma montagem que confunde, que joga, mas que se faz com as mesmas peças. Nesse processo, ele perverte as distâncias temporais, a sucessão dos fatos... É por isso que nesse texto autoficcional não cabe tentar distinguir o que é verdadeiro do que não é factual, uma vez que o ato de ficcionalizar está justamente na montagem, na disposição. Como escreve Ana Martins Marques, em seu artigo sobre “A fotografia do jardim de inverno: Barthes, fragmento, fotografia” (2015), tanto o fragmento quanto a fotografia operam como dispositivos “de um pensamento do descontínuo, da interrupção, da parada, que implica uma resistência à narratividade”.²⁰³ Ademais, é curioso que, no livro, as imagens surjam antes da linguagem, em consonância com a precedência do imaginário sobre o simbólico para o sujeito. A ordem em que se apresentam, porém, não é linear do ponto de vista temporal. Trata-se de uma organização difusa, que obedece a uma lógica afetiva e errática da mente do narrador.

Didi-Huberman (2015) retira ainda de Walter Benjamin uma interessante noção: a ideia de “telescopar” o passado. Se os fatos decorridos, ou melhor, os registros que compõem o álbum familiar são como estrelas distantes, o que essa montagem propõe, o que o olhar de Barthes realiza, é justamente aproximá-los do presente, ao telescopá-los. O que está em jogo no livro não é a fidelidade aos acontecimentos, mas o modo como o narrador se relaciona afetivamente com aquelas imagens do passado em seu presente. Que lugar elas ocupam para ele? Repetimos: “A fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema tem com

²⁰² Didi-Huberman, 2015, p. 131.

²⁰³ Marques, 2015, p. 20.

a biografia”²⁰⁴ – e, aqui, acrescentamos – e com o sujeito. Seriam essas imagens apresentadas em *Roland Barthes por Roland Barthes* os biografemas de sua própria narrativa – aquela que sustenta o “si”? Parece-nos que sim, que essas figuras – retratos, rostos, paisagens – pertencem ao monte de trapos sobre o qual ele se constitui. Trata-se de uma constelação de imagens que ele, astuciosamente, sabe ser impossível organizar de forma lógica. Assim, ao ajustar diferentes distâncias – como se seu olhar fosse uma luneta que aproxima e afasta sucessivamente as imagens do passado –, o narrador age como um historiador de si mesmo.

Na sequência de *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, ainda guiado pelo pensamento benjaminiano, outra figura potente é proposta por Didi-Huberman: o caleidoscópio, “caixa de malícias visual”.²⁰⁵ Trata-se de um instrumento óptico composto por um tubo com pequenos fragmentos coloridos que, refletidos por espelhos inclinados, geram, a cada movimento, combinações visuais sempre diferentes. Tanto o telescópio quanto o caleidoscópio, “máquinas de encantar”, ampliam os restos, usando-os como base para a construção de uma nova imagem – adulterada, reinventada. Aquilo que sobra da desmontagem – cacos, traços, detritos – é reaproveitado em uma nova montagem. “A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos”.²⁰⁶ Isto é, a história se refaz com o que resta dela; reforçando a analogia benjaminiana entre o historiador e o trapeiro.

O caleidoscópio, mais ainda que o telescópio, descreve de forma precisa o procedimento barthesiano em sua autoficção: quebram-se os espelhos, o sujeito se fratura e, em seguida, se rearranja, apresentando-se transfigurado –, o que também nos remete à noção de desfiguração, tal como elaborada por Paul de Man. A imagem caleidoscópica expressa a intermitência: desmonta-se a cada movimento. Didi-Huberman desenvolve essa ideia ao mostrar que o caleidoscópio condensa a lógica de descontinuidade, desmontagem e dispersão, surgindo como uma imagem dialética construída a partir do que resta:

[...] nas configurações visuais sempre intermitentes do “caleidoscópio”, encontram-se mais uma vez o duplo regime da imagem, a polirritmia do tempo, a fecundidade dialética. O *material visual* do caleidoscópio – aquilo que é disposto no tubo, entre o vidro opaco e o vidro anterior – é da ordem do resto e da disseminação: pedaços de tecido desfiados, conchas minúsculas, vidrilhos amassados, mas também penas em trapos ou ciscos de todos os tipos... O material dessa imagem dialética é,

²⁰⁴ Barthes, 2022, p. 33.

²⁰⁵ Didi-Huberman, 2015, p. 144.

²⁰⁶ Didi-Huberman, 2015, p. 146.

portanto, a matéria como dispersão, uma desmontagem errática da estrutura das coisas.²⁰⁷

O que é um álbum senão uma montagem feita a partir da desmontagem? As fotografias são fragmentos de uma vida, de uma história. Cada uma, ao ser inserida no álbum, convive com outras imagens igualmente incompletas e dispersas. O álbum é um livro descontínuo e mudo, um livro de imagens intermitentes. As imagens são contempladas isoladamente, uma a uma: “Suas diferenças se animam, suas analogias e seus contrastes descrevem um tipo de metamorfose ofegante, de acordo com um movimento que nunca é contínuo”.²⁰⁸

Voltando à imagem do caleidoscópio, Benjamin afirma que seu fim, mais cedo ou mais tarde, é se quebrar nas mãos de uma criança que o manipula. Nesse sentido, ele é pensado como metáfora do desabamento interior.²⁰⁹ A partir dessa queda ou quebra – em que o próprio sujeito se torna o brinquedo –, surgem novas imagens: inconstantes, fulgurantes. E, desse processo, emerge um novo saber: o da montagem, o qual evidencia que o real é também uma espécie de modificação. Esse saber – que nasce da fratura, do rearranjo, da justaposição de fragmentos – aproxima-se do que Benjamin e Didi-Huberman associam à lógica do quebra-cabeça chinês. No Tangram, são poucas as peças, mas infinitas as formas: o sentido não está dado de antemão, ele se constrói por montagem, por aproximação inesperada, por tensão entre as partes. Assim como no caleidoscópio, não há figura definitiva, apenas composições provisórias, sempre à beira do colapso ou da reinvenção.

A obra de Barthes em análise dialoga com essa lógica de composição. Embora ele rejeite explicitamente qualquer pretensão de conduzir o leitor a um saber fixo sobre o sujeito, nessa tentativa de montagem, nessa armadilha maliciosa, ele se revela justamente naquilo que tenta apagar ou rasurar. Seu jogo de enganação acaba por lançar luz sobre o que deseja disfarçar. Em tudo que adultera, deixa um rastro. Esse arranjo – a conjugação entre fragmentos dispersos e princípios construtivos –, como observa Didi-Huberman (2015), cria um *ritmo*, entrega-se ao tempo, tornando o sentido algo dinâmico e passageiro. Para isso, é preciso “arriscar-se no que se refere à própria maneira de *escrever a história*”.²¹⁰ E continua ele: “nesse ponto, as crianças e os músicos ainda serão reis. ‘A improvisação faz a força. Todos os golpes são dados como se fosse uma brincadeira’”.²¹¹ RB faz da escrita de si um ato criativo e

²⁰⁷ Didi-Huberman, 2015, p. 145.

²⁰⁸ Didi-Huberman, 2015, p. 155.

²⁰⁹ Didi-Huberman, 2015.

²¹⁰ Didi-Huberman, 2015, p. 164.

²¹¹ Didi-Huberman, 2015, p. 164.

político; como as crianças e os músicos, ele inventa, improvisa e reconfigura o tempo. Assim é sua obra, uma “*nova arte intelectual*”²¹², que faz “ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer”.²¹³

3.4 Sobrevivência das imagens

O conceito benjaminiano de “imagem dialética” é novamente mobilizado por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), livro em que o autor trata da persistência das imagens e da experiência. A obra apresenta uma mudança importante na maneira de pensar a história da arte, ao mostrar que, apesar do esquecimento e dos apagamentos simbólicos, as imagens resistem, mesmo que frágeis e breves, como pequenas fagulhas, comparadas aos “vaga-lumes”, metáfora da qual já nos servimos em capítulos anteriores.

