

Derick Davidson Santos Teixeira

O corpo que escreve:

Barthes, Lacan e o sujeito da escrita

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2022

Derick Davidson Santos Teixeira

O corpo que escreve:

Barthes, Lacan e o sujeito da escrita

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Orientadora: Ana Maria Clark Peres

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2022

T266c Teixeira, Derick Davidson Santos.
O corpo que escreve [manuscrito] : Barthes, Lacan e o sujeito da escrita / Derick Davidson Santos Teixeira. – 2022.
330 f., enc.

Orientadora: Ana Maria Clark Peres.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 280-292.

Apêndices: f. 293-330.

1. Barthes, Roland, 1915-1980 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Lacan, Jacques, 1901-1981 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Psicanálise e literatura – Teses. 4. Escrita na literatura – Teses. 5. Corpo e alma na literatura – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Peres, Ana Maria Clark. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809.933



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *O corpo que escreve: Barthes, Lacan e o sujeito da escrita*, de autoria do Doutorando DERICK DAVIDSON SANTOS TEIXEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

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

Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex - FALE/UFMG

Prof. Dr. Ram Avraham Mandil - FALE/UFMG

Profa. Dra. Carolina Anglada de Rezende - UFOP

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa - UFRN

Belo Horizonte, 23 de setembro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Anglada de Rezende, Usuário Externo**, em 23/09/2022, às 18:23, 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 **Ana Maria Clark Peres, Servidora aposentada**, em 26/09/2022, às 08:01, 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 **Ram Avraham Mandil, Servidor aposentado**, em 26/09/2022, às 09:18, 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 **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 26/09/2022, às 12:12, 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 **Marcia Maria Valle Arbex, Professora do Magistério Superior**, em 27/09/2022, às 16:35, 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 **Márcio Venício Barbosa, Usuário Externo**, em 29/09/2022, às 09:34, 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 **1740759** e o código CRC **047F23F0**.

Agradecimentos

A Roland Barthes, o mais erótico dos anarquistas, por nos ensinar a ler, no *corpus*, o corpo.

A Jacques Lacan, o não-tolo que erra, porque a psicanálise precisa fracassar diante do real.

À minha orientadora, Ana Maria Clark Peres, por ensinar a preciosidade do resto e por me ler com o mais absoluto cuidado.

À Eneida Maria de Souza, a crítica alegre, por ter me apresentado o método criativo de abordagem das relações entre obra e vida.

Aos membros da banca: Márcio Venício Barbosa, Ram Avraham Mandil, Carolina Anglada de Rezende e Márcia Maria Valle Arbex.

A todos os professores e funcionários do Curso de Pós-Graduação em Letras da FALE/UFMG.

Aos professores que sustentaram a linha de pesquisa Literatura e Psicanálise: Lucia Castello Branco, Ruth Silviano Brandão, Ana Maria Clark Peres, Ram Mandil e Vania Baeta Andrade.

Às ex-orientadoras: Myriam Ávila e Sandra Regina Goulart, por acompanhar meus primeiros passos no campo da pesquisa.

Aos alunos da disciplina “O corpo e a escritura”, lecionada por mim na graduação do curso de Letras, pelo profícuo diálogo em torno da obra de Barthes.

À minha mãe, Regina Teixeira, por me dar o essencial: o amor e a possibilidade da escrita.

A Junio de Paula, David Teixeira, Brisa Teixeira, Arthur Teixeira, Anita Teixeira e Letícia Oliveira, pelo amor e por todos os sorrisos de domingo.

À Naja Sthael, pela mais duradoura, forte, amorosa e sincera das amizades e por percorrer comigo as traduções do francês para o português.

A Igor Caixeta, pássaro do cerrado, pela melodia do amor de todos os dias.

À Dani Mary, pela amizade e por me acompanhar nos diálogos em profundidades.

À Paulina Fernandes, pois as garras da jaguatirica me marcaram o coração.

A Jonas Samudio, pela escrita, *mais aberta*, e por todas as conversas infinitas.

Às fontes de alegria no mundo: Gabriela Fernandes, Airra Brisa, Laís Veloso, Nathália Lima, Felipe Guimarães, Francielly Marinho, Eron Reis e Luiz Amorim.

A meu meu gato, Roniel, sempre deitado sobre a escrivantina em meus momentos de escrita.

À CAPES, por financiar esta pesquisa.

Resumo: Partindo do retorno do autor aos estudos literários e tomando a obra de Roland Barthes e Jacques Lacan, no espaço litorâneo em que se dá o encontro entre a psicanálise e a literatura, faremos um percurso pelo tema do corpo em sua relação com a escrita. Uma vez que o ato de escrever, distante do exercício utilitário da linguagem, será considerado como movimento para tocar o futuro corpo do leitor, abordaremos, também, ao lado de um corpo que escreve, o corpo que lê. Ver-se-á que a escrita, ao tecer um nó corpo-linguagem, figura como uma partilha do sensível, uma experiência, dotada de uma singular política.

Palavras-chave: Roland Barthes; Jacques Lacan; corpo; escrita; autor; leitor.

Abstract: Based on the return of the author to literary studies and taking the work of Roland Barthes and Jacques Lacan, in the coastal space where psychoanalysis and literature meet, we will go through the theme of the body in its relationship with writing. Since the act of writing, far from the utilitarian exercise of language, will be considered a movement to touch the future body of the reader, we will also approach, alongside a body that writes, the body that reads. It will be seen that writing, by weaving a body-language knot, appears as a distribution of the sensible, an experience, endowed with a unique politics.

Key-words: Roland Barthes; Jacques Lacan; body; writing; author; reader.

As obras completas de Roland Barthes são referidas, em notas de rodapé, de acordo com as seguintes abreviações:

OCI: *Oeuvres complètes*, volume 1

OCII: *Oeuvres complètes*, volume 2

OCIII: *Oeuvres complètes*, volume 3

OCIV: *Oeuvres complètes*, volume 4

OCV: *Oeuvres complètes*, volume 5

Os trechos no idioma original que foram traduzidos encontram-se no anexo desta tese.

Índice

| | |
|---|-----|
| Prelúdio | 8 |
| I. Apresentação: o insurgente corpo | 9 |
| II. Do método ao exercício da cultura e à escuta das forças | 19 |
| III. Apresentação dos capítulos | 24 |
| | |
| Capítulo 1: a escrita e seus deslocamentos | 26 |
| 1.1 Essa estranha revolução permanente chamada literatura | 27 |
| 1.2. O canto de Orfeu e a materialidade da escrita | 47 |
| 1.3. A ardente atividade de desarmar um binarismo | 69 |
| | |
| Capítulo 2: as mortes, os restos e o retorno do autor | 91 |
| 2.1 O apagamento da identidade do corpo que escreve: a morte do autor | 92 |
| 2.2. Morto, disperso, vivo: o que resta do autor | 104 |
| 2.3. Matar segunda vez os mortos: o retorno da morte do autor | 126 |
| | |
| Capítulo 3: a comunidade da escrita | 139 |
| 3.1 Muda, falante e anárquica: Barthes com Derrida | 140 |
| 3.2. A voz e o olhar de Orfeu: Barthes com Blanchot | 159 |
| 3.3. O corpo no litoral da letra: Barthes com Lacan | 176 |
| | |
| Capítulo 4: O corpo que escreve | 196 |
| 4.1 O corpo entre escrição e excrição | 197 |
| 4.2. Os objetos da escrita | 219 |
| 4.3. A coisa do escritor | 236 |
| 4.4. O corpo leitor | 250 |
| | |
| Considerações finais | 273 |
| Referências | 278 |
| Anexo | 292 |

Prelúdio

Que a prática da letra converge com o uso do inconsciente
é tudo de que darei testemunho.

Lacan, Homenagem a Marguerite Duras

Toda poesia, todo o inconsciente são um regresso à letra.

Barthes, O espírito da letra

I. Apresentação: o insurgente corpo

Partindo do retorno do autor aos estudos literários, faremos um percurso pelo tema do corpo em sua relação com a escrita. Uma vez que o ato de escrever, fora do exercício utilitário da linguagem, será considerado como movimento para tocar o futuro corpo do leitor, abordaremos, por extensão, ao lado de um corpo que escreve, o corpo leitor. Ver-se-á, principalmente em companhia de Roland Barthes e Jacques Lacan, que a escrita, ao tecer um nó corpo-linguagem, figura como uma partilha do sensível, uma experiência, dotada de uma singular política.

“A História é sempre e antes de tudo uma escolha e os limites desta escolha”.¹ Convém-nos, assim, explicitar que o movimento histórico que limita e torna possível o percurso que traçaremos aqui é o retorno do sujeito aos estudos literários, mudança iniciada por volta de 1970, na França, e que, aos poucos, se expande para o campo teórico geral. No contemporâneo, esse movimento oferece a base para os estudos das relações entre obra e vida e alenta a atenção concedida às escritas do eu, à crítica biográfica contemporânea e às relações entre a literatura e a biopolítica² ou, conforme termo mais recente, a necropolítica.³ Na base desse movimento, está o retorno do autor, o qual teve seu obituário escrito por Roland Barthes no século XX. Sabemos que, alguns anos após a morte da figura autoral, na saída do movimento estruturalista, Barthes proclama um “retorno amigável” do autor. Defendo, neste percurso, a tese segundo a qual o autor que retorna aos estudos literários, no que concerne à proposta de Roland Barthes, é intrinsecamente relacionado à singular noção de escrita que o teórico depurou ao longo de sua

¹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 181. Tradução minha.

² Trata-se de uma noção trabalhada por Foucault. Em resumo, por biopolítica, o autor entende a forma com a qual, a partir do século XVIII, a vida e o corpo passam a se converter em objeto da política, uma vez que é imprescindível para o sistema capitalista de produção um saber e um controle sobre a vida e os corpos. É certo que Foucault não se dedica especificamente às relações entre a literatura e a biopolítica. Tais relações aparecem de forma sucinta em seu ensino, por exemplo, no texto “Escritas de si” e em “O sujeito e o poder”. É possível dizer que Barthes, essencial para este trabalho, estabelece, no que diz respeito ao poder, uma *proximidade* com as formulações de Foucault. Em *Leçon*, por exemplo, essa aproximação pode ser vista na visão barthesiana de um poder descentrado. É interessante notar, neste ponto, que se o poder, no dizer de Barthes, se apossa do gozo de escrever para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, a literatura, sendo capaz de fazer ouvir a língua fora do poder, já carrega em si um posicionamento de esquiva anárquica do poder.

³ Refiro-me à noção cunhada pelo filósofo e historiador Achille Mbembe, o qual, tendo em vista a vulnerabilidade de alguns grupos sociais, argumenta que mais plausível seria falar não só de uma biopolítica a controlar as populações ou de uma prática disciplinar, como fizera Foucault, mas também de uma necropolítica cujo modo de operar consiste em ditar quais vidas merecem viver e quais são matáveis.

obra e a uma ideia do autor como um corpo, elaborada em companhia da psicanálise de Jacques Lacan. Desse corpo, deslindaremos alguns modos de figuração textual,⁴ como o gozo⁵ do corpo que escreve, o biografema, o grão da voz e a reformulação do estilo a partir daquilo que Barthes nomeia *logothésis*. Veremos que, em perpétuo deslocamento, o corpo que escreve, ao se situar em paridade com a definição barthesiana de literatura como uma “trapaça”, uma “esquiva”, que permite ouvir “a língua fora do poder no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”,⁶ opõe-se a um corpo sob o regime do poder e oferece uma forma distinta de partilha do corpo e da vida, insinuando, destarte, uma política do corpo própria à escrita.

Vale lembrar que, no campo da teoria da literatura e da crítica literária, as primeiras décadas do século XX podem ser pensadas como um gradual apagamento do sujeito que escreve. Logo na primeira metade do século, o Formalismo Russo e o *New Criticism*, cada um à sua maneira, propunham um afastamento da figura autoral em proveito de uma atenção concedida ao funcionamento discursivo do texto. No início da segunda metade do século XX, o movimento estruturalista, guiado pela linguística de Ferdinand de Saussure,⁷ em uma esperançosa aposta na abordagem científica e, eventualmente, aproximando-se de um antihumanismo, coroa o movimento que culmina na morte do autor cujo anúncio, feito por Barthes, tornou-se um divisor de águas na teoria da literatura e na crítica literária.

Se, por um lado, o texto “La mort de l’auteur”, publicado a primeira vez em 1967, na revista *Aspen*, dos Estados Unidos, insere-se na discussão da época, sendo, em parte, animado pelo entusiasmo estruturalista e pelo desejo de deslocar os pressupostos críticos dominantes nas instituições universitárias do século XX, por outro lado, a meu ver, a exclusão da figura autoral proposta no ensaio é indissociável da noção barthesiana de escrita – a que conhecemos, em

⁴ Conforme lemos em *Le plaisir du texte*, de 1973, a figuração é o modo de aparição do corpo erótico no perfil do texto.

⁵ Trata-se de uma noção que Lacan desenvolve, principalmente, a partir de seu seminário número 7, na esteira de formulações freudianas, em especial, aquelas presentes no texto “Além do princípio de prazer”. O termo possui várias nuances dentro do ensino de Lacan. Em resumo, podemos dizer que Lacan chama de gozo uma satisfação pulsional que não é, forçosamente, da ordem do prazer. Tal satisfação pode ser pensada através da incidência do significante que, ao mortificar o corpo, no mesmo movimento, o vivifica, fundando uma forma de gozo. Essa noção é depurada ao longo de seu ensino. A partir do seminário número 20, o gozo aparece, principalmente, como aquilo que satisfaz um corpo. Essa satisfação, todavia, é localizada fora dos domínios do sentido, isto é, situa-se no registro que Lacan nomeou de Real.

⁶ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 433. Tradução minha.

⁷ É digno de nota que o livro base da dita ciência piloto é o *Curso de linguística geral de Saussure*, originalmente publicado em 1916. Sabe-se que o livro foi editado e publicado por ex-alunos após a morte de Saussure e consiste em anotações do curso lecionado pelo linguista entre 1906 e 1907.

português, também, pelo nome de escritura –⁸ sobre a qual o teórico constrói sua teoria da literatura. De início, tenhamos em mente que – apesar dos deslocamentos que sofre enquanto é apurada – a escrita pensada por Barthes pauta-se, principalmente, pela palavra teatralizada enquanto materialidade, distante do utilitarismo comunicacional e da fala. Um acontecimento da ordem da escrita encontramos na poética de Mallarmé, já que o poeta atinge o ponto em que “só a linguagem age, ‘performa’, e não o *eu*”.⁹ Dando primazia à escrita livre de um sentido unívoco e de um “eu”, a poética de Mallarmé termina por suprimir o autor em proveito da própria escrita, sendo esse o processo através do qual a voz perde a sua origem e a figura autoral entra na sua própria morte. Vale ser dito que tal noção de escrita e o apagamento do autor a que ela leva se relacionam, também, aos desenvolvimentos teóricos de outros pensadores da escrita, como Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Jacques Lacan.

No que concerne à proposta crítico-teórica de Roland Barthes, essa morte atrela-se, ainda, a um interesse político, o qual nos permite entrever um ponto de encontro entre a teoria da literatura e a crítica da ideologia. Conforme lemos em “La mort de l’auteur”, o autor é uma personagem produzida na modernidade a partir do emergente prestígio do indivíduo. É esperável, nessa perspectiva, que tenha sido o positivismo, desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à figura autoral. É verdade que, por um lado – como veremos neste percurso –, a escrita atrela-se ao surgimento de uma *consciência individual*, uma solidão do escritor às voltas

⁸ É conhecido, entre os estudiosos dos teóricos do grupo *Tel Quel*, o incômodo com a tradução do termo para o português. Sabe-se que, ao contrário do português, o francês dispõe apenas da palavra “*écriture*” para abordar a representação gráfica, a arte de escrever, o documento oficial e os textos da Bíblia. No entanto, para os teóricos que trabalham a “*écriture*” que aqui nos interessa, tal prática difere da escrita entendida como mera representação da fala, do pensamento ou daquela estudada pela grafologia, isto é, tais teóricos trabalharam uma noção específica de escrita. Poderíamos nos valer da riqueza lexical do português e traduzir o termo exclusivamente por “escritura”, como propôs Leyla Perrone-Moisés (2012), tradutora e crítica da obra de Roland Barthes. No entanto, parte da potência da noção de escrita, tanto em Barthes como em outros teóricos, como Derrida, está, precisamente, na sua não coincidência consigo mesma, isto é, a noção é a um só tempo marca de uma singularidade e abertura para a diferença, o que explica, por exemplo, que um texto científico possa, em um momento, adentrar o campo da “*écriture*”, como escreve Perrone-Moisés (2005), ao nos narrar uma aula em que Barthes toma o momento em que Freud passa à escrita. Além disso, podemos indagar se o termo “escritura” não pretende singularizar no ponto em que Barthes pluraliza, acatando uma variedade de textos: místicos, filosóficos, teóricos etc. Vale dizer, ainda, que o termo “escritura”, quando pretende dignificar demasiadamente a escrita, como propõe Perrone-Moisés ao dizer: “a conotação sagrada, esta só enobrece o termo *escritura*” (2012, p. 72, grifos da autora), parece-me ir na contramão da escrita dessacralizada, ao alcance de todos, sobre a qual Barthes fala em *Leçon*. Por fim, a tradução exclusiva por “escritura” parece não ter ultrapassado alguns volumes traduzidos na segunda metade do século XX. O leitor de hoje precisa lidar com uma notável heterogeneidade na tradução. Sendo assim, apesar de tomar uma noção específica de escrita, a chamada “*écriture*”, trabalharei com o termo “escrita”, procurando deixar claro, no entanto, quando se tratar de uma escrita transitiva, instrumental ou utilitária.