Esses “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes”²¹⁴ são evocados a partir da leitura de escritos de Pier Paolo Pasolini,²¹⁵ nos quais surgem de forma recorrente como emblemas de uma alegria sobrevivente, do desejo que resiste e do brilho frágil que persiste mesmo diante da violência e do avanço do fascismo. Também Denis Roche – curiosamente, diretor da coleção a que pertence *Roland Barthes por Roland Barthes*²¹⁶ –, vale-se, como recorda Didi-Huberman, dessa figura em seu livro *La disparition des lucioles. (réflexions sur l’acte photographique)* (1982), como forma de homenagear o cineasta italiano. Nele, Roche reflete sobre suas experiências enquanto fotógrafo, e, em certa altura, endereça uma carta póstuma a Barthes – “Lettre à Roland Barthes sur la disparition des lucioles”²¹⁷ –, em uma espécie de crítica terna, afetuosa, observando que *A câmara clara* não contempla as intermitências visuais, perdendo, assim, a oportunidade de empreender uma discussão na direção das imagens dialéticas propostas por Walter Benjamin, as quais remetem à cintilação pulsante característica dos vaga-lumes e que seriam fundamentais para se “compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis”.²¹⁸

²¹² Barthes, 2017, p. 105.

²¹³ Barthes, 2017, p. 105.

²¹⁴ Didi-Huberman, 2022, p. 23.

²¹⁵ Especialmente a Carta a Franco Farolfi (Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1955*, Turin, Einaudi, 1986.) e “O artigo dos vaga-lumes” (Pasolini, P. *Il vuoto del potere ovvero l’articolo delle lucciole*. *Corriere della Sera*, 1 febbraio 1975.

²¹⁶ “Tudo começa em 18 de setembro de 1972 num almoço na rua Jacob no qual se fala da coleção *Écrivains de toujours*, e durante o qual Denis Roche, seu diretor desde 1970, diz em tom de piada que seria engraçado pedir a um escritor vivo para fazer um ‘Fulano (Um tal) por ele mesmo’. Barthes imediatamente declara que acharia divertido o desafio” (Samoyault, 2021, p. 507).

²¹⁷ Roche, 1982

²¹⁸ Didi-Huberman, 2022, p. 46.

Como sugere o título do livro de Denis Roche, os vaga-lumes, ocasionalmente, desaparecem; mas sempre resistem, pois formam, em outros lugares, comunidades luminosas. Do mesmo modo, as imagens e as memórias podem sumir temporariamente. O sumiço é condição para o ressurgimento, assim como o esquecimento é para a lembrança, e ambos são necessários para a sobrevivência. Esse movimento de ausência e retorno permite o encontro entre tempos distintos: “o Outrora encontra, aí, o Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro”.²¹⁹ Passado e presente se tocam, e desse contato escapam fulgurações que formam uma constelação de sobrevivências.

As sobrevivências, discorre Didi-Huberman, “são apenas lampejos passeando nas trevas”.²²⁰ Desse modo, as imagens que sobrevivem, assim como os biografemas, não nos oferecem totalidade, ao contrário: são vagas, frágeis. Mas é justamente essa condição fragmentária que lhes permite continuar existindo. A força de ambos está na insistência, em seu fluxo constante:

[...] em geral, ela desce, declina, se precipita e se danifica sobre nossa terra, em algum lugar diante ou atrás do horizonte. Como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda.²²¹

Tal como uma estrela cadente, em sua passagem fugaz pelo céu, a imagem sobrevivente, ou, poderíamos dizer, biografemática, deixa rastros brilhantes, até que caia sobre a terra. Após sua queda, seus destroços ainda podem ser encontrados e preservados. Seus restos resistem ao apagamento total. “A imagem é pouca coisa: resto ou fissura”.²²² Nesse sentido, evidencia-se que a imagem não sobrevive apesar de sua fragilidade, mas justamente por causa dela, é devido à sua condição residual que ela pode atravessar o tempo e instaurar o encontro entre épocas.

3.5 O retorno do morto

É possível traçar um paralelo entre a “sobrevivência das imagens” e o “retorno do morto”²²³ promovido pela fotografia, pois, em ambos os casos, há o encontro do passado com o presente. Em *A câmara clara*, Roland Barthes observa que tudo o que a foto exhibe está, de algum modo, destinado à morte: aquilo que a imagem mostra já está morto ou,

²¹⁹ Didi-Huberman, 2022, p. 60.

²²⁰ Didi-Huberman, 2022, p. 84.

²²¹ Didi-Huberman, 2022, p. 119.

²²² Didi-Huberman, 2022, p. 87.

²²³ “[...] essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (Barthes, 2022, p. 19).

inevitavelmente, morrerá. Porém, o gesto fotográfico não registra apenas a perda, também cria uma forma de eternidade, conservando indefinidamente a presença daquilo que um dia esteve diante da lente. Desse modo, a fotografia, para Barthes, é uma emanção do passado, uma fixação dos restos de um corpo que esteve diante da objetiva e que, mesmo que venha a encontrar um olhar futuro, já não existe mais; por isso ele concebe essa imagem como a presença viva de uma coisa que já está morta, como lemos a seguir:

[...] se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, enquanto cadáver: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo [...].²²⁴

Roland Barthes ressalta que o que realmente importa não é a vida da fotografia em si, mas a certeza de que o corpo retratado ainda consegue alcançar o espectador por meio do que restou dele, assim como o biografema permite que o corpo do autor – mesmo morto – toque o corpo do leitor.²²⁵ Isso faz com que esse tipo de imagem seja encarado não somente como uma representação, mas como uma forma de contato entre o observador e aquilo que desapareceu, pois os raios emanados pela fotografia são exatamente os mesmos emitidos pelo corpo já ausente no momento de sua existência ainda viva.

Nesse sentido, a fotografia não seria mero suporte da memória, mas uma forma de ressurreição, por ser um material impregnado de presença. Barthes (2022) a compara ao Sudário de Turim,²²⁶ sublinhando o fato de que ambos não resultam da ação direta de mãos humanas, ao contrário, surgem como aparições espontâneas, mágicas. Na mesma perspectiva, em *O fotográfico*, Rosalind Krauss comenta a respeito da fotografia: “Na árvore genealógica das representações, ela se situa do lado das impressões das mãos, das máscaras mortuárias, do sudário de Turim ou das pequenas pegadas das gaivotas na areia das praias”.²²⁷ Ao longo de *A câmara clara*, torna-se evidente o vínculo estreito entre fotografia e morte, o que aponta para a natureza efêmera e frágil das imagens, que, assim como os vaga-lumes e as estrelas cadentes, brilham por um instante, para logo desaparecer. A foto, como observa a poeta e pesquisadora Ana Martins Marques (2015), “é também uma forma breve, um fragmento – ela mostra uma porção do espaço num instante do tempo –, captura sempre parcial do mundo”.²²⁸

²²⁴ Barthes, 2022, p. 71.

²²⁵ Pino, 2016.

²²⁶ O mesmo que o Santo Sudário, pedaço de pano que teria revestido o corpo de Cristo, tendo conservado suas impressões. Ele está guardado na Catedral de São João Batista, em Turim.

²²⁷ Krauss, 2002, p. 120.

²²⁸ Marques, 2015, p. 15.

Todavia, esse desaparecimento nunca será definitivo; ele sempre deixará vestígios, como os saís de prata, as cinzas mortuárias, a poeira das estrelas, os quais encontrarão seu destino; bem como os biografemas, que, por sua vez, invariavelmente, encontrarão “algum corpo futuro”.²²⁹ Essa condição de vestígio material faz com que, como explica Rosalind Krauss (2002), a fotografia deva ser investigada de forma arqueológica, isto é, examinando-se tanto o que revela quanto o que oculta ou já se perdeu, uma vez que está fadada à ruína e ao desaparecimento, aspecto que Barthes enfatiza ao afirmar: “Não posso transformar a Foto a não ser em dejetos: ou a gaveta ou a cesta de lixo”.²³⁰ Tal passagem nos remete também a outro trecho encontrado em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o qual, conforme comentamos no capítulo anterior, demonstra a relação entre o biografema e o dejetos. A hipótese de que o biografema é um resto já foi ali explorada; quanto à hipótese de que a fotografia possa ser lida como uma forma de biografema, é ela que desejamos cultivar, pouco a pouco, ao longo deste capítulo.

3.6 Imagens de prazer e de fascínio

Partindo dessas reflexões sobre o caráter residual da fotografia, avançaremos buscando aprofundar agora a compreensão do impacto do álbum fotográfico na autoficção barthesiana que estamos analisando. *Roland Barthes por Roland Barthes* é dividido em duas partes: “vida improdutiva”, referente à infância e à juventude do escritor, e a segunda à “vida produtiva”, correspondente ao período de produção intelectual iniciado após a saída do autor do sanatório. Fotografias que recuperam lugares da infância e personagens do romance familiar abrem a edição. A disposição das imagens e dos textos que as descrevem revelam um trabalho intencional de montagem. As fotografias e as legendas ocupam diferentes lugares da página, além de se agruparem por aproximações ou comparações, segundo o olhar do narrador. A primeira edição francesa de *Roland Barthes por Roland Barthes*, diferente das versões traduzidas para a Língua Portuguesa, além de não exibir o rosto do escritor na capa – inserindo, em vez disso, uma de suas famosas ilustrações abstratas –, traz, na folha de guarda, uma imagem de sua caligrafia, com a já citada epígrafe “Tudo isso deve ser considerado como escrito por uma personagem de romance”²³¹; seguida dos agradecimentos, na primeira página, e por uma foto de sua mãe, na página seguinte. Na sequência, após a folha de rosto, há um

²²⁹ Barthes, 2005, p. XVII.

²³⁰ Barthes, 2022, p. 81.

²³¹ Barthes, 2017, p. 11.

texto de abertura que contém seus argumentos, as justificativas de suas escolhas, e menciona o prazer de fascinação diante de certas imagens que o sideram. Barthes escreve então:

Eis aqui, para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba por quê (essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi de cada imagem será sempre imaginário).

Ora é preciso reconhecê-lo, são somente as imagens de minha juventude que me fascinam. Essa juventude não foi infeliz, graças à afeição que me cercava, foi entretanto bastante ingrata, por solidão e aperto material. Não é pois, a nostalgia de um tempo que me mantém encantado diante dessas fotografias, mas algo mais turvo.

Quando a meditação (a sideração) constitui a imagem como ser destacado, quando ela a transforma em objeto de um gozo imediato, não tem mais nada a ver com a reflexão, por sonhadora que fosse, de uma identidade; ela se atormenta e se encanta com uma visão que não é de modo algum morfológica (eu nunca me pareço comigo), mas antes orgânica. Abarcando todo o campo parental, a imageria age como um médium e me põe em relação com o “isto” de meu corpo; ela suscita em mim uma espécie de sonho obtuso, cujas unidades são dentes, cabelos, um nariz, uma magreza, pernas com meias compridas, que não me pertencem, sem no entanto pertencer a mais ninguém; eis-me então em estado de inquietante familiaridade: vejo a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada). [...]

Não se encontrarão pois aqui, mescladas ao romance familiar, mais do que as figurações de uma pré-história do corpo – desse corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escritura. Pois tal é o sentido teórico dessa limitação: manifestar que o tempo da narrativa (da imageria) termina com a juventude do sujeito: não há biografia a não ser a da vida improdutiva.²³²

O uso do verbo “siderar” (no original, *sidèrent*)²³³ merece atenção: tanto no português quanto no francês, os termos têm origem no latim, *siderari*²³⁴, que exprime o sentido de ser tocado/influenciado pelos astros. Na língua portuguesa, “sideração” pode tanto remeter à influência dos astros – aludindo às estrelas e seus raios – quanto funcionar como sinônimo de “fulminar”, isto é, assumindo também um significado de atravessamento e aniquilamento. No trecho, o narrador nos confessa que a escolha das imagens foi feita com base no prazer e no fascínio que elas lhe provocam. Não porque essas despertem sentimentos nostálgicos, é justamente o fato de ignorar o que o afeta que sustenta sua fascinação. As sensações provocadas pela fotografia e experimentadas por RB parecem se aproximar da definição que ele dá ao conceito de *punctum* em *A câmera clara*: “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”.²³⁵ O *punctum* é representado por um

²³² Barthes, 2017, p. 13.

²³³ Versão francesa consultada: Barthes, 1980, p. 5.

²³⁴ Dicionário de Latim-Português. 2. ed. Porto: Dicionários Editora Porto, 2001.

²³⁵ Barthes, 2022, p. 31.

detalhe incidental que parte da cena e atravessa o sujeito na forma de um afeto, dando acesso a um saber implícito, o que nos leva a indagar se não seria ele um tipo de sintoma.

Ao legendar as imagens que o sideram, o narrador demonstra estar consciente da insuficiência da língua para significar aquilo que elas representam para si. Qualquer coisa que tente dizer a respeito das fotografias não passará de discurso, não será possível alcançar a “verdade” do que elas dão a ver. Algo sempre resistirá à nomeação: o “isto” de seu corpo, presença que escapa à linguagem, que não se deixa capturar pelo simbólico e escancara “a fissura do sujeito”, o abismo entre corpo e identidade, entre o real e a linguagem. Essa coisa um pouco “turva” que o fulmina não pode ser descrita, mas pode ser contornada. Na leitura de Ana Martins Marques (2015), a escrita entrecorta, fura o fluxo de imagens, “como o intertítulos de um filme mudo, [...] assumindo assim ele mesmo o papel do próprio biógrafo amigo e desenvolto”²³⁶, como proposto em *Sade, Fourier, Loyola*. Talvez possamos, ainda, estender a elas a mesma nota explicativa com que Barthes abre o livro *O império dos signos* (2007b), no qual une a escrita de si ao uso de imagens:

*O texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, àquela perda de sentido que o Zen chama de satori”; texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos.*²³⁷

Nesse sentido, as legendas encontradas em *Roland Barthes por Roland Barthes* não visam nomear, mas demarcar o indizível, apontar para o que resiste, “são então pedras sobre o contorno do círculo”.²³⁸ As legendas vacilam: não explicam, não fixam, apenas sugerem o que escapa. Por isso, talvez se possa dizer que elas, à sua maneira fragmentária e vacilante, capturam algo desse efeito do *punctum*. Em vista disso, pretende-se, a seguir, cintilar ideias breves e lançar pistas de leitura para o “imaginário de imagens” em diálogo com o “imaginário da escritura”, enfocando algumas das marcas que sempre atravessam as produções barthesianas – também exploradas no capítulo anterior: a figura materna, a infância, os tempos no sanatório, o sentimento de exclusão, a falta do pai, os rituais, a solidão, o tédio, a fragilidade...

²³⁶ Marques, 2015, p. 21.

²³⁷ Barthes, 2007b, p. 5.

²³⁸ Barthes, 2017, p. 108.

3.7 Cenas da vida improdutiva²³⁹

3.7.1 “A demanda de amor”

Figura 1



Fonte: Roland Barthes par Roland Barthes, 1975, p. 7.

Na Figura 1, vemos a mulher e a criança, entrelaçadas em um abraço, olhando na direção da objetiva. O menino quase já não cabe no colo da mulher. Essa é a primeira fotografia após o texto que anuncia a entrada no imaginário de imagens. Ao recorrer a uma expressão da psicanálise – “A demanda de amor”²⁴⁰ –, o narrador sugere que essa relação é atravessada por um anseio nunca plenamente satisfeito. “Surgido do corpo, irreprimível, repetido, todo este paroxismo da declaração de amor não esconderá alguma *falta*?”²⁴¹ A fotografia, assim, não apenas remete ao laço materno, mas emerge como um sintoma desse desejo insaciável, experimentado tanto pela mãe quanto pelo filho, suscitando no narrador um sentimento de falta, de incompletude.²⁴² “— Não há nada a fazer: são as palavras da demanda:

²³⁹ As imagens reproduzidas foram todas retiradas da primeira edição francesa, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Já os títulos das imagens são reproduções parciais ou integrais das legendas traduzidas por Leyla Perrone-Moisés, para a versão brasileira (Barthes, 2017).

²⁴⁰ Barthes, 2017, p. 14.

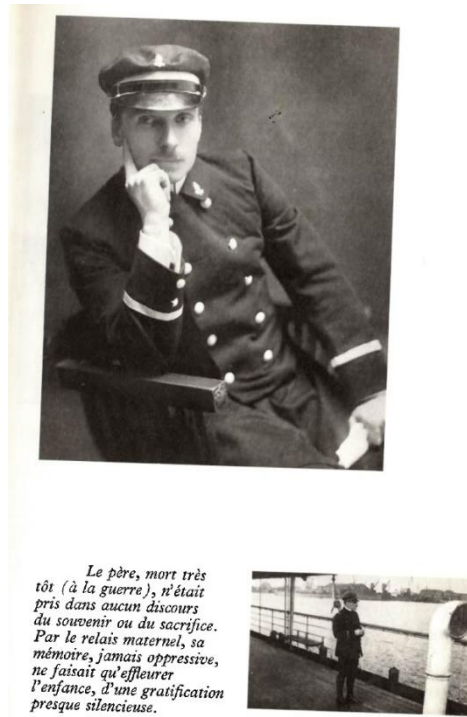
²⁴¹ Barthes, 2017, p. 128.