⁹ BARTHES. La mort de l’auteur, OCIII, p. 41. Tradução minha.

com a linguagem, intensificada a partir do século XIX. No entanto, se a materialidade da escrita, com sua intransitividade, não nos leva, forçosamente, à exclusão completa da figura autoral – o que fica evidente com o retorno do autor –, tampouco nos leva a um centramento do texto em torno daquele que o escreveu ou um a elogio do individualismo. Nessa direção, à especificidade discursiva da escrita literária como causa da morte do autor, Barthes acrescenta, como pontos a serem repelidos do campo literário, o individualismo, o positivismo e a ideologia capitalista. Podemos afirmar, portanto, que, no que concerne à teoria barthesiana, ao menos três forças se encontram no momento da morte do autor: a singularidade formal da escrita, um contexto teórico-histórico e uma preocupação política.

Transcorridas algumas décadas desde a exclusão da figura autoral, o sujeito que escreve retorna com diferentes nuances e potências. As fissuras no edifício estruturalista – dentre as quais a de maior pujança foi a insurgência dos corpos nos movimentos políticos de 1968 – tornam-se os pontos de abertura por onde entram o sujeito e a subjetividade. Entretanto, mesmo quando a teoria da literatura deixava escapar o sujeito e sua subjetividade, crendo na promessa cientificista, em Barthes, havia, clara, uma tendência ao conhecimento baseado nos matizes afetivos acrescido à disposição intelectual, como se em sua teoria encontrássemos o corpo afetado do movimento estruturalista, uma encarnação do sutil. Conforme François Dosse escreveu em seu *Histoire du structuralisme*, ao lado de seus companheiros de teorização sobre a escrita e a literatura, Barthes parecia “a placa sensível do estruturalismo”, mais próxima de um “universo fusional” que de uma estrutura binária e mecanicista.¹⁰

Como um interdito, pode-se dizer que o cientificismo estrutural que seduziu parte dos teóricos do século XX desenhava uma barra que obliterava a corpórea relação entre autor, texto e leitor. Se Barthes pôde, apesar das convenções da época, ser tomado como teórico do sensível, a meu ver, é porque o corpo já se insinuava no inter-dito, em entrelinhas, ressoando sob a barra, burlando os constrangimentos. Após a ruptura que maio de 1968 imprime no campo político e teórico, no entanto, Barthes recusa, gradualmente, o dizer objetivante do cientista, “a ciência (frequentemente tristíssima) dos semiólogos”.¹¹ Em oposição a essa objetivação, surgirá uma semiologia negativa, apofática, contestatória, não por recusar o signo, “mas porque nega que seja

¹⁰ DOSSE. *Histoire du structuralisme*, vol.I, p. 94 Tradução minha.

¹¹ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 650. Tradução minha.

possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, acorpóreos, em suma: científicos.”¹² Evidencia-se, desta forma, que o dizer científico não podia mais se justificar como modo de aproximação do objeto literário e que, frente ao impasse que tolhia a experiência do sensível, Barthes precisou fazer uma intensa virada em direção ao corpo.

No que diz respeito à abordagem teórica que aqui mais nos interessa, passada a era do Autor-deus que reinava no positivismo, sendo sustentado pela ideologia capitalista do prestígio do indivíduo, e ultrapassada a cientificidade da perspectiva estruturalista, Barthes introduz o “grão do desejo”, faz a “reivindicação do corpo”.¹³ Nesse período, em proximidade com a psicanálise de Lacan, Barthes passa a ver a escrita, conforme escreveu Leyla Perrone-Moisés, “como o discurso do desejo”.¹⁴ Nesta via, gradualmente, a partir de 1970, o corpo fixa um primado teórico, tornando-se, como Barthes escreve, uma “palavra-maná”.¹⁵ Neste ponto, há de se perguntar: de que corpo se trata? A assertividade é recusada por Barthes, que acata a possibilidade de um corpo plural. Notável é que se trata do corpo afetado e escrito fora das tradições binárias, pois, na esteira de Nietzsche, para Barthes, não há divisão binária do corpo, como aquela que o separa da alma. Assim, o corpo torna-se método de leitura e produção – como em *La chambre claire*, em que o percurso pela fotografia segue a pergunta: “o que meu corpo sabe da fotografia?”;¹⁶ e *Roland Barthes par Roland Barthes*, no qual somos convidados a ler “as figurações de uma pré-história do corpo – desse corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escrita”.¹⁷ Embora uma definição assertiva do corpo não seja desejada, a noção de corpo gozante que, em *Le plaisir du texte*, contemporâneo do retorno do autor, dá as bases para que se elabore – em companhia da psicanálise – um erotismo textual, nos interessará sobremaneira, devido à sua proximidade com a escrita.¹⁸

Em relação à psicanálise de Jacques Lacan, o período de maior contribuição para este percurso é aquele em que se dá uma promoção da escrita, conforme ele escreve em “Lituraterra”, texto de 1970 – escrita, no entanto, nem sempre restrita ao campo fonético, por vezes, sequer ao

¹² BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 443. Tradução minha.

¹³ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 650. Tradução minha.

¹⁴ PERRONE-MOISÉS. Prefácio de *O rumor da língua*, p. XIV

¹⁵ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 650. Tradução minha.

¹⁶ BARTHES. *La chambre Claire*, OCV, p. 795. Tradução minha.

¹⁷ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 582. Tradução minha.

¹⁸ Como Mandil, em *Os efeitos da letra* (2003, p. 240), não deixa de notar, esta noção de um corpo gozante sobressai, na obra de Barthes, no que concerne à escrita.

alfabético. Embora em seu seminário sobre a identificação, proferido de 1961 a 1962, o psicanalista já apoie parte de sua elaboração teórica em uma noção de escrita, sua virada em direção ao corpo e à escrita evidencia-se, sobretudo, a partir de seu seminário de número 16, realizado sob os ecos dos movimentos de 1968, em que vemos uma valiosa referência à *Gramatologia* de Jacques Derrida. Já a partir de 1970, Lacan faz entrar o corpo na psicanálise com sua última noção de sujeito, o falasser. A partir daí, a meu ver, em proximidade de Roland Barthes, Lacan irá, como Eric Laurent nos propõe pensar, em *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, em direção a um sujeito que pode ser lido como um corpo escrito.¹⁹

No que concerne à historicidade da presença e ausência do corpo no pensamento teórico e filosófico, não será demais lembrar o tanto que uma tradição filosófica que faz ecoar a filosofia de René Descartes contribuiu para conceder ao corpo um lugar secundário até o século XIX. Entretanto, para além do que vemos em Barthes e Lacan, pode-se dizer que as primeiras décadas do século XX figuram como uma intensa reformulação das relações do pensamento com a corporeidade; conforme Jean-Jacques Courtine escreve em *História do Corpo*, é plausível dizer que o século XX “inventou teoricamente o corpo”;²⁰ – invenção um tanto tributária de Freud o qual, ao observar os corpos convulsos exibidos por Charcot na Salpêtrière, constatou: o inconsciente fala, e o corpo, também. Nessa via, em que Freud é situado como figura emblemática, Courtine não deixa de mencionar uma considerável importância do corpo na antropologia de Marcel Mauss e na filosofia de Husserl e Merleau-Ponty. Paralelamente às tendências que visavam uma exclusão do sujeito dos estudos literários nas primeiras décadas do século XX, vê-se, portanto, uma gradual emergência do corpo.

Se o cientificismo estruturalista ameaçava apagar o homem e o sujeito, poderia, igualmente, abolir o corpo, não fossem os movimentos de contestação que surgem no ano de 1968. A partir daí, como um potente retorno do recalcado, assistimos a uma gradual insurgência dos corpos, convulsos não tanto pela histeria que havia movido o pensamento freudiano, mas, sobretudo, em resposta ao avanço do poder em direção ao corpo. “Nosso corpo nos pertence!” gritavam, lembra-nos Courtin,²¹ as mulheres que protestavam contra as leis que proibiam o aborto, ainda no século XX – não tão distantes do “Meu corpo, minhas regras!” que ouvimos no

¹⁹ Tomo, aqui, a proposta de Eric Laurent, elaborada em *O avesso da biopolítica*, segundo a qual, principalmente a partir do texto “Radiofonia”, Lacan passa a focar o corpo como uma superfície de inscrição.

²⁰ COURTINE. *Introdução à história do corpo*: o século XX, p. 7

²¹ COURTINE. *Introdução à história do corpo*: o século XX, p. 9

século XXI. A intranquila virada teórica que marca a segunda metade do século XX e o fim do estruturalismo, acompanhada pela insurreição dos corpos, abre um novo caminho para o pensamento no mesmo movimento em que marca cada vez mais os corpos com predicções de classe, raça, nacionalidade, gênero e orientação sexual, das quais, no contemporâneo, torna-se cada vez mais difícil passar ao largo.

A mudança de Barthes e Lacan coincide, então, com o início do retorno do sujeito aos estudos literários e com o crescente interesse dos teóricos pelo corpo. Em uma entrevista de 1972, Barthes dizia estar muito interessado na mudança na concepção de sujeito que se operava na época,²² mudança já anunciada por Foucault em *As palavras e as coisas*, publicado em 1966.²³ Se Jean-Luc Nancy escreveu, em 1992, que vivemos agora em um mundo de corpos com um *corpus* literário ainda por se fazer,²⁴ e Agamben, em 1995, escreve que não estamos mais às voltas com o *homo*, mas “*corpus* é o novo sujeito da política e da democracia moderna”,²⁵ podemos afirmar que, à maneira de um sismógrafo a registrar o porvir, ao propor um retorno do autor como corpo, Barthes anunciava, na década de 1970, a chegada do corpo aos estudos literários de forma pioneira.

Peço ao leitor que atente, de início, a uma diferença que pretendo evidenciar durante este percurso, a qual nos será de importância para pensar as potências poéticas, éticas e políticas implicadas no que pretende ser uma teoria do corpo que escreve. A figura autoral que retorna aos estudos literários, no que concerne à proposta que seguimos aqui, difere de algumas abordagens do autor, como aquela que o considera como autoridade sobre a escrita que realiza ou como aquela que o toma como escritor inserido no contexto do cenário midiático, como uma pessoa civil ou indivíduo prestigiado. Não tendo uma unidade, o autor que Barthes e Lacan nos ajudará a pensar será tomado como contraponto do indivíduo, pois é um sujeito marcado por uma intransponível divisão, barrado, recortado, esgarçado mesmo pela prática escritural a qual se dedica e cujo sentido não pode mais autorizar, autor a um só tempo mortificado e vivificado pela incidência da linguagem. Nessa via, o texto não volta a situar-se em torno da figura autoral, tampouco na referencialidade da escrita. Assim, a relação do texto com a realidade extratexto não poderá ser garantida sem um mínimo de instabilidade, sem a constante ameaça da ruína do

²² BARTHES. *Plaisir/ écriture/ lecture*, OCV, p. 200

²³ FOUCAULT. *As palavras e as coisas* p. XXI

²⁴ NANCY. *Corpus*. p. 38-39

²⁵ AGAMBEN. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. p. 120

sentido e do referencial. Além disso, esse retorno do autor enquanto um corpo – tanto quanto sua morte enquanto indivíduo prestigiado – estando em consonância, a meu ver, com uma máxima barthesiana que nos diz que, frente ao avanço do poder, é preciso “teimar e deslocar-se”,²⁶ permite-nos elaborar uma política da escrita que responde tanto ao avanço do poder quanto à espetacularização da subjetividade que é própria ao contexto midiático contemporâneo e ao estatuto da escrita literária no contexto mercantil ou, se quisermos, no contexto da reprodutibilidade técnica.

Com um percurso pela crítica literária contemporânea, percebemos que a atual atenção concedida à figura autoral tem recebido alento da proliferação das chamadas escritas do eu, ou escritas de si, cuja afinidade histórica com o romance burguês e o individualismo a ele atrelado é clara. Embora os limites do esforço autorreferencial não deixem de estar em questão nos debates contemporâneos, essa tendência incitou, nas últimas décadas, os estudos sistemáticos sobre a autobiografia, como o já canônico estudo pragmatista de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico de Rousseau à internet*, publicado a primeira vez em 1975, no qual o teórico propõe o engajamento do autor em sua narrativa, através de uma noção de pacto. Nessa mesma vertente, a crítica é impulsionada pela noção de autoficção, cunhada por Serge Doubrovsky e sobre a qual não há consenso crítico – como o leitor poderá depreender a partir da coletânea *Ensaio Sobre a Autoficção* publicada em 2014. Por fim, temos abordagens críticas como a de *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, de Leonor Arfuch, publicado originalmente em 2002, e que, admiravelmente, a partir da noção de dialogismo formulada por Mikhail Bakhtin, pensa um sujeito que não só se expressa, mas, também, se constitui em seu relato: uma identidade narrativa, não individualista, a qual, ao se inserir em um espaço dialógico – e por isso social – não deixa de fazer oscilar as fronteiras entre público e privado.

No Brasil, especificamente, o retorno do autor teve seus ecos mais notáveis na profícua crítica biográfica contemporânea, preconizada, principalmente, por Eneida Maria de Souza, em *Janelas indiscretas*, de 2011, livro em que obra e vida são aproximadas através de pontes metafóricas, seguindo uma leitura livre da ilusão de um autor capaz de controle ou fidelidade em relação aos acontecimentos narrados. Nesta, há notáveis ressonâncias da proposta barthesiana, quer seja pela noção de biografema, a qual analisaremos aqui, quer seja pela noção de um autor

²⁶ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 438. Tradução minha.

que surge à título de convidado, não tanto como um corpo, mas como “ser de papel”, isto é, um ténue sujeito cuja figura não é mais privilegiada ou detentora da verdade do texto, mas peça do jogo crítico. Ao lado desta, há o retorno do autor contextualizado em relação à proliferação das escritas de si e ao espaço midiático, tendência que impulsiona, por exemplo, a perspectiva de Diana Klinger em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, de 2016. No entanto, nesta perspectiva, não encontramos muitas consonâncias com a teoria da escrita, a qual é colocada sob a suspeita do historicamente ultrapassado ou demasiadamente modernista frente à hipótese de um retorno da referencialidade que acompanharia um autor performático – este, não tanto pelos movimentos do corpo, por seu circuito pulsional, dinâmicas e afluxos de intensidades, mas, sobretudo, pelas significações mobilizadas pela sua narrativa.

Em vias de concluir esta breve contextualização, parece-me plausível mencionar um instigante comentário feito por François Dosse nos seus dois volumes dedicados à história do estruturalismo. Na companhia do historiador, podemos afirmar que uma parte das produções teóricas que seguem o retorno do sujeito é marcada por uma tendência à amnésia no que concerne aos desdobramentos do estruturalismo, recusado – talvez com muita rapidez – por ter sacrificado o sujeito sobre o altar da lógica cientificista. Ele alerta, todavia, para o fato de que uma superação do estruturalismo não quer dizer – ao menos não deveria – um retorno ao período anterior às contribuições do movimento. No entanto, o período que alguns chamam de pós-modernidade, por vezes, induz a uma abordagem do homem a partir de uma oposição entre a dissolução do sujeito que vemos no estruturalismo e seu oposto: a deificação do homem. Conforme Dosse escreve, por vezes, “o homem, o paradigma perdido da abordagem estrutural, reaparece em sua figura narcísica anterior à ciência social”.²⁷ Poderíamos, entretanto, seguir “como se a revolução copernico-galileana, as fraturas freudianas, marxistas e os avanços das ciências sociais não tivessem ocorrido?”.²⁸ A meu ver, uma crítica ou uma ultrapassagem dos impasses originados pelas perspectivas do século XX não nos leva, forçosamente, a um retorno aos moldes do século XIX. Se, por um lado, a complexidade de nosso tempo não encontra solução nos campos discursivos mais ou menos estáveis de outrora, devido à pluralização das abordagens e das poéticas contemporâneas e o conhecido enfraquecimento das fronteiras disciplinares, por outro, parece-me implausível negligenciar algumas heranças teóricas do século

²⁷ DOSSE. *Histoire du structuralisme*, vol 1, p. 14. Tradução minha.

²⁸ DOSSE. *Histoire du structuralisme*, vol 1, p. 15. Tradução minha.

XX. Recusando a ideia de retorno e sem a crença na ideia de progresso, tentarei, tomando algumas contribuições das teorias que vigoraram no século XX, em uma releitura que preza a diferença, fazer um percurso teórico que não passe ao largo das questões problematizadas ao longo da história da teoria da literatura; em suma, trata-se de lançar um olhar em direção à historialidade e à tradicionalidade que, em perpétuo movimento, permitem e definem os impasses deste tempo que nos resta.

Ainda que, há alguns anos, novas vertentes críticas e teóricas convidem o autor para os estudos literários e por legítimas que sejam algumas dessas abordagens, falta-nos, a meu ver, explorar mais as potências críticas e teóricas do corpo que escreve e seu encontro com o corpo leitor. Nesse sentido, vale dizer que, embora muito tenha sido dito sobre o retorno da figura autoral e, na vasta fortuna crítica de Barthes, a escrita e sua relação com o corpo, especialmente no âmbito gestual, tenham sido comentadas, ainda podemos pesquisar mais detidamente as nuances de um retorno do autor enquanto um corpo, como Barthes – próximo de Lacan – nos aponta. O risco de negligenciar a corporeidade no afastamento dos modelos cientificistas de outrora é, por paradoxal que pareça, aproximar-nos, uma vez mais, de um engodo científico – pois, não lendo no *corpus* o corpo, quer seja procurando nos textos não mais “somente a estrutura, mas as figuras de enunciação; quer se tenha com esse conjunto alguma relação amorosa”, ou, acrescento, sensível, o *corpus* pode não ser “mais do que um *imaginário* científico”.²⁹ Precisamos, no entanto, estar precavidos das potências e riscos do corpo em questão: que não seja o corpo do in-divíduo, que sua voz não sobrepuje o incômodo mutismo da escrita, que seu eventual esforço referencial ou sua intenção não sejam um limite textual. Em suma, embora o autor não possa ser completamente apagado, como quis Barthes no período estrutural, ou reduzido a uma função – conforme quis Michel Foucault – e se já não cabe mais dizer que não importa quem fala, interessará o mutismo de sua fala, o qual é a condição mesma do plural do texto, possibilidade de uma “partilha do sensível”.³⁰ que haja na escrita o silêncio da voz que lhe certificaria a verdade, que a escrita possa circular “muda e falante demais”,³¹ órfã e de qualquer um.

²⁹ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 735. Tradução minha. Grifo do autor.

³⁰ Com o termo “partilha do sensível” refiro-me à teoria de Jacques Rancière em seu livro *A partilha do sensível*, o qual nos ajudará a pensar uma partilha do corpo.

³¹ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 8

Para pensar o corpo que escreve e suas ressonâncias através da noção de gozo, biografema, grão da voz e a logothetis, tomaremos, então, o sujeito pensado por Lacan na sua virada após os anos 1970, no âmbito da promoção do corpo e da escrita, em companhia do retorno do autor proposto por Roland Barthes, em oposição ao indivíduo. Menos a pessoa civil que a pessoa literária; menos as supostas e eventuais relações harmônicas entre o texto e seu exterior que a materialidade do texto, sua concretude mais corpórea. Pretendo, desta maneira, propor modos de operar nas relações entre obra e vida, corpo e escrita e uma política do corpo na escrita.

II. Do método ao exercício da cultura e à escuta das forças

Todo método é uma ficção, e bom para a demonstração. A linguagem apareceu-lhe como instrumento da ficção: ele seguirá o método da linguagem. (Determiná-lo). A linguagem refletindo-se.

Stéphane Mallarmé, Notas sobre a linguagem

O método não pode ter por objeto senão a própria linguagem, na medida em que ele luta para frustrar todo discurso que pega: e por isso é justo dizer que esse método é também ele uma Ficção.

Roland Barthes, *Aula*

Em 1977, em *Comment vivre ensemble*, Barthes comenta o método de análise no qual foi logrado, a saber, o científico método que guiava a antiga semiologia positiva, oposta à sua semiologia apofática, segundo a qual é impossível estabelecer sentidos “acorpóreos”. Esse método, abandonado a partir de 1970, visava à decifração, à descrição exaustiva, concebendo uma “ideia de caminho reto” no qual o sujeito nega-se, “abdica o que ele não conhece de si mesmo, seu irreduzível, sua força (sem falar no seu inconsciente)”.³² Em oposição a esse método, Barthes pensa uma “figuração” da cultura, entendida como uma formação do pensamento sob a ação das forças seletivas e que põe em jogo o inconsciente do pensador. Não traçaremos aqui o mesmo caminho que o teórico, mas esse deslocamento e o método que dele resulta nos valem

³² BARTHES. *Comment vivre ensemble*, p. 33. Tradução minha.

para tornar explícita a presença do sujeito que pesquisa – em quem se fez sentir a potência da teoria psicanalítica – e por evocar uma ideia de força que, conforme nos diz Barthes, propõe o “engendramento de uma diferença”, “traçado excêntrico”, o fora do centro, antipático “à ideia de poder”.³³ Aqui, trata-se, então, de uma postulação de cultura, “escuta das forças”, acolhida da diferença, titubeando entre “pedaços, pontos de saberes”.³⁴ Essa proposta de um método pautado por pedaços de saber será valiosa, pois nos permite colher os potentes marcos que se anunciam, por vezes sutilmente, na última fase da teoria de Barthes e Lacan. Já no que concerne às forças atuantes na cultura contemporânea, é preciso ressaltar que o retorno do sujeito encontra um contexto político – mas também um tanto midiático – de exaltação do indivíduo e a já conhecida “pluralização das poéticas possíveis”.³⁵ Nessa via, ao invés de enxergar uma coexistência pacífica entre as diversas poéticas no contemporâneo, a “escuta das forças”³⁶ nos permite marcar as diferenças e as tensões éticas e políticas entre as diferentes práticas de escrita. Neste ponto, interessa-me pensar como este corpo que escreve se diferencia do indivíduo, tão exaltado quanto mercantilizado, que vemos no contemporâneo.

Barthes e Lacan, teóricos privilegiados nesse percurso, serão guias teóricos, sobretudo, de uma certa forma de se relacionar com a linguagem e, de modo mais específico, com a escrita e que nos permitirá avançar no território litorâneo no qual se dá o nó entre o corpo e a escrita. No caso de Barthes, ponto o que será de início uma distância em relação a uma parcela da crítica segundo a qual o pensamento barthesiano é marcado, principalmente, pelo deslocamento e a infidelidade.³⁷ De fato, trata-se de um sujeito incerto, ou, conforme escreveu Derrida,³⁸ um sujeito plural, autor de uma obra polimorfa da qual o sistema parece ausente. No entanto, é digno de nota que, ao longo de sua obra, alguns temas se repetem e se apuram, como o Neutro e a isenção do sentido, os quais estavam incipientes já em *Le degré zéro de l'écriture*, seu primeiro livro publicado em 1953. Ademais, é sempre a escrita que permanece, ainda que o ângulo através do qual ela é analisada mude ao longo dos anos. Da mesma forma, as potências da letra exploradas na fase final do ensino de Lacan já se insinuam no começo de suas elaborações, por

³³ BARTHES. *Comment vivre ensemble*, p. 34. Tradução minha.

³⁴ BARTHES. *Comment vivre ensemble*, p. 34. Tradução minha.

³⁵ CAMPOS. *O arco-íris branco*, p. 268

³⁶ BARTHES. *Comment vivre ensemble*, p. 34. Tradução minha.

³⁷ Sobre o tema do deslocamento e infidelidade, ver, por exemplo, *Com Barthes*, de Leyla Perrone-Moisés.

³⁸ Refiro-me ao texto “Les morts de Roland Barthes”, publicado na revista *Poétique*, número 47, escrito por Derrida na ocasião da morte de Barthes.

exemplo em “Instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud”, de 1957. Sendo assim, proponho tomar a obra de Barthes e o ensino Lacan, como marcados não só pelo deslocamento, como são muitas vezes classificados, mas, também, como pensamentos que operam uma depuração: se a obra se expande, é somente para chegar à precisão do mínimo: o biografema, o grão da voz, a fenda do texto, a letra, o sinthoma, o real.

Embora as contribuições da literatura e da escrita no campo psicanalítico sejam conhecidas desde Freud, a literatura não recebeu mais alento da psicanálise, como escreveu Lacan em seu “Lituraterra”, de 1971, o qual apontava, ainda, a desigualdade da prática analítica para justificar qualquer juízo literário. No entanto, uma vez que há uma promoção da escrita na fase final do ensino de Lacan, trataremos de colher o que pode ser considerado, conforme expressão de Ram Mandil, os “efeitos da letra”³⁹ na psicanálise, em especial o que vemos após 1970, uma vez que, nessa época, como escreveu Jacques Allain-Miller, “Lacan fez entrar o corpo na psicanálise, ao mesmo tempo em que fez entrar [...] o gozo da escrita”.⁴⁰ Procederemos como se a psicanálise, tocada pela letra, atenta à escrita, contemplada, principalmente, na escrita poética chinesa e na obra de James Joyce, pudesse, então, ressoar de volta para o espaço literário alguns de seus efeitos.

Após 1970, percebe-se que Barthes e Lacan dão maior atenção a um objeto que pode ser visto como fim do sonho estruturalista, um despertar, registro que escapa à cientificidade, à tentativa de pegar o objeto por uma assertiva. Em Barthes, é o resultado de seu percurso, de seu grau zero reformulado no Neutro, passando pelo vazio que se entrevê no *haikai* e chegando à fenda do texto – a qual faz o erotismo textual. Em Lacan, é o resultado de sua elaboração das *Das Ding* freudiana, a coisa, passando pelo o contingente e o impossível. Trata-se, em suma, do registro que Lacan chamou de real, diante do qual será preciso não cair no estorvo de uma ode ao inefável. Portanto, esforço-me para, frente ao impossível de formalizar, ir em direção à formalização teórica do impossível.

Por fim, ainda no que concerne à presença da psicanálise, é preciso ressaltar que estaremos precavidos de não esquecer as eventuais distâncias de Barthes em relação à psicanálise, desde que guardemos em mente que, sendo um excesso, conforme lemos em *Sade, Fourier, Loyola*, de 1971, a escrita sempre ultrapassará qualquer campo do saber assim como

³⁹ MANDIL. *Os efeitos da Letra: Lacan leitor de Joyce*.

⁴⁰ MILLER. *O osso de uma análise*, p. 87

ultrapassa os limites institucionais. Cabe pontuar, ainda, que se a psicanálise, por vezes, faz valer, nas palavras de Lacan em seu *Seminário 4: as relações de objeto*, uma “lógica de borracha”,⁴¹ pode-se dizer que a teoria psicanalítica, em diálogo com os estudos literários, não é sem alguma flexibilidade. À vista disso, pontuo, valendo-me de um dito de Derrida acerca de Barthes, que “o rigor nunca é rígido”, por isso, no que concerne à presença da psicanálise neste estudo e na obra de Barthes, tomaremos o “flexível, uma categoria que creio indispensável para descrever de todas as maneiras, todas as maneiras de Barthes”.⁴² Além disso, devido à sua “natureza”, alguns temas barthesianos e lacanianos permanecerão abertos – e isso é exemplo de suas potências. Vale mencionar, nessa via, que Barthes escapava da linguagem assertiva assim como Lacan preferia o desdobramento infinito à compreensão que limita. Por fim, conforme expressão barthesiana: “malogramos sempre ao falar do que amamos”.⁴³

Em relação aos outros teóricos da escrita, convocados para este trabalho, é preciso que não façamos com que coincidam, pois nas suas aproximações da escrita os teóricos exploraram nuances diferentes. Apesar das diferenças, no entanto, ver-se-á que eles dialogam e se encontram em diversos pontos, ajudando-nos a elucidar alguns aspectos da escrita literária. De início, podemos mencionar que a escrita pensada por Barthes se diferencia devido à sua proximidade do ensino laciano, visto que é na psicanálise que Barthes encontrará o suporte para pensar o gozo e a presença do corpo na escrita. Além de Lacan, Blanchot e Derrida serão convocados, por vezes, para ressaltar um aspecto, desenvolver alguns pontos que julgo importantes, e, por outras, para um trabalho de aproximação que ressalta tanto a semelhança quanto o incomparável. Em relação à pluralidade dos teóricos convocados para esse percurso, os pedaços de saber são, mais uma vez, preciosos, em oposição a uma fidelidade à totalidade de seus pensamentos. À vista disso, não me aprofundarei nas tensões internas de suas obras por entender que tais problemáticas concernem, antes, a seus críticos.

Em relação aos filósofos a quem recorro, sigo Lacan, que conhecia, do filósofo, apenas uma definição, a saber, aquela formulada pelo poeta Henri Heine, e também acatada por Freud, segundo a qual o filósofo é aquele que “com suas toucas noturnas e os farrapos de seu roupão”,

⁴¹ LACAN. *Seminário 4: as relações de objeto*. p. 381

⁴² DERRIDA. *Les morts de Roland Barthes*, p. 273. Tradução minha.

⁴³ BARTHES. “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”, OCV, p. 900

“tapa os buracos do edifício universal”.⁴⁴ Todavia, tenhamos em mente, e ainda em companhia de Lacan, que o trabalho de suturação dos furos não é próprio apenas ao filósofo – sua peculiaridade é estender seu campo de atuação até os limites do edifício universal –, pois, em níveis distintos, tanto o lógico quanto o linguista se dão ao trabalho de tapar buracos. Em oposição ao desejo pela sutura no campo do saber que caracteriza tanto certa parcela da filosofia quanto o discurso científico, no qual se encontra a linguística, o que mais nos interessará aqui são os furos, ou, se quisermos, para retomar Barthes, em *Le plaisir du texte*, as fendas. Estas são notavelmente comuns, principalmente a partir da modernidade, no edifício que podemos chamar literário. Sendo assim, damos primazia aos filósofos que, à sua maneira, deixaram que alguns buracos restassem, principalmente, ao pensar o objeto que nos interessa: a escrita. Assim, veremos alguns nomes, como Jean-Luc Nancy e sua proposta de uma partilha do corpo, em *Corpus* e em *Corpo, fora*; Jacques Rancière, com sua teoria acerca da partilha do sensível, em *Políticas da escrita* e em *A partilha do sensível* e Giorgio Agamben, com comentário que faz sobre os corpos e a biopolítica.

Tendo em mente que a teoria da literatura é analítica e, por vezes, especulativa, ainda que não haja aqui um capítulo dedicado ao estudo de uma obra literária, o leitor verá que alguns nomes atravessam o texto, principalmente os autores caros aos teóricos aqui evocados. O de maior densidade é Mallarmé, caro a Barthes, pois o poeta figura não só como emblema da modernidade mas, também, como patrono da escrita e da morte do autor. Se seguirmos Dosse, podemos dizer que todo o grupo *Tel Quel*, do qual Barthes fez parte, “se inscreve no interior do projeto mallarmeano”, no qual a experimentação da literatura se situa para além da divisão entre os gêneros e a consciência da morte se torna “o verdadeiro suicídio através do qual a linguagem retoma seus direitos ultrapassando as limitações da subjetividade e da consciência do autor”.⁴⁵ Tudo se passa, nessa via, como se a obra de Mallarmé tivesse a sua potência reconvocada para nos ajudar a pensar a contemporaneidade. Ao lado de Mallarmé, veremos alguns outros nomes como Alain Robbe-Grillet e James Joyce, aos quais, por vezes, para elucidar algum ponto da teoria, acrescento outros, como os de Clarice Lispector, Drummond e Graciliano Ramos. É plausível dizer que, embora todos esses autores possam ser aproximados do tema das relações entre corpo e escrita, a densidade da presença do corpo não será a mesma em todo texto.

⁴⁴ LACAN, Jacques. Séminaire 12: Problèmes cruciaux. p. 96. Tradução minha.

⁴⁵ DOSSE. *Histoire du structuralisme vol. 1*, p. 399. Tradução minha.

Finalmente, no que concerne às traduções, desejo recorrer às obras de Barthes no original, principalmente, para evitar conhecidos percalços levantados pela heterogeneidade das traduções para o português, por exemplo, a tradução de “*écriture*” por escritura ou escrita, já muito problematizada pelos comentadores da obra barthesiana, e a tradução de *jouissance*, por “fruição” ao invés de “gozo” – como seria mais adequado levando em consideração o diálogo de Barthes com a psicanálise de Lacan. No que diz respeito aos outros teóricos, recorro ao original sempre que precisar nuançar algum termo que, devido à tradução, perdeu possibilidades semânticas.

III. Apresentação dos capítulos

Conforme a elaboração barthesiana que vemos em *Leçon*, a inocência moderna fala do poder como se ele fosse um, e, no entanto, se pudesse responder, ele diria “meu nome é legião”, devido à sua pluralidade. Ora, o mesmo é válido para a teoria da literatura: longe de constituir um campo homogêneo, em consenso acerca da natureza, função e traços distintivos de seu objeto, ela pode ser vista como uma legião de diferenças em tensão umas com as outras. A escrita pensada por Barthes e, em certa medida, por outros teóricos da escrita, fornece uma base para que se construa *uma* teoria da literatura. Sendo assim, caberá esclarecer de qual teoria da literatura trato aqui e sob quais condições a escrita é considerada literatura. Iniciaremos o percurso com *Le degré zéro de l'écriture* e o estudo sobre o aflorar da escrita por volta de 1850, sua tensão com a literatura entendida, por Barthes, à época, como uma instituição até chegarmos à noção reformulada de literatura que se consolida no texto *Leçon*: fulgor do real, trapaça salutar, espaço de revolução permanente da linguagem.

No segundo capítulo, ainda percorrendo a noção barthesiana de escrita, analisarei o lugar concedido ao sujeito que escreve em cada um dos desenvolvimentos acerca da prática escritural. Uma vez que o corpo surgirá, em seu último ensino, atrelado a um colapso do sentido, será importante analisar o percurso de Barthes em direção à isenção do sentido; assim sendo, percorreremos, também, a noção de grau zero, de Neutro e de gozo no âmbito da escrita. Neste ponto, elucidando a noção de escrita, a teoria da literatura que nela se apoia e os lugares do sujeito, interessa-nos, igualmente, expor os pontos de encontro entre Barthes e Lacan a partir dos quais pensaremos o corpo que escreve. Por fim, considerando que a chamada morte do autor, em

Barthes, pode ser considerada um gesto político, interessa-nos ressaltar a política do corpo que escreve no chamado retorno do autor.

A escrita em Barthes, principalmente a partir de 1970, é dotada de alguns traços que a diferenciam da noção de escrita trabalhada por outros teóricos cujos trabalhos também se voltam para esta noção. Visando a ressaltar a especificidade da noção barthesiana de escrita, mas também colhendo algumas contribuições de tais autores, no terceiro capítulo, intitulado “A comunidade da escrita”, farei o cotejamento da noção barthesiana de escrita com aquela desenvolvida por outros teóricos, como Derrida, Blanchot e, de modo mais essencial, Lacan. Veremos que, se é possível falar sobre uma comunidade da escrita, essa não apaga a diferença. Assim, os teóricos ressaltam pontos diferentes da escrita. Esse estudo nos permitirá abordar mais profundamente o tema do corpo e o encontro de Barthes com Lacan no último capítulo

No quarto capítulo, intitulado “O corpo que escreve”, tratarei da escrita do corpo, tendo como pilares a obra de Barthes e de Lacan. Considerando que o corpo aparece no ponto em que há uma renúncia do imaginário, como garantia da assunção de um pouco de real, não se trata de buscar consistências, mas ex-sistências. Nesta via, convocaremos o corpo em seu movimento gestual de escrita ao lado da noção de ex-crita, formulada por Nancy. Recolhendo os restos do corpo que escreve, com Lacan e Barthes, trataremos dos objetos do corpo na escrita: o biografema, o grão da voz, e a reformulação da noção de estilo. Por fim, considerando a escrita como lugar de partilha do corpo, interessa-nos abordar o encontro do corpo que escreve com o corpo leitor prometido, também ele, à escrita e à dispersão. Nessa direção, seguindo Barthes e Lacan, no que concerne à leitura, veremos o corpo que escreve encontrar um corpo leitor que passa para a posição de autoria. Assim, o leitor que escreve a leitura prolongará a escrita como lugar do corpo, espaço de partilha da experiência sensível.