²⁴² Para uma análise aprofundada do tema cf. Lacan (1995).

elas só podem, portanto, incomodar quem as recebe, exceto a mãe — e exceto Deus!”²⁴³ Por isso RB escreve: para ser amado.²⁴⁴

3.7.2 “O pai, morto muito cedo”

Figura 2



Fonte: Roland Barthes par Roland Barthes, 1975, p. 19.

As fotos acima (Figura 2) mostram o pai uniformizado, ele foi um oficial da marinha morto precocemente na guerra. Leon Barthes faleceu antes que o filho completasse um ano, sendo conhecido por ele apenas através do relato materno. De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1983), esse evento, apesar de trágico, não gerou grandes consequências na vida do autor: “A psicologia não pode dizer que ele ficou ‘revoltado’. [...] Embora morto tragicamente, o pai deixou uma lembrança leve”.²⁴⁵ Sua memória, nunca opressiva, apenas roçava a infância, permanecendo como uma presença ausente mediada por narrativas alheias, e não por lembranças próprias. Nenhum discurso: “No texto barthesiano a metáfora tradicional do mestre como pai – dono do saber e porta-voz da lei, é substituída pela metáfora da mãe – aquela que deseja o desejo do filho”.²⁴⁶

²⁴³ Barthes, 2017, p. 129.

²⁴⁴ “Escreve-se para ser amado, é-se lido sem poder sê-lo, é sem dúvida essa distância que constitui o escritor” (EC, p. 276)” (Barthes *apud* Perrone-Moisés, 1983).

²⁴⁵ Perrone-Moisés, 1983, p. 15-16.

²⁴⁶ Perrone-Moisés, 1983, p. 84.

3.7.3 “O estágio do espelho: ‘tu és isto’”

Figura 3



Fonte: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p. 25.

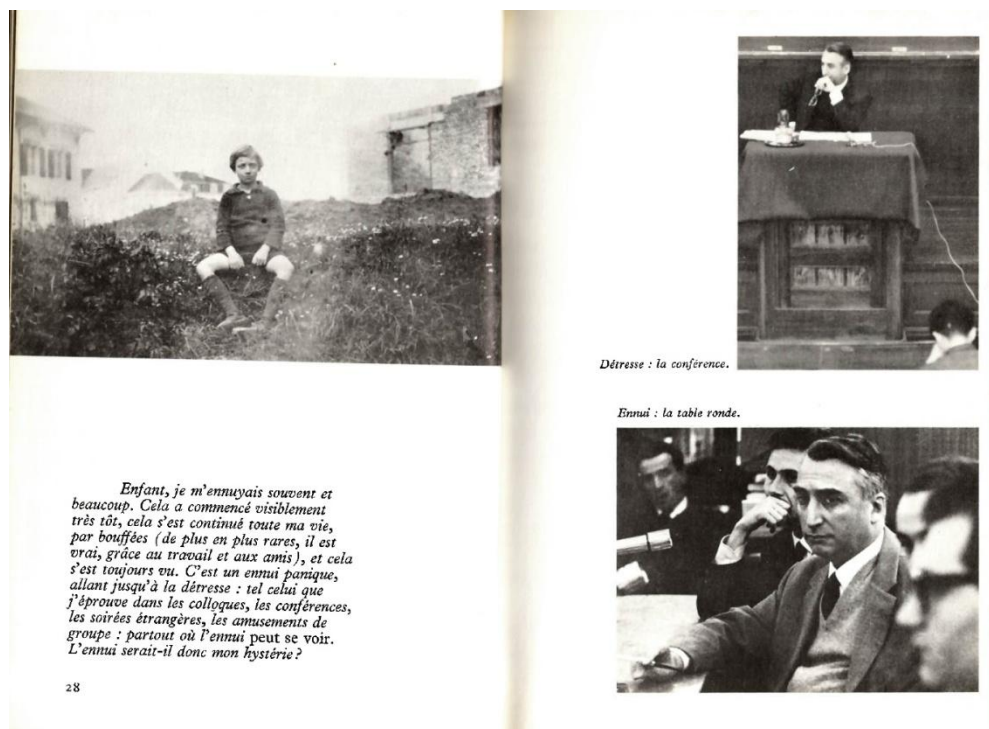
Ao observar a Figura 3, notamos que a fotografia parece estar emoldurada. Uma jovem mulher sentada segura um bebê no colo. A “moldura” oval cria a impressão de que ambos olham para um espelho. Novamente, o discurso psicanalítico é evocado: o estágio do espelho refere-se ao momento em que o sujeito se reconhece como um corpo unificado, ingressando, assim, no registro do imaginário. A criança não apenas vê a si mesma, mas se vê sendo vista, ocupando o lugar de objeto de amor e de desejo materno. Atravessado pelo olhar e pela palavra do Outro – “Tu és isto” –, o sujeito é introduzido na ordem do simbólico: “*Quanto a mim, eu*”.²⁴⁷ *Roland Barthes par Roland Barthes* dialoga com a dinâmica especular, explorando o encontro consigo mesmo, como um espelho que reflete múltiplas camadas de identidade e fragmentação: “O título desta coleção (*X por ele mesmo*) tem um alcance analítico: *eu por mim mesmo?* Mas esse é exatamente o programa do imaginário!”²⁴⁸

²⁴⁷ Barthes, 2017, p. 122.

²⁴⁸ Barthes, 2017, p. 170.

3.7.4 “É um tédio de pânico”

Figura 4



Fonte: Roland Barthes par Roland Barthes, 1975, p. 28-29.

As imagens (Figura 4) mostram RB em diferentes momentos de sua vida: aos oito anos e na idade adulta, em eventos acadêmicos. O narrador reconhece nas fotografias de si mesmo o semblante do tédio: uma espécie de neutralidade, de indiferença. Desde a infância ele se entediava facilmente, um “tédio de pânico, chegando mesmo ao desamparo”²⁴⁹ e conclui: “Seria pois o tédio minha histeria?”²⁵⁰ Na psicanálise, o tédio é uma experiência de vazio e desinvestimento do mundo, marcada pela perda de sentido e pelo enfraquecimento do laço com a vida, sem culpa ou tristeza aparentes.²⁵¹ Esse sintoma aproxima-se da acídia, sentimento analisado por Barthes em *Como viver junto* (2003), obra que explora o tema da vida em comunidade, tendo sido definido por ele como “perda de investimento. Estado de depressão: melancolia, lassidão, tristeza, tédio, desânimo”.²⁵² O termo *akedia*, de origem grega, tem o sentido de “indiferença”. “Na *akedia*, sou objeto e sujeito de abandono”.²⁵³ “O dejetos de tudo, sem nem ao menos um lugar para esse dejetos: o dejetos sem lata de lixo”.²⁵⁴ O

²⁴⁹ Barthes, 2017, p. 36.

²⁵⁰ Barthes, 2017, p. 36.

²⁵¹ Lamanno-Adamo, 2017.

²⁵² Barthes, 2003, p. 40.

²⁵³ Barthes, 2003, p. 40.

²⁵⁴ Barthes, 2003, p. 44.

tédio, nesse sentido, representa um estado de desamparo extremo, no qual o sujeito já não encontra sequer um lugar para ser descartado.

3.7.5 “Nós, sempre nós...”

Figura 5



« *Nous, toujours nous* »...

Fonte: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p. 32.

A Figura 5 mostra o jovem Roland deitado sobre a areia da praia. No texto *Roland Barthes: un texto-cuerpo fragmentado* (2005), Pozuelo Yvancos destaca a relevância da legenda “*Nós, sempre nós*”, interpretando-a como uma referência à fragmentação do sujeito. Nesse sentido, embora o corpo denote unidade, Barthes parece ver apenas seu esfacelamento: “a fissura do sujeito (exatamente aquilo de que ele não pode dizer nada)”.²⁵⁵ No fragmento “A pessoa dividida?”²⁵⁶, encontramos algumas passagens que dialogam com a imagem: “quando falamos hoje de um sujeito dividido, não é de modo algum para reconhecer suas contradições [...]; é uma *difração* que se visa, uma fragmentação em cujo jogo não resta mais nem núcleo principal, nem estrutura de sentido: não sou contraditório, sou disperso”. Ele encerra a entrada lexical citando uma passagem de Diderot – da qual parece ter retirado a legenda de sua foto –, que reafirma a descontinuidade do sujeito representado, tanto o do livro quanto o da foto, os

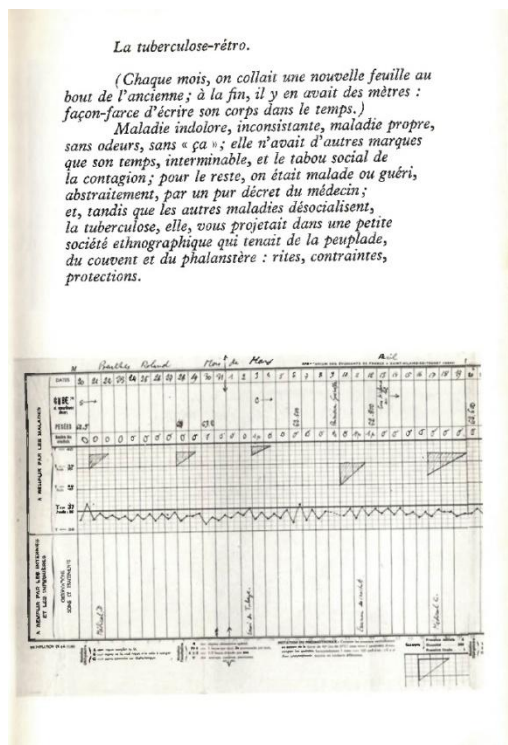
²⁵⁵ Barthes, 2017, p. 13.