Capítulo 1:
A escrita e seus deslocamentos

Não se pode escrever sem a força do corpo.

Marguerite Duras, Escrever

1.1 Essa estranha revolução permanente chamada literatura

Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse artifício magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, de minha parte: literatura.

Roland Barthes, *Leçon*

Por volta de 485 a.C, dois tiranos Sicilianos, Géron e Hiéron, deportaram e expropriaram parte da população para povoar a Siracusa e oferecer lotes aos mercenários. Desapossados, os nativos da Siracusa organizaram levantes democráticos para retomar suas antigas propriedades. Esses movimentos levaram à organização de júris populares durante os quais era indispensável ser eloquente. É assustador constatar, com Barthes, que: a “arte da palavra” está “ligada originariamente a uma reivindicação de propriedade”, como se a linguagem, como instrumento de uma transformação, se tivesse determinado não através de “uma sutil mediação da ideologia”, mas “a partir da socialidade mais nua, afirmada na brutalidade fundamental da posse da terra: entre nós [europeus] começou-se a refletir sobre a linguagem para defender seus próprios bens”.⁴⁶ Valiosa cena em que a linguagem aparece como instrumento de transformação, não por sua materialidade gráfica, mas pelos sentidos que ela transporta servil e eloquentemente. Na cena do conflito, a palavra reduzida, tomada como mero veículo de um pensamento que se crê anterior ao significante, junta-se ao indivíduo e ao discurso em seu desejo de agarrar: trata-se de ser eloquente para garantir a propriedade individual.

A cena que evoco aqui é narrada por Barthes no contexto da história da retórica. Há tempos, portanto, em proximidade com as instituições e com o poder, a retórica clássica, arte da boa expressão, coloca em cena a palavra utilitária e adornada: um conteúdo – que poderá ser envolto em uma forma meramente decorativa –; o pensamento, que toma a palavra como seu veículo, e a bruta presença do corpo e da voz na socialidade mais crua. Sabe-se que retórica aristotélica dividia Poética e Retórica, no entanto, o vocabulário da Idade Média mistura ambas, faz dos grandes retóricos também bons poetas. Essa fusão é um momento crucial na história da

⁴⁶ BARTHES. *L'ancienne rhétorique*, OCIII, p. 532. Tradução minha.

escrita, “porque ela está na origem mesma da ideia de literatura”.⁴⁷ Daí é derivada uma noção de literatura que Barthes relaciona à instituição, as Belas Letras, signos ornados e prestigiados por uma classe na sacral distância que tomam de outros usos da língua. Em oposição a essa “instituição literária”, haverá uma outra noção de literatura formulada pelo teórico e que nos interessará em especial, a saber, aquela que toma a literatura como esquiva anárquica, esforço revolucionário, sempre precário e provisório, de desterritorialização da língua para fora do cárcere do poder. Proponho, nesta seção, que façamos um breve percurso histórico⁴⁸ antes de ressaltar sob quais condições a escrita será uma literatura e como esta, entendida como uma permanente revolução, difere da Instituição Literária. Sucintamente, passaremos pelos períodos que Barthes nomeia pré-clássico, clássico e moderno,⁴⁹ não para esgotá-los, mas para explicitar algumas tensões e diferenças entre eles.

De acordo com a perspectiva histórica traçada por Barthes, na escrita pré-clássica, o ornamento retórico ainda não podia ser um ritual da escrita burguesa, posto que, do século XVI ao início do século XVII, a língua ainda ensaiava estruturas instáveis, hesitantes. Sem fixar as regras da sintaxe e do crescimento de seus vocábulos, isto é, “enquanto a língua ainda hesita sobre sua estrutura, uma moral da linguagem fica impossível”.⁵⁰ Para que fosse formada essa moral da linguagem, faltavam as convenções do bem-escrever para operar como uma “negatividade, um horizonte que separa o que é proibido do que é permitido”.⁵¹ Essa ausência de uma moral da linguagem dava à escrita pré-clássica uma aparência de liberdade, tons de experimentação, como vemos nas escritas de Rabelais ou Corneille, nas quais o ornamento é

⁴⁷ BARTHES. *L'ancienne rhétorique*, OCIII, p. 536. Tradução minha.

⁴⁸ Na longa fortuna crítica de Barthes, são várias as perspectivas sobre a formulação da teoria da escrita. Escolho fazer esse percurso passando pela relação da escrita com a retórica clássica, pois, a meu ver, esse tema está diretamente relacionado à questão da autoria. No entanto, para o leitor interessado em outras perspectivas sobre a teoria da escrita e seus deslocamentos, que não a que parte da retórica, recomendo: *Texto; crítica; escritura*, de Leyla Perrone-Moisés; *La Littérature selon Roland Barthes* de Vincent Jouve e *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, de Leda Tenório.

⁴⁹ Conforme escreve Haroldo de Campos, em *O arco-íris branco*, a expressão “modernidade” é ambígua: ela tanto pode ser tomada “de um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo” como pode ser uma perspectiva sincrônica que corresponde “a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época” e que constitui o seu presente em função de certa construção do passado. Não caberia, aqui, realizar a desambiguação do termo “modernidade”, no entanto, caberia dizer que, a meu ver, a perspectiva de Barthes sobre a modernidade, embora apresente uma clara tendência à perspectiva diacrônica, não deixa de embaralhá-la, como veremos, ao permitir que o moderno seja lido como uma releitura do antigo. Além disso, ela também se vale de certo aspecto sincrônico, pois o “ponto de origem” que lhe serve de referência [...] é o momento em que criação poética se alia à reflexão sobre a poesia” (CAMPOS, 1996, p. 250).

⁵⁰ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 205. Tradução minha.

⁵¹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 205. Tradução minha.

menos uma adequação aos preceitos retóricos, um embelezamento do pensamento para expressar uma “essência humana”, que um “procedimento de investigação”.⁵² O cenário muda, no entanto, logo que os gramáticos clássicos tentam fixar uma língua depurada cujas regras determinariam o valor das escritas.

“Dogma clássico”⁵³ é a expressão usada por Barthes para falar das convenções sob as quais se situava a escrita no período clássico, uma vez fixada, na Europa, uma moral da língua.⁵⁴ Ao dogma clássico, moral da linguagem, convenção da arte da palavra, acrescenta-se, nesse período, uma unidade de consciência, uma pretensão de universalidade, cuja medida era, em boa parte, dada pela burguesia. Ao pensar esse período da escrita, em proximidade do pensamento marxista, Barthes escreve que “a unidade ideológica da burguesia produziu uma escrita única e que, nos tempos burgueses (isto é, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada visto que a consciência não o era”.⁵⁵ Antes que a modernidade viesse dilacerar a consciência fazendo emergir, gradualmente, a solidão do indivíduo e a pluralização das formas, o “Espírito universal”⁵⁶ atrelava-se ao gesto de tomar a escrita como instrumental, pois a forma era posta a serviço do conteúdo. É certo, no entanto, que havia, nos tempos clássicos e românticos, uma problemática da forma, todavia, não era a estrutura da linguagem que era visada, pois apenas a retórica estava em causa. Segundo Barthes, “a universalidade da linguagem clássica provinha de a linguagem ser um bem comunal”,⁵⁷ *a priori*, sem o excessivo prestígio do indivíduo – diferente, portanto, do que vemos na modernidade. Aqui, “só o pensamento era dotado de alteridade”.⁵⁸ Nas palavras de Barthes, a poética clássica:

é uma arte da expressão, não da invenção: as palavras, aí, não reproduzem como mais tarde, por uma espécie de altura violenta e inesperada, a profundidade e a singularidade de uma experiência: são organizadas em superfície, segundo as exigências de uma economia elegante ou decorativa. Fica-se encantado com a formulação que as reúne, não com a sua potência ou com as suas belezas próprias.⁵⁹

⁵² BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 205. Tradução minha.

⁵³ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 205. Tradução minha.

⁵⁴ Ver-se-á, adiante, que a escrita clássica não era, de fato, desprovida dos traços da escritura ou do que se evidencia nas poéticas modernas. Entretanto, houve, no período clássico, um encobrimento da escrita pelo manto ideológico do beletismo.

⁵⁵ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

⁵⁶ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

⁵⁷ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 209. Tradução minha.

⁵⁸ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 209. Tradução minha.

⁵⁹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 198. Tradução minha.

Elegantes palavras, mas desprovidas de espessura e a serviço de um “Espírito Universal”. Barthes não deixou de situar, nessa época, um para além da escrita, como ideologia ou conotação, que o escritor indicava como passe de entrada no âmbito das Belas Letras. Nessa via, a literatura deveria “assinalar alguma coisa, diferente de seu conteúdo e de sua forma individual, e que é o seu próprio fechamento, aquilo pelo que, precisamente, ela se impõe como Literatura”.⁶⁰ Assim, compunha-se um conjunto de palavras destinadas “a definir, na espessura de todos os modos de expressão possíveis, a solidão de uma linguagem ritual”.⁶¹ Essa “ordem sacral” da escrita colocava “a literatura como uma instituição” e tendia “evidentemente a abstrair-la da História, pois nenhum fechamento se funda sem uma ideia de perenidade”, no entanto, é nesse ponto, em que a “História é recusada, que ela age mais claramente”.⁶²

Se a unidade ideológica da burguesia – a que vemos sobretudo nos tempos clássicos e românticos – produziu uma única escrita, sendo o escritor suscitado a significar a literatura seguindo possibilidades situadas além do seu domínio, não podendo a forma ser dilacerada, individual, posto que a consciência não o era, por volta do fim do século XVIII, no entanto, a escrita sofre uma mutação, sua unidade e transparência começam a se turvar, “a forma literária desenvolve um poder segundo, independente de sua economia e de sua eufêmia, ela fascina, desarraiga, encanta, tem um peso”.⁶³ Neste período, não vemos mais “a Literatura como um modo de circulação socialmente privilegiado”, linguagem elevada à dignidade das Belas Letras, mas, sim, como “uma linguagem consistente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça”.⁶⁴

Onírica e ameaçadora, a escrita moderna segue um dilacerar da consciência burguesa. Nesta via, a partir do momento em que o escritor deixa de ser uma testemunha universal para se tornar uma consciência individual, por volta de 1850, o seu primeiro gesto, segundo o teórico, foi estabelecer um compromisso com sua forma, podendo, então, assumir ou recusar a escrita de seu passado. A escrita clássica explode e a Literatura toda torna-se uma problemática de linguagem

⁶⁰ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 171. Tradução minha.

⁶¹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 171. Tradução minha

⁶² BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 171. Tradução minha.

⁶³ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

⁶⁴ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

na qual encontramos o indivíduo na sua solidão e liberdade em relação à ordem comum e à tradição.

No decorrer do século XIX, período em que Barthes localiza o começo da modernidade, vemos, então, o escritor passando de testemunha da ordem comum, submetido às regras de emprego da retórica, à consciência infeliz e solitária engajada com sua forma. A palavra Literatura, com o sentido que conhecemos hoje, surgira há pouco tempo e encontrar-se-á, tão logo, com a objetificação de si mesma, pois é a própria ideia de literatura que parte das escritas modernas vem indagar, conforme veremos mais adiante. Por ora, interessa-nos notar que, engajado não tanto com um suposto universal, mas com a sua forma, em uma problemática que concerne mais à língua mesma que à história e à retórica clássica, podendo, no mesmo movimento, assumir ou negar a tradição, a consciência infeliz não deixa, é claro, de nos remeter ao crescente individualismo da modernidade, movimento que será de importância para as questões relacionadas à autoria.

Na via moderna, a escrita pode ser esforço de repulsa ou domesticação, conforme escreve Barthes, frente à “Forma-Objeto que o escritor fatalmente encontra em seu caminho”.⁶⁵ O engajamento com a linguagem suspenderá, então, diante do escritor e do leitor, uma forma que colocará sob indagação a sociedade e os preceitos retóricos. Essa forma em primazia é assim predicada por Barthes: “anárquica, é associal: particular com relação ao tempo ou aos homens, de qualquer maneira é solidão”.⁶⁶

A forma mesma em detrimento à escolha de um assunto e a maneira adornada de o relatar coloca-nos, de início, uma problemática do gênero. Com efeito, no campo dos estudiosos da teoria de Barthes, é sabido que a teoria da escrita, sobre a qual é construída uma teoria da literatura, *tende* a diluir a fronteira entre os gêneros ou colocá-la sob suspeita. Conforme já notado por outros críticos e teóricos, como Perrone-Moisés, na perspectiva barthesiana, apesar da clara proximidade com a função poética, como pensada por Jakobson, há uma “subversão das fronteiras discursivas, portanto do próprio conceito de gênero”.⁶⁷ Assim, Barthes, por exemplo,

⁶⁵ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

⁶⁶ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

⁶⁷ PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, p. 42

não se detém sobre o gênero poesia e, quando o faz, em *Le degré zéro de l'écriture*, direciona-se a ele através de uma pergunta: “existe uma escrita poética?”.⁶⁸

Por qual motivo o primado da forma tenderia à dissolução da fronteira entre os gêneros? Conforme o teórico elabora nesta época, sob os preceitos da retórica, a poesia clássica era vista como variação ornamental da prosa, como uma equação decorativa, aquela que resultava em se expressar seguindo regras mais “bonitas”. Assim sendo, a poesia poderia ser concebida como prosa acrescida de alguns atributos retóricos, isto é, uma prosa decorada. Nas poéticas modernas, no entanto, essa estrutura é negada, posto que os escritores instituem suas palavras como um objeto que une em seu corpo a função e a estrutura da linguagem. A poesia deixa de ser vista como prosa decorada e se torna linguagem irredutível e em negação da hereditariedade. Não se trata de um pensamento que viria se exprimir através das palavras, mas de palavras tomadas como objetos pensantes, como uma “caixa de pandora”,⁶⁹ conforme escreveu Barthes, pois as palavras surgem carregadas de todos seus possíveis, erigindo um discurso descontínuo “cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsões nem permanência de intenção”.⁷⁰ Nesse momento, é difícil falar em uma escrita poética, pois os poetas tendem a assumir a poesia não como exercício espiritual ou estado de alma, mas como “esplendor e frescor de uma linguagem sonhada”.⁷¹

Neste ponto do percurso, parece-me difícil passar ao largo de alguns nomes caros à modernidade literária. Começemos, então, por aquele mais evocado como emblema da escrita e patrono da morte do autor: Mallarmé. De sua escrita, colho – por ora e brevemente – três valiosos pontos para entendermos a subversão da escrita moderna: a chamada intransitividade, a iniciativa cedida às palavras e a crise. No que diz respeito à intransitividade, há um precioso ensaio intitulado “O mistério nas letras”. Por consideração àquele de quem a linguagem é emprestada, o escrito deve, conforme o poeta escreve no ensaio, expressar um sentido indiferente, como um lance de dados que abole a verdade, ou, conforme expresso em sintaxe mallarmeana:

⁶⁸ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 196. Tradução minha.

⁶⁹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 200. Tradução minha.

⁷⁰ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 200. Tradução minha.

⁷¹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 200. Tradução minha.

Todo escrito, exteriormente a seu tesouro, deve, por consideração àqueles de quem empresta, afinal, para um objeto outro, a linguagem, apresentar, com as palavras, um sentido mesmo indiferente: ganha-se em desviar o ocioso, encantado de que nada lhe concirna, à primeira vista.⁷²

Não se trata, é certo, de tomar a escrita apenas como puro *nonsense*, como se o autor não trabalhasse de forma alguma o sentido de seu texto. O que ocorre é que, ao lado da “vã camada suficiente de inteligibilidade”,⁷³ haverá alguma coisa que resiste à compreensão: “alguma coisa de oculto no fundo de todos, creio decididamente em alguma coisa de absconso, significante fechado e escondido [...]”.⁷⁴ Resulta daí uma escrita que reluz em sua obscuridade, mas nem por isso menos pensante. Nessa tensão entre legibilidade e mistério, encontraremos um indecível, um interregno, impossibilidade de escolha – que veremos a fundo nos capítulos que seguem.⁷⁵ No que concerne à iniciativa cedida às palavras, Mallarmé escreve que o Livro, a total expansão da letra, em sua autonomia “tem lugar totalmente só: feito, sendo”.⁷⁶ Uma vez que do escrito o autor se separa, deixa a letra, e não mais o “gênio” autoral em evidência, assim, “a obra pura implica a desaparecimento elocutória do poeta, que cede a iniciativa às palavras”.⁷⁷ Por fim, no que diz respeito à crise, há o seminal “Crise de verso”,⁷⁸ ensaio que alude, logo nos primeiros parágrafos, à morte do poeta Victor Hugo. Conforme Marcos Siscar elucida, em *Poesia e crise*, com a morte de Victor Hugo, morre o verso alexandrino, forma fixa, com frequência, ancorado no adorno de rimas e métricas e cordialmente recebido como aparato de festas cívicas.⁷⁹ “A literatura aqui sofre uma esquisita crise, fundamental”,⁸⁰ escreve Mallarmé. Dessa crise, nasce o que ficou conhecido como verso livre: “toda a novidade se instala, relativamente ao verso livre

⁷² MALLARMÉ. *Divagações*, p. 185

⁷³ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 186

⁷⁴ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 186

⁷⁵ Ver, por exemplo, a seção “1.3 A ardente atividade de desarmar um binarismo”.