²⁵⁶ Barthes, 2017, p. 160-161.

quais, ao mesmo tempo, coincidem e se distinguem entre si: “*Tudo se fez em nós porque somos nós, sempre nós, e nem por um minuto os mesmos*”.²⁵⁷

3.7.6 “A tuberculose-retrô”

Figura 6



Fonte: Roland Barthes par Roland Barthes, 1975, p. 39.

A Figura 5 é uma fotografia da folha de temperatura de Roland Barthes, datada dos tempos do sanatório, utilizada para monitorar a febre. Essa imagem revela mais do que um simples registro clínico: simboliza um modo singular de inscrição do corpo: “*havia metros delas: modo-farsa de escrever seu corpo no tempo*”.²⁵⁸ Trata-se da conversão do sintoma em documento. O corpo doente é traduzido em números, gráficos, repetições, reduzido a símbolos. Em sua *Aula* (2007a) inaugural, Barthes afirma, referindo-se aos tempos da doença: “*Percebi então com estupefação [...] que meu próprio corpo era histórico*”.²⁵⁹ Embora o tratamento da tuberculose exigisse longas internações e afastamento do convívio social, na visão do narrador, a doença também projetava os acometidos “*numa pequena sociedade etnográfica que tinha algo de tribo, de convento, de falanstério: ritos, constrangimentos,*

²⁵⁷ Diderot *apud* Barthes, 2017, p. 161.

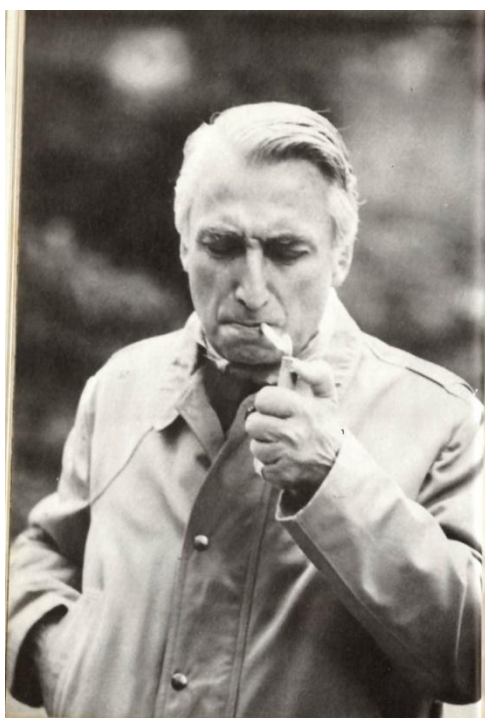
²⁵⁸ Barthes, 2017, p. 47.

²⁵⁹ Barthes, 2007a, p. 44.

proteções”.²⁶⁰ Nesse sentido, o sanatório não se configura apenas como lugar de exclusão, mas como espaço de uma outra forma de vida em comum. Tal configuração remete ao conceito de *anacorese*²⁶¹, explorado por Barthes em *Como viver junto* (2003), entendido como um afastamento do mundo que não implica solidão absoluta, mas a busca por um retiro habitável, uma convivência singular.

3.7.7 “Canhoto”

Figura 7



Fonte: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, p. 47.

Na fotografia intitulada “Canhoto”²⁶² (Figura 7), o narrador, diante de sua própria imagem, captura algo que facilmente escaparia a outro observador: é a mão esquerda que manipula o isqueiro. Estamos diante de um sujeito esquerdino, canhestro, “*gaucher*”²⁶³ – termo esse, a propósito, o utilizado na versão francesa –, o que parece querer indicar sua inadequação, sua exclusão: “ele se sentia mais do que excluído: *desligado*”²⁶⁴, “um sujeito fora de moda [...], ele seria uma espécie de *kitsch* psicológico”.²⁶⁵ “O que quer dizer ser

²⁶⁰ Barthes, 2017, p. 47.

²⁶¹ Barthes, 2003, p. 46.

²⁶² Barthes, 2017, p. 55.

²⁶³ Barthes, 1975, p. 48.

²⁶⁴ Barthes, 2017, p. 99.

²⁶⁵ Barthes, 2017, p. 142.

canhoto? [...] era preciso lutar para ser como os outros, era preciso normalizar seu corpo”.²⁶⁶ Para o narrador, a marca desse sentimento, embora tênue, era persistente. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, no verbete “Só”,²⁶⁷, ainda outra interessante reflexão que permite pensar o sentimento de exclusão social que o acompanha: “a sociedade me submete, às claras, a uma estranha repressão: nenhuma censura, nenhuma interdição: estou apenas suspenso *a humanis*, longe das coisas humanas por um decreto tácito de insignificância: não faço parte de nenhum repertório, de nenhum asilo”.²⁶⁸ Na acepção seguinte, para o mesmo vocábulo, uma espécie de justificava final, retirada do Tao Te King: “Todo mundo tem seu objetivo/ só eu tenho o espírito obtuso como um camponês./ Só eu sou diferente dos outros homens, porque insisto em sugar o seio de minha Mãe”.²⁶⁹

3.8 O brilho dos restos

Após uma leitura errante por algumas das imagens que compõem a primeira parte do livro, buscando por afinidades e ressonâncias entre elas e diferentes fragmentos textuais barthesianos, gostaríamos de retomar a maneira como o olhar do narrador parece ultrapassar os limites objetivos da fotografia. Suas descrições não se limitam a identificar datas, nomes ou lugares, elas revelam um extracampo, um infrassaber:²⁷⁰ associações e afetos que escapam à tentativa de organizar ou “etiquetar” o passado. Emerge, assim, a partir da contemplação das imagens, uma escrita fragmentária, feita de sintomas e impressões. A fotografia, enquanto emanção do real, não possui significados intrínsecos. Para que ela ganhe sentido, é sempre necessário recorrer ao simbólico. Por isso, mesmo sem significar plenamente as imagens que compõem seu imaginário, Barthes traduz algo da experiência de ser confrontado e atravessado por elas, escrevendo em torno do furo, dando forma às fissuras de sentido abertas pela imagem. As fotografias operam, nesse contexto, como imagens-lembrança, não representações fiéis do passado, mas como evocadoras de camadas sensíveis, capazes de reativar aquilo que, por vezes, escapa à linguagem, como os restos da vida psíquica.

O modo como uma fotografia fere ou marca alguém é sempre particular: não se pode escolher ou prever o ponto da imagem que atravessará o sujeito. É nesse encontro imprevisível que o *punctum* se manifesta, abrindo naquele que olha uma espécie de ferida e

²⁶⁶ Barthes, 2017, p. 114.

²⁶⁷ Barthes, 1997, p. 268-272.

²⁶⁸ Barthes, 1997, p. 271.

²⁶⁹ Barthes, 1997, p. 272.

²⁷⁰ “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (Barthes, 2022, p. 55).

desencadeando afecções. O biografema, por sua vez, também resiste à significação plena: é um traço distintivo que escapa à vontade do sujeito, um lampejo de vida que retorna sob a forma de resto. Ambos compartilham certa opacidade e a resistência à decifração, além de se comportarem como os raios de uma estrela, fazendo irromper no agora restos do outrora que insistem em permanecer. Assim, mais do que registros de um passado fixado, essas imagens se tornam vestígios que ecoam no presente, os quais, embora não sejam capazes de restituir o que está ausente, reavivam no corpo do sujeito sentimentos tão legítimos quanto os que ele teria diante da presença de seu referente. O passado é telescopado e, nesse movimento, reacendem-se lembranças que pareciam esquecidas.

Diante disso, cabe perguntar em que medida as noções de *punctum* e biografema podem se entrelaçar. Afinal, o *punctum*, tal qual o biografema, parece também pertencer a uma poética do corpo, um resvala, o outro fere. Um é estilhaço disperso que toca o leitor, o outro é uma flecha que atravessa o observador. Assim como o biografema revela gostos, valores e desejos, o detalhe da imagem que punge o sujeito também denuncia algo íntimo daquele que a contempla. Como afirma Barthes: “dar exemplos de *punctum* é, de certa forma, entregar-se”.²⁷¹ No caso do álbum de família, essa entrega se dá por meio das legendas: nelas, o narrador deixa escapar seus sintomas – o amor pela mãe, a sensação de constante inadequação, seu desamparo, sua dispersão e outros. O *punctum* é esse detalhe que, paradoxalmente, preenche toda a imagem²⁷², que confronta o espectador, retirando-lhe qualquer possibilidade de fuga. Já o biografema funda uma escrita dispersa, que foge à significação, oferecendo, em seu lugar, restos e lampejos – pequenas fagulhas de uma vida. No álbum analisado, o biografema não se manifesta apenas por palavras, mas também pelas próprias imagens, entendidas aqui como estilhaços do tempo. Ambos, biografema e *punctum*, portanto, reacendem sintomas na e pela fotografia.

Mais do que um exercício estilístico, *Roland Barthes por Roland Barthes* realiza uma escrita do corpo, um modo inscrição a partir do que marca, fere. Trata-se de uma escrita biografemática, feita de sobras e migalhas, na qual o autor se deixa tocar pelas imagens, entregando-se àquilo que elas despertam – ao mesmo tempo que seu leitor é também tocado por seus fragmentos.

Desse modo, o imaginário de imagens constitui um “saber fazer” com restos. Ao operar com imagens dialéticas, essa seleção não constrói narrativas lineares, mas tensiona passado e presente, presença e ausência, fraturando o tempo e fazendo-o ressurgir em

²⁷¹ Barthes, 2022, p. 44.

²⁷² “[...] ao mesmo tempo que permanece um ‘detalhe’, preenche toda a fotografia” (Barthes, 2022, p. 44).

lampejos, como propõe Benjamin. Cada fotografia, nesse contexto, carrega uma significação sintomal: não restitui diretamente o que se perdeu, mas inscreve ausências como traços que pulsam e resistem ao esquecimento. O álbum barthesiano, sob essa ótica, funciona como um caleidoscópio, em constante recomposição de fragmentos, e como um Tangram, cujas formas sempre provisórias oscilam entre o colapso e a reinvenção. Nessa lógica fragmentária, as fotografias se apresentam como constelação de restos, uma montagem que dispara afetos inscritos no corpo, e tanto o inconsciente do tempo quanto a imaginação dão forma às lembranças.

Ao final, cabe ainda perguntar: como essa autodeclarada personagem de um romance – o narrador de *Roland Barthes por Roland Barthes* – vê e compõe a si mesma? Que figura, que corpo emerge desse processo? Que tipo de afeto o atravessa, o marca, o constitui? Em vez de construir uma trajetória de superação ou de afirmação identitária, essas fotografias evocam um “eu” ferido, fraturado, incompleto, um sujeito que não reivindica o lugar de protagonista heroico, mas se reconhece nas falhas e lacunas que lhe dão forma: “Ele não gosta dos discursos de vitória”.²⁷³ A obra, assim, não se alinha ao discurso dos vencedores, tampouco celebra feitos ou conquistas; ao contrário, revela as marcas de uma existência em ruína. Essa escrita de si, portanto, recusa o modelo narcisista e autocentrado da autobiografia tradicional: em vez de projetar a imagem de um sujeito idealizado, abre espaço para um eu que se recompõe a partir dos restos.

RB não poderia jamais ser o herói de uma epopeia, aquele cuja trajetória tem princípio, meio e fim, e que atravessa provações para atingir um destino glorioso, já selado, “o encerrado, aquele que não pode sair sem morrer”,²⁷⁴ que nunca pode desvincular-se do nome do pai.²⁷⁵ Sua escrita não caminha em linha reta, mas se arrasta pelas margens. Trata-se de um corpo que hesita, uma personagem que não mata o pai nem se separa dele, mas o carrega como ausência constitutiva, como ponto de fenda. Como afirma o próprio Barthes, esse autor que retorna “nem mesmo o herói de uma biografia ele é”²⁷⁶; ele é disperso, avesso a “objetos fortes, fechados, instituidores de destino”²⁷⁷, como túmulos e monumentos. É nesse gesto de recusa à linearidade e ao fechamento da narrativa que o biografema se esboça: não como conquista, mas como sobrevivência, como lampejo descontínuo de uma vida que resiste à

²⁷³ “Ele não gosta dos discursos de vitória. Suportando mal a humilhação de qualquer pessoa, assim que uma vitória se delineia em algum lugar, ele tem vontade de estar *alhures* (se ele fosse deus, reviraria constantemente as vitórias – o que aliás Deus faz!)” (Barthes, 2017, p. 59).

²⁷⁴ Barthes, 2008, p. 10.

²⁷⁵ Barthes, 2008, p. 48-52.

²⁷⁶ Barthes, 2005b, p. XVI.

²⁷⁷ Barthes, 2005b, p. XVII.

organização épica da memória. Em vez da figura vitoriosa que se afirma pelo desfecho, temos um eu fragmentado, que não reivindica triunfo, mas reinscreve as ausências como parte de sua trama.

Enquanto a morte do herói consoma um destino e encerra a narrativa – como uma sepultura, que fixa um passado imutável –, o biografema recusa esse fechamento: sua força não está no fim, mas na sobrevivência. Ele pulsa nos restos, nos traços e nos estilhaços, e é justamente por escapar da morte convencional que se mantém ativo, em ressurreição contínua. Não se trata de morrer para concluir, mas de morrer para permanecer, pois nesse autor que retorna “lemos, apesar de tudo, a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino”.²⁷⁸ A escrita biografemática afirma a sobrevivência: não se fixa no passado, nem se extingue com a ausência. O que está distante continua a brilhar, como os vaga-lumes – lampejos frágeis, intermitentes, que resistem ao desaparecimento. Pela força do biografema, um traço errante pode ainda “viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos”,²⁷⁹ o corpo do leitor.

²⁷⁸ Barthes, 2005b, p. XVI.

²⁷⁹ Barthes, 2005b, p. XVII.

4 MALOGRAMOS SEMPRE AO FALAR DO QUE AMAMOS²⁸⁰

E depois? Que escrever, agora? Poderia o senhor escrever mais alguma coisa? A gente escreve com seu próprio desejo, e não se acaba nunca de desejar.

(Roland Barthes)

4.1 O irredutível

Traço, pormenor, gosto, inflexão. O biografema é feito de particularidades irredutíveis e ininterpretáveis, que resistem ao tempo. Não se trata de um retorno do passado, mas do que sobreviveu dele. A escrita biografemática não recompõe linearmente uma história vivida; constrói-se a partir de destroços. Como resquício da experiência, o biografema inscreve afetos, dores, traumas, prazeres e desejos que, atravessando o corpo, permanecem como cicatrizes. Gravado no sujeito e grafado na linguagem, não é uma memória recuperável nem um saber controlável, mas um vestígio resistente, cuja relação com o passado se assemelha à do ferimento com o objeto que o causou. É sintoma, marca na materialidade da língua, essa mesma que constitui o sujeito.

4.2 Cintilações

O biografema não pertence à recordação nem à consciência, é matéria do inconsciente e também do esquecimento. Opera por deslocamentos e substituições, sem jamais fixar um significado. Não se apresenta de forma direta; cintila. Não é confissão deliberada, mas efeito de linguagem que escapa ao sujeito que escreve, emergindo apenas sob certas condições, como uma ranhura cuja profundidade só se revela sob a luz adequada.