⁷⁶ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 173

⁷⁷ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 164

⁷⁸ No original: “Crise de vers”. No entanto, o ensaio é, com frequência, traduzido por “Crise do verso”. Acato, aqui, o comentário feito por Marcos Siscar, segundo o qual a tradução rotineira de “crise de vers” por “crise do verso” incorre em um problema não só linguístico como hermenêutico. “De”, lembra Siscar, tem um sentido mais intrincado, a partícula não só cumpre a função de genitivo (como em crise do café) como também tem uma função de explicitação do elemento onde se dá a crise, como em “crise de nervos”. “Crise de nerfs”, “crise de vers” e não “crise du vers”. Ou seja, como argumenta Siscar, a crise de verso não designa somente uma interrupção ou colapso histórico do verso, mas, antes, uma irritação do verso, a qual, em Mallarmé leva, ao mesmo tempo, à generalização do verso e a uma posição crítica, em suma: o verso em crise é um verso em estado crítico (SISCAR, 2010, p. 107-108).

⁷⁹ SISCAR. *Poesia e crise*, p. 108

⁸⁰ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 158

[...], mas, nomeemo-lo, como cabe, ‘polimorfo’”.⁸¹ Em uma pluralidade de formas, pois verso há desde que se acentuem seus atributos. Conforme o poeta escreve em ensaio de título “Quanto ao livro”, o verso, “visivelmente seja que apareça sua integralidade, em meio às margens e ao branco; ou que ele se dissimule, nomeiam-no Prosa, não obstante é ele se permanece alguma secreta perseguição de música, na reserva do Discurso.”⁸² Livre e musical, o verso em crise é um verso que se encontra expandido e levado a um estado crítico. Não se tratando, portanto, de prosa adornada, tampouco de uma escrita voltada exclusivamente para a expressão de sentido. No que concerne à relação de tais palavras com o contexto histórico-social que as cerca, lembremos que a crise é um ponto de vista literariamente crítico sobre a literatura e seu contexto na modernidade.

Em oposição ao beletismo regido pela antiga retórica, aqui, evoco também um dos malditos modernos: Rimbaud, em seu *Une Saison en Enfer*, a dizer: “uma noite, sentei a Beleza em meu colo. – Achei-a amarga. – E injuriei-a”.⁸³ A bela forma de expressão já não apetece o escritor. Assim como em Mallarmé encontramos um “interregno” no mistério que surge em paridade com o mínimo inteligível, em Rimbaud, há a impossibilidade de escolha de um sentido eletivo. Digo isso pois, à sua mãe, que não compreendia *Une Saison en Enfer*, Rimbaud disse em uma carta: “quis dizer o que isso diz, literalmente e em todos os sentidos”.⁸⁴ Barthes menciona tal resposta de Rimbaud à sua mãe, enquanto afastava a noção de verdade que pautava a crítica literária de outrora, posto que a polissemia aqui faz a liberdade da letra enquanto despreza a pergunta acerca da intenção do autor em comunicar *um* sentido. Em todos os sentidos, portanto, um indecível, uma escrita harmônica – ainda que diferente –⁸⁵ com a poética de Mallarmé.

A tensão entre o clássico e o moderno é evidente. Se no período chamado clássico via-se um signo decorativo, belas palavras adornando pensamentos, na companhia de uma suposta unidade de consciência, a arte da palavra, neste período, não deixa de colocar em cena uma anterioridade que vem encontrar na escrita as melhores palavras para se exprimir. Trata-se de um

⁸¹ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 160

⁸² MALLARMÉ. *Divagações*, p. 176

⁸³ RIMBAUD. *Poésies, Une Saison en Enfer, Illuminations*, p. 123 Tradução minha.

⁸⁴ RIMBAUD, apud, BARTHES, 2002. Tradução minha.

⁸⁵ No já canônico livro de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, publicado em 1956, em capítulo de título “Festa do intelecto e derrocada do intelecto”, o autor toma a poesia de Mallarmé e de Rimbaud como marcadores de duas tendências na modernidade. Em Rimbaud, trata-se de uma “lírica formalmente livre, alógica”, uma derrocada do intelecto, já em Mallarmé encontramos “uma lírica da intelectualidade”(1978 p. 143).

bem-escrever que podemos situar não na descendência direta da cena do conflito pela posse de terra que abre este capítulo – o que seria demasiadamente determinista –, mas em uma relação de cumplicidade com ela, posto que as palavras na cena do conflito, em desejo de agarrar, também estão a serviço de um pensamento que se acredita exterior e anterior, em uma relação de descendência, como uma fala em relação ao emissor, como um filho em relação a um pai, uma propriedade em relação ao proprietário. Há, em suma, a excessiva presença do indivíduo com sua posse. Na modernidade, por outro lado, vemos uma fragmentação da consciência que dá origem ao homem solitário e uma profanação do ritual burguês. Essas poéticas, ainda que atreladas a um estilo individual, podem dispensar, junto com a filiação, a tradição passada.⁸⁶ Palavras não adornam pensamentos, mas pensam, elas mesmas, e, no entanto, não obedecem ao limite de alguma verdade, posto que o sentido aqui prolifera. Assim, trata-se menos do discurso no desejo de agarrar que de palavras livres, despossuídas – é a escrita intransitiva – e a fronteira entre os gêneros se desestabiliza, a importância da intenção do autor também.

Esse prestígio da forma atrelado ao indivíduo solitário foi nomeado por Barthes de um “fenômeno dramático da concreção”,⁸⁷ o qual progrediu ao longo do século XIX e que instaura um questionamento. Mallarmé, nessa perspectiva, é tomado como aquele que coroa essa concreção, instalando um questionamento da própria instituição literatura, a qual é tomada, então, como objeto de um homicídio, pois o esforço do poeta “teve em mira uma destruição da linguagem, de que a Literatura, de algum modo, não seria mais do que o cadáver”.⁸⁸ A escrita atravessa, assim, do período clássico à modernidade, uma solidificação que culmina na tentativa de extermínio da própria literatura como esta era entendida à época: como se a literatura, conforme escreveu o teórico, tendesse a “transmudar a sua superfície numa forma sem hereditariedade,” e não mais “encontrasse pureza a não ser na ausência de todo signo, propondo enfim, o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem a Literatura”.⁸⁹ Vemos que, neste ponto, a escrita moderna é antagonista de uma noção de literatura que abarca as escritas do

⁸⁶ Curiosamente, no período em que a escrita esforça-se para dispensar a propriedade, dando primazia às palavras, vemos surgir uma problemática da figura autoral. Isso acontece não tanto porque a escrita clama por um autor, mas porque ela não se faz sem a emergência do individualismo e de um sujeito que pode ser tanto culpado quanto proprietário – no âmbito jurídico – de sua obra. Em outras palavras, o prestígio da figura autoral não diz respeito aos aspectos formais do texto propriamente, mas responde a exigências extratextuais. Para Barthes, por exemplo, veremos que o primado do autor diz respeito, sobretudo, ao positivismo, desfecho do capitalismo.

⁸⁷ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

⁸⁸ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 173. Tradução minha.

⁸⁹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 173. Tradução minha.

passado, as Belas Letras, escritas nas quais as palavras adornam pensamentos. Cabe, no entanto, uma ressalva: a literatura que é colocada em questão pela escrita moderna é a literatura como instituição, à qual Barthes irá opor uma outra noção de literatura, mais uníssona com a palavra livre e subversiva.

Neste momento do texto, o breve percurso histórico que fizemos é valioso, pois nos permite elucidar o questionamento da Literatura que se instaura na modernidade, posto que as escritas modernas figuram, aqui, como anúncio de uma outra literatura, uma utopia da escrita que não é, forçosamente, uma escrita da utopia. A partir da modernidade, instaura-se o anúncio de um outro mundo possível, oriundo de uma outra prática de linguagem e de escrita, mundo outro e, no entanto, sempre porvir.

Vale ressaltar, antes de explorarmos a tensão entre a chamada instituição literária e a literatura como revolução permanente da linguagem, que, por um lado, Barthes constrói sua teoria da escrita tendo como base, principalmente, as escritas modernas, e, nesse caminho, avança para pensar uma outra teoria da literatura. Entretanto, não se trata de pensar que a escrita moderna simplesmente elimina, substitui ou sucede a antiga, como mero progresso pacífico, mas, sim, que a elucida e a modifica. A meu ver, o pensamento segundo o qual a escrita surge por volta de 1850, no questionamento das Belas Letras, como Barthes sugere em 1953, só adquire valor, retrospectivamente, ao ser tomado como um mito, profícuo mito de origem, mais um na história da escrita.⁹⁰ Em 1974, diferente do que vemos no início de sua teoria, Barthes retoma, em entrevista, a historicidade da escrita, mas inserindo-a também no período clássico:

o atentado à consistência do sujeito que ocorre na escrita é tão estimulante que é o objeto mesmo de todas as experiências limites e marginais, como, por exemplo, a droga ou a perversão, por exemplo! Para mim, a literatura – falo sempre, claro, de uma literatura que de alguma forma é exemplar, exemplarmente subversiva – para mim literatura – e por isso prefiro chamá-la *escrita* – é sempre uma perversão, isto é, uma prática que visa a desestabilizar o sujeito, para dissolvê-lo, para dispersá-lo até na página. Por muito tempo, porque a ideologia da época era uma ideologia da representação, da figuração, isso acontecia nas obras clássicas de forma indireta; mas na realidade já existia naquela época escrita, ou seja, perversão.⁹¹

⁹⁰ É conhecida, entre nós, a cena da escrita em *Fedro*, de Platão, na qual um mito é evocado para explicar a origem da escrita.

⁹¹ BARTHES. *Où/ ou va la littérature?*, OCIV p. 550. Tradução minha.

Sendo assim, a escrita, essa subversão da linguagem, sobre a qual é construída a teoria da literatura, é moderna exclusivamente? Respondo: não. No entanto, a teoria da *écriture* se apoia nas escritas que surgem a partir do século XVIII visando a elucidar o que fora recalcado pela retórica clássica, pela moral da linguagem, aquilo que fundou a literatura como instituição das Belas Letras ou mito burguês. Retroativamente, a literatura clássica é ressignificada à luz da escrita, como um *après coup* freudiano.⁹² Reformulando, agora, podemos dizer que nos tempos ditos clássicos, havia, então, subversão da escrita, à maneira daqueles que vemos, por exemplo, em Mallarmé, mas a subversividade era sobrepujada pelo beletrismo. A noção de novidade atribuída ou autoatribuída ao moderno é desestabilizada, posto que a novidade seria releitura da tradição, “novo” olhar sobre o antigo, nada puramente originário, mas, antes, historial. O que se evidencia a partir da escrita moderna, em suma, é uma dissidência declarada, uma força contrária à instituição das belas letras, avessa ao mito burguês.

Por que chamar de instituição ou mito a literatura compreendida dentro dos limites do ritual burguês e do beletrismo que vem ser revogada por uma importante linhagem das poéticas modernas? Ora, a palavra é um poder que, na França do período clássico, do século XVI ao XIX, foi exclusividade dos escritores. Segundo Barthes, esse monopólio produzia, curiosamente, uma ordem não tanto dos produtores, mas da produção – o que estava em jogo não era a profissão literária mas “a própria matéria desse discurso literário submetido a regras de emprego”.⁹³ Contrariamente às sociedades nas quais só há feitiçaria através do feiticeiro, “a *instituição* literária” transcendia as “*funções* literárias”.⁹⁴ Esse discurso submetido às regras de emprego não excluía, conforme pontua Barthes em *Le degré zéro de l'écriture*, a necessidade de que o escritor expressasse um além da materialidade da escrita, que era ao mesmo tempo a História e o partido que nela se tomava; a partir disso, a escrita se declarava como literatura. Dessa exigência, que lançava as bases de uma configuração textual, a literatura beletrista encontrava seu modo de ser isolado de outros textos, aparecendo, assim, como “solidão de uma linguagem ritual”.⁹⁵ Essa

⁹² Trata-se de noção formulada por Freud e relacionada, sobretudo, a um entendimento tardio, um movimento de retroação, a partir do qual um acontecimento anterior é tomado como traumático. Nessa via, a escritura elucidada a partir das poéticas modernas, como *après-coup*, é, também, o entendimento tardio das produções literárias que a antecedem.

⁹³ BARTHES. *Écrivains et écrivains*, OCIII, p. 403. Tradução minha.

⁹⁴ BARTHES. *Écrivains et écrivains*, OCIII, p. 403. Tradução minha. Grifos do autor.

⁹⁵ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 173. Tradução minha.

esfera sacral, como escreve Barthes, ao colocar a literatura como uma instituição, tendia, evidentemente, a abstrai-la da História, uma vez que nenhum fechamento se funda sem uma ideia de perenidade. É notável, neste ponto, que com sua teoria da escrita Barthes pretendia, em um primeiro momento, indagar, e, assim, deslocar, a institucionalidade da Literatura, denunciando o que nela é histórico e, como tal, ideológico.⁹⁶

O esforço em fazer o histórico passar como natural que vem sustentar a instituição literária é comum, segundo Barthes, na burguesia europeia. À instituição literária, Barthes não deixou de relacionar uma dimensão mitológica, no sentido em que o mito é tomado no muito conhecido *Mythologies*. Na perspectiva semiológica, o mito – talvez chamado por ideologia em uma perspectiva marxista distanciada da linguística –, à época, era entendido como signo conotado, re-coberto por uma segunda significação, por uma espécie de sentido parasitário. Essa “linguagem roubada”,⁹⁷ conforme escreve o teórico, é erigida a partir de uma cadeia significante preexistente, isto é, o mito opera como um sistema semiológico segundo. Em um primeiro momento, há o signo (totalidade associativa de um significante com um significado). Esse signo, que já constitui um primeiro sistema, no entanto, é transformado, novamente, em significante no segundo sistema. A partir daí ele é recoberto por um segundo significado, formando, por fim, um segundo signo, um mito, o que Barthes também nomeia de significação.

Na perspectiva de *Mythologies*, o autor escreve que o aquiescer voluntário à dimensão do mito pode ajudar-nos a ler a antiga noção de “Literatura tradicional”, aquela do período clássico e romântico, posto que nela a linguagem *tendia* ao ritual das belas letras, sem que a perversão se ausentasse totalmente. Assim, a poesia clássica constituía “um mito consentido”.⁹⁸ A partir do seguinte escalonamento erige-se o mito literário: há um significado, o do texto, um significante, que é esse mesmo discurso como escrita, ambos formam um signo que é reduzido a um significante no segundo sistema, o do mito e, a partir daí, recebe um significado, que é o conceito de Literatura, por fim, uma significação, que é o discurso literário. Eis os passos da instituição literária com seu roubo de linguagem a tomar a escrita como significante da Instituição

⁹⁶ Esse deslocamento, no entanto, não visa a eliminar a literatura, mas abrir caminho para uma outra teoria literária. O gesto realizado aqui é próximo, ainda que diferente, daquele feito por Derrida em *Essa estranha instituição chamada literatura*, o qual, como veremos, tomará a recusa da instituição empreendida pelas escritas – em especial as modernas – como força que, paradoxalmente, erige a estranha instituição chamada literatura, isto é, a literatura como instituição que nenhuma instituição vem regular.

⁹⁷ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 843. Tradução minha.

⁹⁸ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 845. Tradução minha.

Literatura. Conforme Barthes escreveu em *Mythologies*, seu primeiro livro, *Le degré zéro de l'écriture*, no qual a escrita é contraposta à Literatura, entendida como instituição, era, afinal, apenas uma mitologia da linguagem literária. O teórico visava, nesse estudo, a explicitar o ideológico e histórico recalcado sob os semblantes do “natural”. Na via de *Mythologies*, a escrita é, portanto, explicitada como significante do mito literário, isto é, “como forma já repleta de sentido e que recebe do conceito de Literatura uma significação nova”, como uma espécie de segundo grau, uma conotação, um revestimento ideológico.⁹⁹ Eis, aqui, a escrita indicando um para-além de si mesma através do qual ela se declara como literatura, como quem exhibe um passe de entrada, um convite, uma autorização.

A escrita moderna, entretanto, como releitura da instituição, é uma violenta, ainda que silenciosa e onírica desconstrução do mito, ou, se quisermos, da ideologia que sustentava o beletismo. A “história, modificando a consciência do escritor” provoca “uma crise moral da linguagem literária”, nessa insurgência:

rejeitando a falsa natureza da linguagem literária tradicional, o escritor deportou-se violentamente para uma antinatureza da linguagem. A subversão da escrita foi o ato radical pelo qual um certo número de escritores tentaram negar a literatura como sistema mítico. Cada uma das suas revoltas foi um assassinato da Literatura enquanto significação: todas postularam a redução do discurso literário como um sistema semiológico simples, ou, mesmo no caso da poesia, a um sistema pré-semiológico: era uma tarefa imensa, que exigia comportamentos radicais: como se sabe, alguns foram até a eliminação pura e simples do discurso: o silêncio real ou transposto, manifestando-se como única arma possível contra o poder maior do mito: a sua recorrência.¹⁰⁰

Da desestabilização do sentido chegando mesmo “à agrafia terminal de Rimbaud”,¹⁰¹ ¹⁰²o movimento que instaura o que chamamos, com Barthes, de escritas modernas propõe uma releitura da tradicionalidade e um novo laço entre autor e escrita que não aquele da instrumentalidade ou do servilismo comunicacional. Se a linguagem roubada que instaura o mito pode ser pensada como espécie de segundo grau, é esperável que as escritas dissidentes partam

⁹⁹ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 847. Tradução minha.

¹⁰⁰ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 154-156. Tradução minha.

¹⁰¹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 216. Tradução minha.

¹⁰² Vale mencionar que, diferentemente de Blanchot, que leva em consideração a escrita epistolar de Rimbaud, Barthes parece não considerar, ou desconhecer, a prática da escrita de Rimbaud em África. Sendo assim, neste ponto de sua teoria, ele falará da “agrafia” do poeta.

em direção a um “grau zero”, noção que será reformulada pelo teórico nos anos setenta a partir da noção de Neutro – a qual analisaremos em breve. De início, podemos tomar esse grau zero como uma nulidade que busca resistir, com diferentes níveis de impotência, à cobertura pelo mito. Impotência, pois as escritas da modernidade instauram no mesmo gesto “o movimento mesmo de uma negação, e a impotência de completá-la em um lapso de tempo”;¹⁰³ por isso, em oposição à institucionalidade mitológica da literatura, falaremos em uma revolução permanente, um devir revolucionário, um processo de deslocamento, de nomadismo que faz com que a escrita migre em direção a uma outra literatura.

Podemos, agora, retornar à cena do conflito que inaugura este capítulo, a posse pela propriedade. A dimensão da retórica, ao reduzir a escrita à secundariedade instrumental, tomando as palavras como signos decorativos de um pensamento, evoca, além de uma moral da linguagem que postula as regras da boa expressão, uma relação de posse entre escritor e texto. Na via de uma intenção transcendente ao texto e que viria nele se expressar, há uma analogia com a estrutura de uma filiação. Além disso, nesta escrita, pesa não só a propriedade, mas, também, o poder da institucionalidade que sustenta essa moral:

Enfim, esta constatação, bastante chocante em sua forma contraída, de que toda a nossa literatura, formada pela Retórica e sublimada pelo humanismo, saiu de uma prática político-judicial (a menos que se sustente o contrassenso que limite a retórica às figuras): lugar onde os conflitos mais brutais, de dinheiro, de propriedade, de classes, são assumidos, contidos, domesticados e mantidos por um direito de Estado; lugar onde a instituição regulamenta a palavra fingida e codifica todo recurso ao significante; aí, nasce a nossa literatura. É por isso que derrubar a retórica para a posição de um objeto completa e simplesmente histórico, reivindicar, sob o nome de texto, de escrita, uma nova prática da linguagem, e nunca se separar da ciência revolucionária, são um só e mesmo trabalho.¹⁰⁴

não se trata de abandonar o clássico, negar a tradição, mas tomá-la como tradicionalidade a ser revista através de uma nova prática da linguagem, a revolucionária escrita.

Se no início de *Le degré zéro de l'écriture* Barthes fala da literatura como instituição, no fim, em ensaio de título “L'utopie du langage”, o autor retoma a literatura como utopia, negando

¹⁰³ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 175. Tradução minha.

¹⁰⁴ BARTHES. *L'ancienne rhétorique*, OCIII, p. 600. Tradução minha.

a instituição e figurando como projeto, um porvir. Nessa perspectiva, no entanto, por mais otimista que soe, a situação do escritor é a de uma aporia: ou o objeto da obra está “ingenuamente concorde com as convenções da forma, a literatura permanece surda à nossa História presente e o mito literário não é ultrapassado” ou o escritor reconhece “o vasto frescor do mundo presente, mas para prestar conta dele só dispõe de uma linguagem esplêndida e morta”.¹⁰⁵ Com efeito, a História oferece ao escritor uma escrita herdada pela qual ele não é responsável e diante da qual precisa se posicionar. Disso nasce, conforme escreveu Barthes, “um sentimento trágico da escrita”,¹⁰⁶ pois o escritor doravante debater-se-á contra os sinais ancestrais de uma instituição em que a escrita é tomada como instrumento de um ritual.

Na perspectiva de Barthes, o silêncio poético de Rimbaud não deixa de figurar como uma das trágicas soluções contra o mito literário sempre prestes a recuperar o discordante, pois – embora o escritor possa abrir o processo de contestação da Instituição Literatura – há sempre um prazo que a instituição utiliza para assimilá-lo. Existe, portanto, em toda escrita presente uma dupla postulação: “há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o traçado mesmo de uma situação revolucionária” cuja ambiguidade está em que “é necessário que a Revolução busque naquilo que ela quer destruir a imagem mesma do que ela quer possuir”.¹⁰⁷ Opera-se, assim, de dentro, buscando no interior da instituição a ruína que anuncia uma outra literatura. Esse impasse da escrita é o impasse da própria sociedade, pois os escritores dissidentes da institucionalidade da literatura de certa forma antecipam um estado absolutamente homogêneo à sociedade, isto é, um estado em que a linguagem não é apartada do comum por um uso retórico ritualístico, no entanto, a maioria compreende que não pode haver linguagem universal fora de uma universalidade concreta do mundo civil. Como a arte moderna, segundo Barthes, a escrita literária porta ao mesmo tempo a alienação da História e o sonho da História, um afastamento do comum, em acordo com a fragmentação da sociedade e a emergência do individualismo, e a utopia da linguagem onde as palavras, como em um mundo adâmico, não seriam mais alienadas. A escrita, assim, dá testemunho de um dilacerar-se das linguagens, inseparável do dilacerar-se das classes, aquilo que institui a pluralização das escritas, e “como Liberdade, ela é a consciência

¹⁰⁵ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 200. Tradução minha.

¹⁰⁶ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*. OCI, p. 209, tradução minha.

¹⁰⁷ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*. OCI, p. 224, tradução minha.

desse dilacerar-se e o esforço mesmo que quer ultrapassá-lo”.¹⁰⁸ Assim, o movimento iniciado na modernidade, a multiplicação das escritas fora do ritual da retórica, “institui uma Literatura nova na medida em que esta não inventa a sua linguagem senão para ser um projeto: a Literatura se torna Utopia da linguagem”.¹⁰⁹

Em *Leçon*, texto dedicado, sobretudo, às tensões da literatura com o poder, e escrito 25 anos após *Le degré zéro de l'écriture*, o tema da utopia retorna e é acrescido de outras nuances e forças. No texto, Barthes já não trata da instituição literária, pois esta já fora deslocada por sua teoria da escrita. Expandida a perspectiva, é do poder que se trata, da “*libido dominandi*”¹¹⁰ que dá força ao discurso em sua vontade de agarrar. Segundo Barthes, embora a inocência moderna fale do poder no singular, pudesse ele nos responder, diria: “Meu nome é legião”, pois plural no campo social e perpétuo no campo histórico o poder está sempre prestes a germinar novamente em toda revolução consolidada. Isso porque ele é o parasita do nosso órgão trans-social que é a linguagem e sua expressão: a língua. Parasitando a língua e colocando-a a serviço, o poder concede a ela duas servis vias: a autoridade da asserção e o gregarismo da repetição. Além disso, ele nos lembra que os signos que fazem a língua só existem em um sistema de reconhecimento pautado na repetição – muito da ideologia se arrasta na língua – por esse motivo “o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo”.¹¹¹ Não podemos falar sem recolher uma parcela desse monstro adormecido sob os signos. Nessa via, Barthes não deixou de relacionar a língua mesma ao fascismo: aquilo que obriga a dizer. Na língua, então, servidão e poder se mesclam, e “se chamamos liberdade não só a potência de se subtrair ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém”, não poderá haver liberdade a não ser no fora da língua, território privado daqueles que habitam o inefável, como os místicos. Já àqueles que não são “cavaleiros da fé nem super-homens” só resta, segundo Barthes:

trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse artifício magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, de minha parte: literatura. Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de

¹⁰⁸ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 223. Tradução minha.

¹⁰⁹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 224. Tradução minha.

¹¹⁰ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 430. Tradução minha.

¹¹¹ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 432. Tradução minha.

ensino, mas o grafo complexo dos rastros (traces) de uma prática: a prática de escrever.¹¹²

O projeto de combater a instituição literária de seu interior, opor a escrita mesma ao mito literário, em *Leçon*, junta-se a um outro combate, a saber, aquele da escrita contra o poder da língua: “porque o texto¹¹³ é o próprio aflorar da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras do qual ela é o teatro”.¹¹⁴ Se o acesso ao exterior da linguagem e ao poder é negado, a liberdade do escritor depende, então, do deslocamento que ele é capaz de exercer na língua.

Com a literatura agora entendida como uma prática de escrita guiada por uma permanente revolução, trata-se, ainda, de uma utopia de linguagem em oposição ao poder que se arrasta na língua. Para Barthes, como lemos em *Leçon*, um dos traços da modernidade é, precisamente, a capacidade de conceber utopias de linguagem. Nessa perspectiva, ele nos escreve que nenhuma história da literatura, se ainda houver, poderia reduzir-se ao encadeamento de escolas sem marcar um corte, a cisão que “põe então a nu um novo profetismo: o da escrita. ‘Mudar a língua’ expressão mallarmeana, é concomitante com ‘Mudar o mundo, expressão marxiana’, daí decorre, segundo o autor, uma certa “ética da linguagem literária”.¹¹⁵ Sem ingenuidade, no entanto, pois o próprio teórico assinala que nenhum dos escritores que partiram a sós contra o poder da língua conseguiram evitar serem recuperados por ele, seja através de uma inscrição da “cultura oficial” ou sob a “forma presente de uma moda que impõe sua imagem e lhe prescreve a conformidade com aquilo que dele se espera”.¹¹⁶ Por esse motivo, uma das estratégias da trapaça será deslocar-se e teimar, lançando-se a uma deriva e a uma espera, suspensa e inconclusa, revolução sempre em progresso.

A dimensão do roubo que constitui o mito conforme vimos, em *Leçon* – talvez pelo debate sobre a biopolítica que se intensificava à época – recebe uma outra matiz. O roubo é aproximado de uma outra apropriação: segundo Barthes, o poder se apodera do gozo de escrever, como se apodera de todo gozo. Ora, o que está em cena aqui é, além da tomada da escrita na

¹¹² BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 433. Tradução minha.

¹¹³ Uma vez deslocada a antiga noção de literatura, em *Leçon*, Barthes trabalha texto, escrita, literatura, como sinônimos.

¹¹⁴ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 433. Tradução minha.

¹¹⁵ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 437 Tradução minha.

¹¹⁶ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 436. Tradução minha.

estrutura mitológica que outrora fizera a instituição literária, uma assimilação do próprio corpo no seu gozo de escrever. O nomadismo oriundo do deslocamento é, então, condição para manter o gozo da escrita, assim como a própria escrita em sua esquivia anárquica em direção a um fora do poder, seja ele o de uma instituição, como aquela das belas letras, ou aquele que reduz à escrita a uma posição subalterna em relação à fala e o pensamento. Nesta perspectiva, em oposição à ausência de escrita poética de Rimbaud frente à ameaça de assimilação pela instituição, pensaríamos, antes, em seu deslocamento, sua emigração para fora das fronteiras da França, seu nomadismo pela África. Essa utopia, vale ressaltar, não é a mera paixão pelo novo, característica da modernidade, não se trata de uma crença no progresso, mas sim do anúncio de um mundo sonhado; podemos aqui retomar a escrita predicada como: “uma linguagem consistente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça”.¹¹⁷

Simultaneamente ao antagonismo travado entre a instituição ou o mito e a revolucionária utopia da escrita, uma moral da linguagem e uma ética da linguagem também se tencionam. Como escreveu Barthes, já em 1953, “a multiplicação das escritas é um fato moderno que obriga o escritor a uma escolha, faz da forma uma conduta e provoca uma ética da escrita”.¹¹⁸ Já em *Leçon*, ele nos diz que da proposta marxista-mallarmiana –mudar a língua é mudar o mundo – segue-se “uma certa ética da linguagem literária”.¹¹⁹ Se ao lado da literatura como instituição temos uma moral da linguagem a postular uma boa e uma má escrita, em companhia da revolução permanente da linguagem colocada em andamento pela escrita temos uma ética que postula uma mudança do mundo através de uma mudança da própria língua e a qual se junta uma pluralidade de escritas em anárquico deslocamento.

Sendo a escrita uma base sobre a qual Barthes, em companhia de outros teóricos como Blanchot e Derrida, faz uma teoria da literatura, na perspectiva barthesiana esse processo segue o seguinte percurso: da “Instituição Literatura”, passa-se para a escrita¹²⁰ que vem deslocar a antiga noção de literatura, e da escrita passamos à literatura entendida como prática de escrever guiada pela revolução permanente da linguagem. Assim, a teoria da escrita desloca,

¹¹⁷ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

¹¹⁸ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 222. Tradução minha.

¹¹⁹ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 436. Tradução minha.

¹²⁰ Poderíamos, igualmente, dizer texto, pois, conforme escreve Perrone-Moisés (2005, p. 47) na concepção de Barthes o texto é sempre escrita.

historicamente, a instituição literária. Conforme escreveu Leyla Perrone-Moisés,¹²¹ a palavra literatura, como vemos em *Leçon*, 1977, retorna “por uma volta da espiral”, pois “essa palavra recobre agora a noção de escritura com tudo que ela trouxe de novo”.¹²² Conforme escreveu a crítica, em texto recentemente publicado, a tática barthesiana, nessa via, é a de “uma dialética desprovida de síntese, uma dialética em espiral”.¹²³ Retomemos, seguindo Perrone-Moisés, o comentário de Barthes sobre a espiral feito em texto sobre o pintor Requichot. Conforme ele escreve: “o simbolismo da espiral é oposto ao do círculo; o círculo é religioso, teológico; a espiral, como um círculo deportado ao infinito, é dialética: na espiral as coisas voltam, mas *em outro nível*; há um retorno na diferença”.¹²⁴ Mais apresentativa que representativa e mais produtiva que reprodutiva, a noção barthesiana de escrita “liquida a velha literatura,” figura como “utopia de uma nova ordem de linguagem(ns) correlata a uma nova ordem social”.¹²⁵ A escrita será concebida, assim, como transgressora, marginal, resistindo perpetuamente ao poder que assimila facilmente a dissidência. Revolucionariamente utópica e não institucional, ela subverte anarquicamente os imperativos do poder, anunciando outros possíveis na medida em que força os limites do discurso.

Essa teoria da literatura, embora apoiada, como veremos no subcapítulo a seguir, em determinados aspectos formais, não deixa de ser mais inclusiva que a antiga instituição literária, isso pois a escrita, antes de ser um conceito limitado e limitante, opera como noção fluida e gradativa que nos permite reconhecer determinados traços textuais. Nessa mesma via, a partir da noção de Neutro, Barthes passa a abarcar uma multiplicidade de escritas, dos místicos aos filosóficos que, em dado momento, adentram o campo da escrita literária.

Sempre precária e constantemente recuperada por aquilo de que se quer escapar, a revolução perpetuamente em andamento que faz da literatura uma nômade, coloca em questão a possibilidade de uma essência da literatura. Isso não implica, é certo, a impossibilidade de elencar alguns traços da escrita os quais, não obstante, não formam um modelo universal. Por esse motivo a escrita será sempre um operador, a um só tempo, potente e sutil frente à pluralidade das poéticas modernas e contemporâneas. Conforme escreveu, Barthes “o que a

¹²¹ PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p. 70

¹²² PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p. 85

¹²³ PERRONE-MOISÉS. *A palavra calma*, p. 12.

¹²⁴ BARTHES. *Requichot et son corps*, OCIV, p. 386. Tradução minha. Grifos do autor.

¹²⁵ PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p. 84

modernidade dá a ler, na pluralidade de suas escritas, é o impasse mesmo de sua própria História”.¹²⁶ Impasse de uma visão pautada na ideia de progresso segundo a qual uma escrita conduziria à outra, mas não impasse da análise das tensões entre elas, isto é, a impossibilidade de uma história não nos leva, forçosamente, a uma *in-diferença* entre as diferentes escritas de um determinado tempo. A noção de escrita com a qual trabalhamos permite não só reler a tradição literária como explicitar as tensões em jogo entre as diferentes escritas. Passemos, agora, às singularidades desta noção e aos deslocamentos que ela sofre ao longo do tempo.

¹²⁶ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 208. Tradução minha.

1.2. O canto de Orfeu e a materialidade da escrita

Sempre o mito de Orfeu: não se virar.

Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*

No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido.

Clarice Lispector, *O ovo e a galinha*

A palavra é o cemitério das coisas.

Mohsen Emadi, *O poema*

O trágico e pujante encontro do amor com a morte, no órfico canto da ausência, talvez seja a melhor forma de iniciar esse sinuoso percurso. Figura emblemática para Barthes e medular para Blanchot no que concerne à escrita, o mito de Orfeu coloca em evidência o desejo, a morte do que se ama e o canto. Ao cotejar o mito deste que vaga cantando a ausência com o tema da escrita, vislumbraremos a morte da coisa amada como a possibilidade de sobrevivência do corpo da palavra.

Segundo Barthes, essa figura mitológica oferece-nos o “mito fundamental do escritor: Orfeu não pode se virar, ele deve ir em frente e cantar o que deseja sem olhá-lo: toda palavra justa só pode ser uma esquiva profunda [...]”.¹²⁷ Conforme escreveu Éric Marty, crítico da obra barthesiana e editor das *Oeuvres Complètes* de Barthes, a figura de Orfeu é seminal desde um texto redigido em 1944, época em que o autor encontrava-se no sanatório Saint Hilaire onde fora internado devido à tuberculose. Em toda a obra barthesiana, a figura de Orfeu é “supersticiosamente convocada como uma figura *memorial*”, ou seja, como um “guia detentor de uma verdade inalienável: o escritor e Orfeu são ambos marcados por uma mesma interdição que faz o seu canto: a interdição de olhar na direção daquilo que amam”.¹²⁸

É certo que as mudanças de perspectiva ao longo da obra barthesiana, a qual passa pelo marxismo, a linguística estrutural de Saussure, a semiologia e a psicanálise bem poderiam

¹²⁷ BARTHES. *Sollers écrivain*, OCV. p. 592. Tradução minha.

¹²⁸ MARTY. *Roland Barthes: o ofício de escrever*, p. 195. Grifos do autor.

colocar sob suspeita a ideia de um mito fundamental. No entanto, ainda que a perspectiva de Barthes varie durante os anos, deslocando, assim, a ênfase dos traços da escrita e criando engodo para uma visão essencialista da mesma, a escrita não deixa de conservar certos traços distintivos. Ressalto, ainda, que os deslocamentos menos invalidam as construções anteriores que fazem variar as nuances. Em *Le degré zéro de l'écriture*, por exemplo, devido à inspiração marxista e, em certa medida, sartriana, Barthes ressalta as relações da escrita com a sociedade e com a história. Após 1970, como veremos, já em diálogo com a psicanálise lacaniana, Barthes ressalta, sobretudo, a relação da escrita com a pulsionalidade do corpo. No entanto, como nos aponta Jean Claude Milner, até mesmo no período estrutural com a aposta científicista Barthes foi decisivo, “sem jamais ceder quanto ao essencial”.¹²⁹ À vista disso, se Orfeu figura como mito tutelar, apesar dos deslocamentos da escrita, convém-nos recordar alguns pontos do mito em questão antes de tomá-lo como fio condutor deste percurso, o qual pretende evidenciar a singularidade – sobretudo formal – da escrita literária em meio a outras escritas.