4.3 O insubmisso

A escrita não consegue evitar o biografema. Ainda que se tente ocultá-lo, ele insiste: aparece nos desvios e lacunas, nas figuras que retornam, na sintaxe que hesita ou se repete. Manifesta-se como resíduo que escapa à significação plena – um excesso que a linguagem não domestica. As marcas da experiência, como os restos do inconsciente, sempre encontram

²⁸⁰ “No dia em que Roland Barthes sofreu o acidente que o levaria à morte, em fevereiro de 1980, ele escrevia um ensaio para o Colóquio Stendhal de Milão, intitulado “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime” (“Malogramos sempre ao falar do que amamos”, segundo a tradução brasileira). A primeira página já se encontrava datilografada e a segunda tinha sido inserida na máquina, mas ficaria para sempre em branco. Barthes nunca terminaria de transcrever e corrigir o seu último ensaio” (Pino, 2012, p. 211).

um modo de se inscrever. Repetições, interrupções e ritmos obsessivos são, por si, significantes. O biografema se anuncia nas fraturas, nos momentos em que a linguagem tropeça, hesita, ou retorna com insistência. Rompe a fluidez do discurso como pedras em um caminho, tornando a leitura um percurso pontuado por desvios.

4.4 Acomodação dos restos

O biografema não é testemunho nem tentativa de comunicar, é uma presença inescapável. Ele emerge sobretudo quando não se quer, quando é ignorado. Por ser efeito da linguagem, o sujeito carrega marcas que não pode apagar – rastros que, mesmo ocultos, continuam a falar na escrita. Essa emergência intermitente lembra um sangramento que irrompe de tempos em tempos, um vestígio que se insinua nas entrelinhas. A experiência que o origina permanece submersa, mas se atualiza a cada gesto de escrita, assumindo novas formas, ressoando em tempos distintos, transformando-se na repetição. A linguagem torna-se, então, o único lugar onde esses traços podem existir e circular. Não seria a literatura, afinal, o espaço por excelência de acomodação dos restos?

4.5 Feminino

Chama-nos atenção, na seleção das fotografias e na escolha das legendas, a predominância das figuras femininas no álbum de família: avós, tia e mãe ocupam o centro da memória, detentoras do discurso tanto no núcleo paterno quanto no materno. Em contraste, os avôs e o pai surgem sem voz, como presenças enfraquecidas. “*Matriarcado?*”²⁸¹, ele se pergunta. “Na China, há muito tempo, toda a comunidade era enterrada em torno da avó”.²⁸² Em uma breve passagem de sua biografia escrita pelo amigo Éric Marty, pode-se ler “Uma das coisas que sempre me surpreenderam era o número de mulheres mais ou menos loucas que Barthes atraía”²⁸³, entre amigas e admiradoras que estavam sempre à sua procura, à sua volta. Nesse contexto, parece-nos que há uma inversão da cena: em um momento, ele se vê em torno das mulheres, em outro, rodeado por elas. Para Marty, esse seria o castigo infligido pelo mundo feminino, “por ele tê-lo sacrificado em nome de seu amor por uma única mulher, sua mãe”.²⁸⁴ Para nós, parece ser apenas um efeito do “falar barthesiano” – “do timbre

²⁸¹ Barthes, 2007, p. 24.

²⁸² Barthes, 2007, p. 24.

²⁸³ Marty, 2006, p. 64.

²⁸⁴ Marty, 2006, p. 64.

particular de sua voz grave e pausada”²⁸⁵ – e de sua escritura, “sua enunciação inconfundível”²⁸⁶.

4.6 Efemeridade

Em *Diário de Luto* (2011), há muitos excertos que tratam de temas como o monumento, o túmulo e a posteridade. “Que me importa durar para além de mim mesmo, no desconhecido frio e mentiroso da História, já que a memória de mam. não durará mais do que eu [...]. Não quero um monumento só para mim”.²⁸⁷ “Vivo sem nenhuma preocupação com a posteridade, nenhum desejo de ser lido mais tarde, [...], a perfeita aceitação de desaparecer completamente, nenhum desejo de ‘monumento’”.²⁸⁸ Roland Barthes não queria ser eternizado, preferia a brevidade, ter a duração de um instante, de um haikai. Na contramão das tendências narcísicas do fim do século passado e ainda mais fortes na atualidade do *self*, ele rejeitava a eternidade, a fama, a glória: “Imortalidade. Nunca entendi essa posição estranha, pirronista: não sei”.²⁸⁹ Contra a vontade individualista e burguesa de deixar rastros, contra os desejos de autoafirmação, contra o discurso dos vencedores. O único tipo de monumento possível para Barthes “não é o *durável*, o *eterno* [...]; ele é um ato, um *ativo* que faz *reconhecer*”.²⁹⁰

4.7 Spur

A inserção do conceito benjaminiano de *Spur* neste trabalho, marca o início da argumentação sobre a proximidade entre o biografema e os restos. O termo é comumente traduzido para o português como “rastro” ou “vestígio”.²⁹¹ Segundo o germanista George Otte (2012)²⁹², essa tradução é problemática, pois a proposta de Walter Benjamin seria a de nomear um conceito específico, e não apenas usar uma palavra corrente. Diante disso, buscamos a origem etimológica do termo, com o intuito de compreender mais precisamente seu sentido conceitual. A etimologia do termo *Spur* é abordada por Jacques Derrida em *Éperons, les styles de Nietzsche*, traduzido no Brasil como *Esporas: os estilos de Nietzsche*

²⁸⁵ Perrone-Moisés, 1983, p. 14.

²⁸⁶ Perrone-Moisés, 1983, p. 14.

²⁸⁷ Barthes, 2011, p. 190.

²⁸⁸ Barthes, 2011, p. 230.

²⁸⁹ Barthes, 2011, p. 190.

²⁹⁰ Barthes, 2011, p. 130.

²⁹¹ “*Spur* = rastro, vestígio, pegada(s)” (Benjamin, 2009, p. 1044), conforme tradução do alemão por Irene Aron, para a edição de *Passagens* editada em 2009, pela Editora UFMG.

²⁹² Otte, Georg. In: Ginzburg; Sedlmayer, 2012, p. 59-85.

(2013).²⁹³ O filósofo analisa o estilo de Nietzsche como uma escrita feita de rastros e rupturas, tendo a figura da mulher como símbolo da diferença e do deslocamento. “Espora, em francês ou alto-alemão *sporo*, em gaélico *spor* e em inglês *spur*. Em ‘*les Mots anglais*’, Mallarmé o aproxima de *spurn*, depreciar, repudiar, rejeitar com desprezo. [...] o *spur* inglês, a espora, é a ‘mesma palavra’ que o *Spur* alemão: rastro, sulco, indício, marca”.²⁹⁴ Tanto em inglês quanto em alemão, o termo remete a gestos que atravessam, cortam e deixam marcas. No inglês, a palavra designa a espora – instrumento metálico que provoca movimento através da dor. No alemão, significa rastro, sulco, vestígio – sinais de contato, fricção ou incisão sobre uma superfície. Em ambos os casos, trata-se de uma ação incisiva, que penetra e marca. Essa convergência aponta para uma carga simbólica que é ao mesmo tempo incisiva, erótica e sensível: deixar vestígios é tocar profundamente, marcar com intensidade, atravessar com desejo. Há, nesse gesto, uma dimensão corporal do sentido, feita de corte, de presença e de fricção. O prazer da linguagem, tal como formulado por Roland Barthes em *O prazer do texto*, também se associa a essa lógica de penetração e marca: “o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da sua fruição”.²⁹⁵ Em outro momento da mesma obra, Barthes reforça essa ideia ao perguntar: “O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?*”²⁹⁶, sugerindo que o ponto máximo de fruição está justamente onde há abertura, toque, corte: onde se faz o rastro, onde a linguagem espora.

4.8 Rasura

O pesquisador português Ricardo Rato Rodrigues (2018), em análise da obra de António Lobo Antunes à luz da biografemática²⁹⁷, destaca a relação existente entre o biografema e o gesto de rasura. Em sua leitura, ele ressalta a forte inseparabilidade entre vida e obra, na qual o autor mobiliza traços de sua própria biografia, decidindo o que revelar, disfarçar ou ficcionalizar. Alguns elementos da vida são preservados quase integralmente, enquanto outros são distorcidos, mascarados ou mesmo burlados. Nesse processo, instala-se um movimento de rasura – um apagamento parcial – que torna possível a convivência entre verdade e invenção. A escrita biografemática, assim, dissolve os limites entre o real e o

²⁹³ Tradução de Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues.

²⁹⁴ Derrida, 2013, p. 25.

²⁹⁵ Barthes, 2015, p. 12.

²⁹⁶ Barthes, 2015, p. 15.

²⁹⁷ Rodrigues, Ricardo Rato. *A slow scream: trauma and madness in the biographical early works of António Lobo Antunes*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. 258 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2018.

ficcional: o biológico se converte em biográfico, e o vivido se reconfigura na linguagem. A figura autoral que emerge nesse processo, para Rato, não se distingue de sua obra, uma vez que é da própria vida que a escrita extrai sua matéria. O texto, nesse sentido, afirma-se como uma extensão da existência daquele que escreve.