Sobre Orfeu, sabemos que era filho de Calíope e, segundo algumas versões do mito, do Deus Apolo, de quem herdara a lira e o sacerdócio. Mais tarde, converteu-se para a religião do deus Baco, mas a transfigurou segundo os preceitos de Apolo – a essa reforma, segundo Dante Tringali, é dado o nome de Orfismo.¹³⁰ Conforme narrado por Virgílio, em *Geórgicas*, e por Ovídio, em *Metamorfoses*, apesar de algumas diferenças entre ambos, Orfeu perde sua amada, a ninfa Eurídice, a qual fora picada por uma serpente. Inconformado, ele desceu aos submundos em busca da ninfa e, encantando os deuses Plutão e Perséfone com a beleza de seu canto, consegue permissão para trazer Eurídice de volta, com a condição de não voltar-se para trás a fim de olhá-la até que chegassem ambos ao mundo dos vivos. No entanto, desobedecendo ao interdito, Orfeu lança um olhar para trás e perde Eurídice para o mundo dos mortos. Não podendo olhar, ele, ainda assim, volta-se, como quem não renuncia ao desejo ou como quem deseja perder. Sem a amada, Orfeu segue o canto, onde a voz, fazendo ritmo e melodia, não é uma sonoridade a serviço da garantia dos sentidos das palavras, convocando, então, o elemento fônico para além da comunicação. O interdito, a perda do objeto, o desejo e o canto em que a voz não aparece mais a serviço do sentido são alguns dos “temas órficos” que veremos na noção barthesiana de escrita.

¹²⁹ MILNER. *Le pas philosophique de Roland Barthes*, p. 91. Tradução minha.

¹³⁰ TRINGALI. Orfismo.

Em o *Le degré zéro de l'écriture*, Orfeu é evocado diversas vezes. Sua primeira aparição ocorre quando o teórico busca elucidar a situação do escritor diante dos limites da linguagem, já que a língua do escritor é menos uma matéria prima que “um limite extremo: ela é o lugar geométrico de tudo aquilo que ele não poderia dizer sem perder, tal como Orfeu voltando-se, a estável significação de sua atitude e o gesto essencial de sua sociabilidade”.¹³¹ Em relação ao assassinato da literatura por Mallarmé, Orfeu retorna iluminando o homicídio mallarmeano. “Espécie de Hamlet da escrita”,¹³² hesitante, entre-dois, em um entrelugar, Mallarmé exprime bem o “momento frágil da História, em que a linguagem literária não se mantém a não ser para melhor cantar a sua necessidade de morrer.”¹³³ Desejando a morte da velha literatura, a grafia tipográfica de Mallarmé visa a criar em torno das palavras uma zona vazia, liberando a palavra de seu servilismo social. Essa linguagem mallarmeana, escreveu o teórico, “é Orfeu que só pode salvar aquilo que ama pela renúncia, e que, mesmo assim, volta o olhar um pouco atrás”.¹³⁴ Uma vez que Mallarmé propõe uma escrita intransitiva – que não se reduz à recuperação de algum sentido ou referente anterior – e aceita a possibilidade do poema em uma pluralidade de formas, desde que permaneça “alguma secreta perseguição de música, na reserva do Discurso,”¹³⁵ é esperável que haja um encontro entre Mallarmé e o mito de Orfeu.

Em 1963, já em direção ao estruturalismo, Orfeu retorna para elucidar as dinâmicas da significação. Aqui, já no contexto de uma outra literatura que não aquela da “Instituição Literária”, Barthes nos diz que “a literatura é Orfeu, subindo dos infernos”, ela segue sabendo entretanto que conduz alguém, o real, mas logo que ela se volta para aquilo que ama, “só resta entre suas mãos um sentido nomeado, isto é, um sentido morto”¹³⁶ – trata-se, neste ponto, da palavra tomada como morte da coisa. O escritor e Orfeu, portanto, sofrem o mesmo interdito: “a proibição de se voltar para aquilo que amam”.¹³⁷ O engodo, no entanto, pauta-se não só por uma renúncia a olhar o objeto amado, mas, também, por uma relação com o impossível que o interdito funda: Orfeu precisa salvar Eurídice sem contemplá-la, o escritor precisa salvar a coisa apesar da impossibilidade de trazê-la através de um esforço referencial.

¹³¹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 177. Tradução minha.

¹³² BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 216. Tradução minha.

¹³³ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 216. Tradução minha.

¹³⁴ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 217. Tradução minha.

¹³⁵ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 176

¹³⁶ BARTHES. *Essais critiques*, OCII, p. 523. Tradução minha.

¹³⁷ BARTHES. *Essais critiques*, OCII, p. 279. Tradução minha.

Em seu estudo sobre o discurso amoroso, o amante na cena da escrita é colocado na mesma situação do escritor sobre o qual pesa a tragicidade de Orfeu, posto que “escrever *sobre* qualquer coisa é deteriorá-la”¹³⁸ sem, no entanto, expressá-la efetivamente. É, portanto, a ilusão da expressividade que faz engodado para a escrita amorosa. Nas palavras de Barthes:

O que bloqueia a escrita amorosa é a ilusão de expressividade: escritor, ou considerando-me tal, continuo a me enganar sobre os *efeitos* da linguagem: ignoro que a palavra ‘sofrimento’ não exprime nenhum sofrimento e que, por conseguinte, empregá-la, não apenas significa nada comunicar, mas, ainda, e bem depressa, irritar (sem falar no ridículo). Alguém deveria me ensinar que não se pode escrever sem fazer o luto da própria ‘sinceridade’ (sempre o mito de Orfeu: não se virar). O que a escrita exige, e que nenhum amante lhe pode conceder, sem dilaceramento, é que ele sacrifique *um pouco* de seu Imaginário, e que assegure assim, através de sua língua, a assunção de um pouco de real.¹³⁹

É plausível, aqui, mencionar brevemente Clarice Lispector para iluminar este percurso com seu claro enigma, pois a cena de Orfeu, mito fundamental da escrita, é, a meu ver, a situação do narrador do enigmático “O ovo e a galinha”: “ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido”. Embora desde o início do texto Clarice destrua – por uma variedade de artifícios – a crença em um referente externo ou sentido unívoco para o texto, é a cena final do conto que nos é mais valiosa. Relembremos como Clarice finaliza o texto:

Por devoção ao ovo, eu o esqueci. Meu necessário esquecimento. Meu interesseiro esquecimento. Pois o ovo é um esquivo. Diante de minha adoração possessiva ele poderia retrair-se e nunca mais voltar. Mas se ele for esquecido. Se eu fizer o sacrifício de viver apenas a minha vida e de esquecer-lo. Se o ovo for impossível. Então livre, delicado, sem mensagem alguma para mim — talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta. E de madrugada baixe no nosso edifício. Sereno até a cozinha. Iluminando-a de minha palidez.¹⁴⁰

Quando se deixa de apostar no discurso em seu desejo de agarrar, quando as palavras não buscam, olhando para trás, retomar um passado ou dizer um referente é aí, então, que, *talvez*, a coisa possa vir – um pouco de real, conforme escreve Barthes, desde que o escritor renuncie um

¹³⁸ BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*. p. 115 Tradução minha. Grifos do autor.

¹³⁹ BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux* p. 115 Tradução minha. Grifos do autor.

¹⁴⁰ LISPECTOR. *Todos os contos*, p. 305

pouco do imaginário, como uma possibilidade de garantir um pouco de vida após a mortificação imposta pela palavra.

Virando-se para encontrar um vazio onde desejava encontrar a coisa amada ou não se virando, o resultado é que a palavra na escrita, por não recuperar uma anterioridade, figura como uma espécie de língua em que as palavras perdem a memória, abrindo-se, então, para o sentido futuro que elas poderão enunciar. O que Barthes escreve quando se indaga acerca da existência de uma escrita poética na modernidade serve-nos, aqui, para abordar a escrita de um modo geral, pois, conforme ele escreve, na poética moderna, a palavra é “um ato sem passado”, é “a espessa sombra dos reflexos de todas as origens que lhe estão vinculadas”, figurando como “uma geologia existencial, onde se reúne o conteúdo total do Nome, e não mais o seu conteúdo eletivo como na prosa e na poesia clássicas”¹⁴¹ sobre as quais pesava o mito da boa expressão e os preceitos retóricos. Não estando assujeitada ao servilismo de recuperar algum passado, referente externo ou um sentido unívoco, encontramos não as palavras e as coisas, tampouco as palavras no esforço para trazer coisas, mas a palavra mesma como coisa. Em vista dessas palavras coisas, o objeto mitológico que Barthes evoca para elucidar a concretude evidenciada na poética moderna é a “caixa de Pandora de onde voam todas as virtualidades da linguagem”.¹⁴² Transparece, então, o corpo da palavra, na condição de que haja a perda do que se deseja, isto é, uma vez morta a coisa pela ação da palavra que vem em seu lugar, aparece a sobrevivência da palavra em sua realidade corpórea, não mais reduzida à imaterialidade do referente.

Engajando-se com corporeidade do texto e não apenas o incorpóreo do referente externo ou do sentido, distante de um passado que a palavra servil recuperaria, afastando-se do imaginário da expressividade, vemos evidenciar-se o peso da palavra onde já não é possível separar forma e um conteúdo eletivo. A materialidade da forma se suspende diante de nosso olhar como um objeto, conforme o teórico escreve, “é um escândalo: esplêndida, parece fora de moda: anárquica, é associal: particular com relação ao tempo ou aos homens, de qualquer maneira, ela é solidão”.¹⁴³ Esse “fenômeno dramático de concreção”¹⁴⁴ intensifica-se a partir do século XIX no fluxo que afasta as poéticas modernas dos preceitos clássicos. Uma das diferenças que se evidenciam aqui é que, no tempo da ideologia clássica, “a forma custava menos enquanto

¹⁴¹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 198. Tradução minha.

¹⁴² BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 99. Tradução minha.

¹⁴³ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

¹⁴⁴ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

o escritor usava de um instrumento já formado”, formatado pela retórica.¹⁴⁵ Como lemos em *Le degré zéro de l'écriture*, sob a retórica, a forma “não constituía o objeto de uma propriedade; a universalidade da linguagem clássica provinha de que a linguagem era um bem comunal, e de que só o pensamento era cunhado de alteridade”.¹⁴⁶ A partir do aflorar da escrita, no entanto, com o peso da forma, a qual se atrela o crescente individualismo que solapa a universalidade da qual fala Barthes, a materialidade da escrita pode ser também dotada de alteridade. Com efeito, como outros críticos da obra barthesiana não deixaram de notar,¹⁴⁷ a paráfrase, quando se trata da escrita, é até mesmo impossibilitada devido à intransponível primazia do significante. Essa concretude que permite a restância da palavra em sua materialidade faz com que o tempo da escrita seja um presente-futuro e não o passado que o escritor recuperaria servil e imaginariamente com as suas palavras.

Retomemos os predicados da forma usados por Barthes: “anárquica”, “associal”, “particular com relação ao tempo ou aos homens”, “solidão”.¹⁴⁸ Ora, vimos que o aflorar da escrita não se dá sem o crescente individualismo moderno. Vinculada que está ao individualismo, embora busque ultrapassá-lo, a escrita colocará em questão o estilo, porém não mais o estilo da retórica clássica em que estavam separados a forma e o conteúdo. Retornaremos detidamente ao estilo, quando tratarmos do corpo, no entanto, é plausível, neste momento, evocar mais uma profícua –ainda que provisória – construção barthesiana, a partir da qual a escrita é localizada entre a língua e o estilo, o social e o corpóreo. A língua, ele nos diz, é o campo das prescrições e dos hábitos, lugar onde a História se mantém, figurando como espaço do que é comum a todos os escritores de uma determinada época, “encerra toda criação literária como o céu, o solo e a sua junção desenham para o homem um habitat familiar”, não tanto uma matéria prima quanto um horizonte, limite do que pode ou não ser dito, nas palavras de Barthes: “ao mesmo tempo um limite e uma estação”.¹⁴⁹ Já o estilo é “a coisa do escritor”, é “um fluir, um léxico que nasce do corpo e do passado do escritor” e se tornam os automatismos de sua arte.¹⁵⁰ Se a língua, campo comum a todos de uma época, faz uma horizontalidade, o estilo é uma linha

¹⁴⁵ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 209. Tradução minha.

¹⁴⁶ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 209. Tradução minha.

¹⁴⁷ Ver, por exemplo, *Texto, crítica, escritura*, de Leyla Perrone-Moisés.

¹⁴⁸ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 172. Tradução minha.

¹⁴⁹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 177. Tradução minha.

¹⁵⁰ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 179. Tradução minha.

vertical que “mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor”.¹⁵¹ O estilo, segundo o autor, compõe uma dimensão vertical, concerne ao sujeito, seu corpo, já a língua é uma dimensão horizontal, lugar do comum. De uma encruzilhada, lugar de tensão, nasce uma outra realidade formal: a escrita. Entre o geral e o mais singular, a escrita evoca, desde o início das formulações de Barthes, o corpo daquele que escreve. No entanto, trata-se de um corpo minorado, não mais na sua brutalidade, pois a escrita se faz em um espaço de intersecção onde o corpo do escritor encontra a dimensão do Outro.

Salvando o que se ama ao não se voltar, em uma poética que toma lugar entre a língua e o corpo, a escrita não deixa de concernir, de certa forma, ao mundo. Neste ponto, vemos que o suposto afastamento de uma linhagem das poéticas modernas da realidade se complexifica. No que diz respeito ao pensamento barthesiano acerca da escrita, não se trata do escritor como aquele que se encerra em sua lendária torre de marfim isolando-se dos homens. É certo que, por um lado, as palavras-objeto que vemos na escrita literária da modernidade “excluem os homens”, o que leva Barthes a escrever: “não há humanismo poético da modernidade”.¹⁵² Por outro lado, o prestígio da forma, as palavras-caixa de Pandora, não se fazem sem uma relação com o mundo. Dizer que não há humanismo poético na modernidade é, com efeito, dizer que ela nada quer com o mundo dos homens, mas, sim, com o mundo das palavras. No entanto, o mundo das palavras guarda *um saber* sobre o mundo dos homens. Em *Leçon*, a meu ver, essa formulação se explicita, pois nele lemos que “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muitíssimo sobre os homens”.¹⁵³

Mesmo se levarmos em conta a leitura imanente característica da primeira fase do estruturalismo, é possível ver que a literatura, na visão de Barthes, não deixa de convocar o mundo a partir de uma dobra que o duplica. O estruturalismo, conforme François Dosse não deixa de apontar em *Histoire du structuralisme*, leva a uma espacialização que concerne, dentre outras coisas, à língua como sistema sincrônico. Essa espacialidade, com frequência, nos leva a uma visão da obra como espécie de *mise en abyme* em que o mundo aparece duplicado e com ganhos de inteligíveis. Nessa via, segundo Barthes, a estrutura é, “de fato, um *simulacro* do objeto”, mas um simulacro ao qual se acrescenta um intelecto, “já que o objeto imitado faz

¹⁵¹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 179. Tradução minha.

¹⁵² BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 201. Tradução minha.

¹⁵³ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 440. Tradução minha.

aparecer algo que restava invisível, ou, se preferirmos, ininteligível no objeto natural”.¹⁵⁴ A produção de uma estrutura não visa, forçosamente, a copiar o mundo mas produzir um mundo que se aproxima do primeiro, com a diferença que nesse processo de estruturação algo do objeto se torna inteligível. Trata-se da estrutura que realiza uma “fabricação do mundo”. Nessa via, Barthes nos dirá, ainda, que “o livro é um mundo. O crítico experimenta diante do livro as mesmas condições de palavra do escritor diante do mundo”.¹⁵⁵

Essa ímpar prática de escrita, com seu complexo grafo a carregar os vestígios de seu nomadismo em direção a um fora do poder, sempre em vias de ser recuperada, possui, portanto, uma singularidade formal, uma diferença que faz tensão entre as diferentes modalidades de escrita. Em atrito com a escrita está, principalmente, a escrita reduzida ao servilismo comunicacional, aquela que toma a linguagem como mero instrumento a serviço da fala ou do pensamento. Chegamos a um importante ponto da obra barthesiana, e ponto basilar para este percurso: momento em que se torna explícita a diferença entre a escrita (a escrita literária) e as outras escritas. Refiro-me ao ensaio “Écrivains et écrivants”, publicado pela primeira vez em 1960. Neste momento da teoria barthesiana, estamos em direção ao ápice do movimento estrutural e, à diferença do destaque concedido às relações da escrita com a sociedade e a história que vemos, sobretudo, no começo da teoria barthesiana, a ênfase cai sobre o funcionamento discursivo, imanente, do texto literário, já um tanto distanciado das relações da literatura com a socialidade. Neste momento, mais próximo da linguística estrutural que do pensamento marxista, Barthes traça uma importante distinção, a saber, aquela entre escritores e escreventes. O escritor, nessa perspectiva, realiza uma função, já o escrevente uma atividade. Ao primeiro interessa a intransitividade da escrita, ao segundo a transitividade da escrevência, trata-se de escrever para comunicar *um sentido*. Um meio seguro permite distinguir a escrevência da escrita: “a escrevência permite resumo, a escrita não”.¹⁵⁶ Não se trata de pensar o escritor como uma pura essência, ele age, mas a sua ação é imanente ao objeto, isto é, sua ação é seu próprio instrumento: o escritor é aquele que “trabalha sua palavra”. E o “milagre” é que “essa atividade narcisista” não cessa de provocar, “ao longo de uma literatura secular, uma interrogação ao mundo”.¹⁵⁷ Ocupando-se com as palavras o escritor encontra as perguntas abertas: “por que o mundo?”, “qual

¹⁵⁴ BARTHES. *Essais critiques*, OCII p. 467. Tradução minha. Grifo do autor.