4.9 Loucura e depressão

A escrita biografemática, conforme delineada por Ricardo Rato Rodrigues (2018), a partir do diálogo com o pensamento de Julia Kristeva, apresenta traços formais que a aproximam de uma escrita da loucura e da depressão. Marcada por distorções, escárnio e apagamento, essa forma de expressão textual reproduz a fragmentação e a recorrência típicas do discurso de sujeitos em sofrimento psíquico. Rato observa que a fala dos deprimidos tende à repetição monótona, à paralisia e à interrupção, características que reverberam na composição literária, tornando o texto uma espécie de ladainha recorrente, sem progressão. Nessas condições, o gesto de escrita não é apenas narrativo, mas sintomático: uma tentativa de inscrever uma experiência que resiste à organização e ao desenvolvimento, revelando-se em pausas, hesitações e silêncios.

4.10 O inquietante

O narrador de *Roland Barthes por Roland Barthes* descreve, diante da imagem fotográfica, uma experiência de “inquietante familiaridade”²⁹⁸, evocando explicitamente o conceito freudiano de *Unheimliche*.²⁹⁹ Ao se ver mediado pela fotografia, ele experimenta um estranhamento em relação a si mesmo: “sou ‘eu’ que não coincido jamais com minha imagem”³⁰⁰, pois “a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”.³⁰¹ Essa cisão subjetiva corresponde à definição clássica de Freud sobre o inquietante: “espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”.³⁰² A fotografia, nesse contexto, age como dispositivo de revelação do estranho no íntimo: ela torna visível o que escapa à enunciação, provocando no sujeito um sentimento de estranhamento, confusão e deslocamento.

²⁹⁸ Barthes, 2017, p. 13.

²⁹⁹ Freud, 2010.

³⁰⁰ Barthes, 2022, p. 21.

³⁰¹ Barthes, 2022, p. 21.

³⁰² Freud, 2010, p. 331.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O Espaço Biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010, p. 35-82.
- ASSAD, Samyra. Um desafio contemporâneo à psicanálise: sustentar o real para que ela sobreviva. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 52, n. 4, out./dez., 2018. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2018000400016. Acesso em: 18 jul. 2025.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução: Hortênsia dos Santos. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Notas de curso no Collège de France 1979-1980. Texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada em 7 de janeiro de 1977*. São Paulo: Cultrix, 2007a.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.
- BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro 1977 – 15 de setembro de 1979*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: Jaime Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. 2. ed. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS; FERES, Olgária Chaim (org.). Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo/Imprensa Oficial de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: uma biografia*. Tradução: Maria Ângela Villela da Costa. Rio de Janeiro: Siciliano, 1993.

CAVALCANTI E SILVA, Carla. De Proust a Barthes: a busca pela literatura. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, Brasil, n. spe, p. 39-44, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0ispep39-44>. Acesso em: 18 jun. 2025.

DE MAN, Paul. A autobiografia como des-figuração. Tradução: Joca Wolff. *Sopro (Panfleto Político-Cultural)*, Florianópolis, n. 71, 2012. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#nota1>. Acesso em: 19 jun. 2025.

DERRIDA, Jacques. As mortes de Roland Barthes. Tradução: Mauro Guilherme Pinheiro Koury. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, n. 20, p. 264-336, ago. 2008. Disponível em: <https://www.cchla.ufpb.br/rbse/DerridaDoc.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2025.

DERRIDA, Jacques. *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Tradução: Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DUARTE, Cristina Vaz. A construção da identidade na discussão de alguns erros em língua estrangeira. In: *IX FELIN – Filologia, Linguística e Literatura*, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/01.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2025.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1998.

DURAS, Marguerite. Mãos negativas. Tradução: Paulo de Andrade. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, n. 1319, fev. 2009, p. 10-11. Disponível em:

<https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/2009-fevereiro-1317>. Acesso em: 3 dez. 2023.

FEIL, Gabriel Sausen. Escrita biográfemática em Roland Barthes. *Revista Pesquisa em Foco: Educação e Filosofia*, v. 3, n. 3, p. 30-39, 2010. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/60723954/Escrita_biografematica_em_Roland_Barthes_Pesquisa_em_foco20190927-76190-thu782-libre.pdf. Acesso em: 11 ago. 2025.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. Disponível em: <https://cirurgioesdaalegria.org.br/storage/app/uploads/public/5c4/85d/59c/5c485d59c337a184256230.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2025.

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. *Criação e crítica*. São Paulo, USP, n. 12, 2014, p. 182-194. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/73514/84830>. Acesso em: 31 out. 2017.

FREUD, Sigmund. O inquietante (Das Unheimliche). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 328-376.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 10. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 193-209.

FREUD, Sigmund. Nota sobre o “bloco mágico”. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 16. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 267-280.

FREUD, Sigmund. Construções na análise. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. v. 19. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 189-199.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome do quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

IPIRANGA, Sarah Diva. Walter Benjamin e a autobiografia: uma leitura de “A imagem de Proust”. In: *Caderno Walter Benjamin*. Fortaleza, v. 14, jul-dez, 2015. Disponível em: http://gewebe.com.br/cadernos_vol15.htm. Acesso em: 23 jul. 2025

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução: Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do Horror: ensaio sobre abjeção*. Tradução: Allan Davy Santos Sena. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Disponível em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1. Acesso em 18 de jun. 2025.

LACAN, Jacques. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Seminário XXIV (1976-1977), lição de 16 de novembro de 1976. Paris: inédito. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Disponível em: <http://staferla.free.fr/S24/S24%20L'INSU....pdf>. Acesso em: 24 jul. 2025.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador das funções do eu. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

LACAN, Jacques. Joyce e o enigma da raposa. In: LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sintoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 59-74.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

LAMANNO-ADAMO, Vera L. C. Tédio, luto e melancolia. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 51, n. 3, p. 343-357, jul./set. 2017. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2017000300006. Acesso em: 27 jul. 2025.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 13-47.

MAIA, Aline Borba; MEDEIROS, Cynthia Pereira de; FONTES, Flávio. O conceito de sintoma na psicanálise: uma introdução. *Estilos clin.*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 44-61, jun. 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282012000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 08 ago. 2025.

MARQUES, Ana Martins. A fotografia do jardim de inverno: Barthes, fragmento, fotografia. *Em Tese*, v. 21, p. 11-28, maio/ago. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/31865/25469>. Acesso em: 11 ago. 2025.

MARTY, Éric. *Roland Barthes: ofício de escrever*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2009.

MILLER, Jacques-Alain. A salvação pelos dejetos. *Correio: revista da Escola Brasileira de Psicanálise*, n. 67, p. 19-26, dez. 2010.

MILNER, Jean Claude. *O amor da língua*. Tradução: Paulo Sérgio de Souza Júnior. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

PASOLINI, P. Il vuoto del potere ovvero l'articolo dele lucciole. *Corriere della Sera*, 1 febbraio 1975. Disponível em: <https://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>. Acesso em: 03 jul. 2025.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

PINO, Cláudia Amigo. Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 211-226, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636230>. Acesso em: 3 ago. 2025.

PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática. *Criação e crítica*, n. 17, 2016, p. 15-29.

PORTO EDITORA. Dicionário de Latim-Português. 2. ed. Porto: Dicionários Editora Porto, 2001. Disponível em: <https://archive.org/details/porto-editora-dicionario-latim-portugues-2a-ed>. Acesso em: 27 jun. 2025.

POZUELO YVANCOS, José María. Roland Barthes: un texto-cuerpo fragmentado. In: POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006, p. 211-243.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François **et al**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICŒUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*. Universidade de Coimbra, 2003. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_Ricœur/memoria_historia. Acesso em: 08 ago. 2024.

RODRIGUES, Ricardo Rato. *A slow scream: trauma and madness in the biographical early works of António Lobo Antunes*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2018. 258 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2018.

ROSA, Rafael. *Ao menos uma vez na vida escute o canto das sereias*. Belo Horizonte: Alma de Gato, 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG/São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Roland Barthes: biografia*. Tradução: Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora 34, 2021.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHWARZ, Roberto. Tribulação de um pai de família. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 2008, p. 21-26.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 17-25.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Breve comentário acerca do Fragmento A216, de Friedrich Schlegel. *Eutomia*, v. 1, n. 08, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/1036/805>. Acesso em: 3 dez. 2023.