¹⁵⁵ BARTHES. *Critique et vérité*, OC II, p. 795. Tradução minha.

¹⁵⁶ BARTHES. *Sollers l'écrivain*, OCV, p. 611. Tradução minha.

¹⁵⁷ BARTHES. *Écrivains et écrivants*, OCII, p. 404. Tradução minha de.

é o sentido das coisas?”. Em outras palavras, é quando faz do gesto de escrever seu próprio fim que ele reencontra um traço mediador. Como escreve o teórico, o escritor concebe a literatura como próprio fim, e o mundo lha devolve como meio; “é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como um questão, nunca, definitivamente, como uma resposta”.¹⁵⁸ Podemos evocar, aqui, um trecho de *Leçon* que, embora escrito anos mais tarde, corresponde-se com essa formulação. Em *Leçon*, lemos que é por encenar a linguagem ao invés de simplesmente utilizá-la que a literatura engrena o saber, fazendo-o uma reflexividade infinita, o saber refletindo sobre si. Ao contrário do enunciado pronto como produto, a ênfase cai sobre a enunciação e este ponto nos é fundamental pois é o que se mantém estável nas sucessivas redefinições barthesianas da escrita. Mais produção que produto, portanto, o saber não será fixado, mas encenado a cada leitura. Escreventes, por outro lado, são homens transitivos, querem explicar, testemunhar, ensinar, para eles a palavra é somente meio, veículo do pensamento, transcrição de uma fala, é a linguagem reduzida à natureza de um instrumento, a primazia do enunciado cujo resultado é um saber fixo em um sentido. Assim, se na escrivência encontramos um mundo já respondido ou a ser explicado, na literatura encontramos um mundo indagado em que o saber é refletido, mas não definido.

O escritor toma o mundo como pergunta, o mundo, com frequência, toma a literatura como explicação. Colocar a escrita literária no campo da pergunta sem resposta equivale a liquidar a sua verdade. Não é de se espantar, portanto, que, ao diferenciar a escrita e escrivência, escrita literária e escrita não literária, Barthes tenha definido a literatura, em *Critique et vérité*, de 1966, precisamente como uma suspensão da verdade: ao mesmo tempo uma oferta e uma decepção do sentido. É certo que, por um lado, o processo da leitura não se faz sem uma significação, isto é, significantes eventualmente amarrados a significados, no entanto, a significação não culmina em sentido, a tessitura do texto não é arrematada,¹⁵⁹ o sistema permanece aberto, jogo sempre em andamento, dados sempre relançados. Essa ausência da pretensão de uma expressão é herança de Mallarmé e figura como um dos pilares da morte do

¹⁵⁸ BARTHES. *Ecrivains et écrivains*, OCII, p. 405. Tradução minha.

¹⁵⁹ A partir das formulações de Barthes, em *Critique et vérité*, entendo por significação o processo sistemático que une um significante e um significado, e por sentido o conteúdo total (o significado) de um sistema significante, o sentido do texto. A significância, na medida em que diz respeito ao movimento dos significantes, como Barthes a define em *Le plaisir du texte*, será um sentido produzido somente de forma sensual, oriundo de uma emergência da materialidade da palavra, e da suspensão do sentido operada pela escrita literária.

autor. Não estando o escritor engajado em um exercício utilitário da linguagem, não sendo a escrita um mero meio de comunicação, a pergunta acerca da intenção é invalidada. No momento da morte do autor, Barthes escreve que a escrita como um neutro – figura que, como veremos, diz respeito a uma isenção do sentido – afasta-se da realização fônica da linguagem que vemos na fala, no âmbito expressivo, e aparece como gesto de inscrição, do traço em um campo desprovido de origem.

Ao decepcionar o sentido, a escrita inclina-se para a primazia do significante. Essa emergência da corporeidade mesma do texto é o que Barthes e aqueles que beberam da semiologia chamam de significância. Desdobremos mais a noção: seguindo uma visão “embalsamada na obra-produto”,¹⁶⁰ podemos atribuir a um texto uma significação única ou canônica e é o que faz, em certa medida, a filologia ou a crítica de interpretação. Mas quando tomamos o texto literário como espaço polissêmico, “jogo móvel de significantes sem referente possível ou significado fixo,”¹⁶¹ onde as palavras tornam-se caixas de Pandora de onde saem voando as pluralidades, a significação não é mais plausível, falamos, então, da significância, a qual diz respeito ao movimento do significante em primazia sobre os plurais da significação. A significância é um processo durante o qual o sujeito, “escapando à lógica do *ego-cogito* [...] descontrói-se” e através do qual ele “explora o modo como a língua o trabalha e o desfaz assim que ele entra nela” – a significância faz o sujeito que escreve figurar no texto não como o regulador do jogo, ele não se projeta no texto, mas surge como “perda [...] de onde sua identificação com o gozo; é pelo conceito de significância que o texto se torna erótico”.¹⁶² Chegamos, assim, a um ponto em que a escrita encontra a psicanálise de Jacques Lacan.

Em companhia da psicanálise, a escrita aproxima-se do desejo e da pulsão. É a fase que Leyla Perrone Moisés chama de Barthes “do corpo e do gozo sensual dos signos”.¹⁶³ Enquanto prática do desejo, não deixa de colocar em cena também uma falta, como Orfeu sem Eurídice, da qual decorre um canto. Neste período cujo livro emblemático, a meu ver, é *Le plaisir du texte*, a significância é definida como “o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*”,¹⁶⁴ sentido, portanto, mais corpóreo que semântico. Não seria este o ápice da forma dotada de

¹⁶⁰ BARTHES. *Texte (théorie du)*, OCIV, p. 449. Tradução minha.

¹⁶¹ BARTHES. *Texte (théorie du)*, OCIV, p. 449. Tradução minha.

¹⁶² BARTHES. *Texte (théorie du)*, OCIV, p. 450. Tradução minha.

¹⁶³ PERRONE-MOISÉS. *Roland Barthes: saber com sabor*, p. 59.

¹⁶⁴ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 257. Tradução minha.

alteridade que vemos na modernidade? A escrita tocante através do significante em primazia? Para que haja significância ou gozo, é preciso, todavia, que haja uma extenuação da cultura de massa (que não é, alerta Barthes, a cultura das massas), pois o modelo dessa é pequeno-burguês. É a característica de “nossa contradição histórica” que a significância e o gozo estejam refugiados, como escreve o teórico, em uma “alternativa excessiva”, “prática mandarinal (oriunda de uma extenuação da cultura burguesa)” ou ainda em uma “ideia utópica (a de uma cultura vindoura, surgida de uma revolução *radical inaudita, imprevisível*)”.¹⁶⁵ Aqui, escrita se explicita como prática sensual, excessiva, mandarinal e utópica.

Uma vez mais, retornamos ao tema da utopia, no entanto, há, nesse ponto, um suplemento ao que havíamos lido na última seção a partir de *Le degré zéro de l'écriture*. A utopia à qual se relaciona a escrita literária, neste momento do percurso de Barthes, vincula-se também ao desejo e à política:

A utopia é o campo do desejo, frente à Política, que é o campo da necessidade. Daí a relação paradoxal desses dois discursos; eles se complementam, mas não se entendem: a Necessidade reprova o Desejo por sua irresponsabilidade, sua futilidade; o Desejo reprova a Necessidade por sua censura, seu poder redutor [...] às vezes há travessia do Muro: O Desejo explode na Política: é maio de 68, um raro momento histórico: o de uma *utopia imediata*.¹⁶⁶

Porque “o Desejo deve ser incessantemente remetido ao político”, a utopia da escrita não é só justificada, mas necessária enquanto resposta ao poder.¹⁶⁷

Desejo, Gozo, Política, os três, com frequência, dignificados com a maiúscula nos comunicam que a psicanálise de Lacan é evocada não só para elaborar uma experiência erótica da/com a linguagem, mas, também, a política implicada na prática da escrita. Mais próxima do corpo do escritor e do leitor, a escrita é pensada como “a ciência do gozo da linguagem, seu kama-sutra”.¹⁶⁸ O campo do gozo atrela à escrita um tipo de satisfação pulsional que, embora tributário do significante, escapa à articulação da cadeia, isto é, o gozo é resultado da incidência

¹⁶⁵ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 242. Tradução minha. Grifos do autor.

¹⁶⁶ BARTHES. L'Utopie, OCIV, p. 531. Tradução minha. Grifos do autor.

¹⁶⁷ BARTHES. L'Utopie, OCIV, p. 531. Tradução minha.

¹⁶⁸ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 221. Tradução minha.

do significante sob o corpo, porém faz engodo à tentativa de produzir sentido sobre ele.¹⁶⁹ Nas palavras de Barthes: “o prazer é dizível, o gozo não o é. O gozo é in-dizível, inter-dito. Eu remeto a Lacan”.¹⁷⁰ Daí veremos surgir o desafio que o texto de gozo coloca para a crítica literária mais tradicional, pois como podemos formalizar em uma escrita crítica o impossível do corpo?

Não perdemos Orfeu de vista, apenas fizemos entrar em nosso percurso as noções oriundas da semiologia e da psicanálise. Retomemos, agora, a analogia evocada por Barthes entre o olhar atrás de Orfeu e a aposta no imaginário no âmbito da escrita em oposição ao real, tomado aqui, tanto quanto em *Leçon*, em sua acepção lacaniana. Inspirado na figura mitológica, ele nos diz que é preciso fazer o luto da coisa amada “(sempre o mito de Orfeu: não se virar)”,¹⁷¹ assim, sacrificar o imaginário para permitir um pouco de real, o que exige, segundo Barthes, que o amante aceite seu próprio dilaceramento. A crença na linguagem como expressão de uma anterioridade é uma aposta no imaginário face ao qual é preciso lembrar o interdito da personagem mitológica. Aprofundaremos essa questão mais à frente, quando focarmos a relação de Barthes com Lacan, no entanto, neste ponto, vale elucidar que Lacan apoia seu ensino em três registros: simbólico, imaginário e real. Para o psicanalista, o sentido nasce na interseção do registro simbólico com o registro imaginário, sendo o real, portanto, desprovido de sentido.¹⁷² Sem fixar o olhar atrás, poder-se-á garantir, na escrita, um pouco de real.

Se o canto de Orfeu ganha corpo a partir da perda de Eurídice, podemos dizer que a escrita ganha real, desde que renuncie ao imaginário (o campo do sentido, da expressão, da transitividade). No momento em que a escrita é tomada como prática sensual da linguagem, Barthes enumera os imaginários da linguagem, relacionando-os à ciência e à linguística da qual ele então se distancia. São estes os “*imaginários da linguagem*”: “a fala como instrumento ou expressão do pensamento; a escrita como transliteração da fala; a frase como medida lógica, fechada; [...] recusa da linguagem como força primária, espontânea, pragmática”, – “definição

¹⁶⁹ Aprofundaremos esta questão, no entanto, vale dizer que Lacan elabora o gozo como resultado da mortificação do corpo pelo efeito do significante, principalmente, a partir de seu *Seminário 18*, proferido entre 1970 e 1971. Nessa perspectiva, podemos dizer que ao mortificar, o significante, no mesmo movimento, vivifica.

¹⁷⁰ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 231. Tradução minha.

¹⁷¹ BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 115. Tradução minh.

¹⁷² Essa formulação se desenvolve no pensamento de Lacan a partir de 1970, mais especificamente, em seu seminário 23 quando Lacan passa à chamada clínica borromeana.

mesma do imaginário: a inconsciência do inconsciente”.¹⁷³ Ao imaginário da ciência, opõe-se o texto, que “é a linguagem sem o seu imaginário”, assim, tudo o que é apenas “tolerado ou terminantemente recusado pela linguística (como ciência canônica, positiva), a significância, o gozo, é precisamente isso que retira o texto dos imaginários das linguagens”.¹⁷⁴ Vemos, assim, que, na escrita tomada como prática sensual, trata-se de um excesso da língua, gasto inútil, mas valioso, como é o gozo para Lacan.

Esse excesso que vemos atrelar-se à prática escritural em *Le plaisir du texte* é tomado como definição mesma da escrita no prefácio a *Sade, Fourier, Loyola*, livro contemporâneo de *Le plaisir du texte*. Segundo o autor, a intervenção social de um texto é medida pela violência que lhe permite “exceder as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas em um belo movimento histórico inteligível. Esse excesso tem nome: escrita”.¹⁷⁵

Estando agora a par dos principais traços da escrita, a partir da perspectiva comparatista de Leyla Perrone-Moisés, em seu estudo sobre a escrita ao longo da obra de Barthes, podemos enumerar algumas oposições entre a escrita literária e a chamada escrita transitiva, ou utilitária, chamemo-las, neste ponto, seguindo a terminologia de “Écrivains et écrivants”, de escrita e escrevência, respectivamente. Do lado da escrita, temos a linguagem intransitiva; a significância (o sentido plural); a primazia da enunciação; a impossibilidade da paráfrase, a indistinção entre forma e conteúdo que faz as palavras-pensamento, a lógica do paradoxo, a marginalidade da utopia; o tempo presente-futuro e o sujeito colocado em *fading*. Já na escrevência: a linguagem transitiva; o regime da verdade; o enunciado; paráfrase, resumo; palavras recobrando pensamentos; a doxa, a instituição, o tempo presente-passado e o sujeito consistente.¹⁷⁶ Importa, aqui, ressaltar que a escrita em sua perpétua revolução, nunca efetivamente consolidada, mas sempre buscada como utopia da escrita, anúncio de um devir “despoder” do mundo, não nos leva, forçosamente, a uma hierarquização, mas, antes, à diferenciação e tensão entre os diferentes modos de escrita.

Essa noção da escrita, no entanto, é com frequência tomada como “ultrapassada” ou demasiadamente modernista, principalmente quando se trata de (re)elaborar morte e retorno da

¹⁷³ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 238-239. Tradução minha. Grifos do autor.

¹⁷⁴ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 239. Tradução minha. Grifos do autor.

¹⁷⁵ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 707. Tradução minha.

¹⁷⁶ PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, p. 38

figura autoral, e, como contrapeso, evocam-se noções contemporâneas como as autoficções, novos realismos ou questiona-se a autonomia da obra literária em relação ao seu contexto ou ‘origem’ autoral. Com efeito, o escritor na mesma situação de Orfeu, o que não pode evitar perder, ao evocar as palavras sem o esforço de recuperar um objeto anterior, coloca-nos a velha questão da autonomia da obra literária em relação ao contexto e ao autor. A falta de crença no referente já afasta a possibilidade de uma autoficção, porque o gesto autorreferencial é deportado de início. Além disso, a mortificação que a palavra impõe à coisa faz estorvo a qualquer esforço de escrita de si através do gesto autorreferencial. À vista disso, Barthes diz que escrever sobre si é uma ideia simples: “simples como a ideia de um suicídio”,¹⁷⁷ apontando tanto a distância entre a ideia e sua efetivação quanto à mortificação que a escrita faz, já que escrever é “fazer-se silencioso como um morto, tornar-se o homem a quem é recusada a última réplica”.¹⁷⁸ Sendo assim, no que concerne à teoria da linguagem que dá as bases para essa teoria, pode-se concluir, como o faz Barthes: “não posso *me escrever*. Quem seria este eu que se escreveria. À medida que entrasse na escrita, a escrita o esvaziaria, tornaria-o vão: produzir-se-ia uma progressiva degradação [...]”.¹⁷⁹

Na perspectiva da obra como objeto autônomo em relação ao mundo e ao sujeito que escreve, Barthes não está sozinho. Sabemos que, além de poetas como Mallarmé, também¹⁸⁰ Kant, Adorno e Pierre Bourdieu, cada um à sua maneira, lançaram bases para sustentar a autonomia da arte.¹⁸¹ No caso de Barthes, essa autonomia está apoiada em um aspecto formal ao qual dá consistência uma teoria da língua e da linguagem, seja, de início, a linguística estrutural, a semiologia, a psicanálise e, mais tarde, a semiologia apofática ou negativa comentada em *Leçon*. Nesse ponto, poderíamos nos perguntar qual seria a perspectiva sobre a linguagem, seus limites e potências, que sustenta as autoficções?

A autonomia da escrita, no entanto, como dissemos mais acima, não deixa de expor uma forma singular de relação com o mundo. Apesar de não haver humanismo poético da modernidade, até mesmo a nomeada por Mallarmé “Crise de verso”, a qual não se instaura sem a

¹⁷⁷ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OC4, 635. Tradução minha.

¹⁷⁸ BARTHES. *Essais critiques*, OCII, p. 273. Tradução minha.

¹⁷⁹ BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 115. Tradução minha.

¹⁸⁰ LACAN. *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 15

¹⁸¹ Para uma abordagem mais detalhada sobre a questão da autonomia em outros teóricos, ver, por exemplo, *Indiccionario do contemporâneo* (2018)

primazia das palavras e um sentido mesmo indiferente, não deixa de ser, como apontam alguns críticos contemporâneos, como Marcos Siscar,¹⁸² uma forma especificamente poética de relação crítica com o presente, a qual difere, certamente, da relação historiográfica, jornalística ou sociológica – trata-se, em suma, da crise como forma poética de interesse pelo real. Seguindo Siscar, em *De volta ao fim*, podemos dizer que a ideia de modernidade nasce em diálogo direto com seu tempo, a partir de um impulso de resposta à realidade a qual pode, inclusive, “agravar o sentido da prática artística”.¹⁸³ E a tradição francesa da segunda metade do século XIX, colocada com frequência sob o rótulo, por vezes pejorativo e questionável de “poesia pura” – e por isso afastada da realidade – é valiosa nesse aspecto. É plausível destacar, conforme escreveu Augusto de Campos, que Mallarmé, para definir o seu marginalismo de poeta, não buscou uma metáfora aristocrática como a de “torre de marfim”, “mas uma expressão extraída do vocabulário econômico-social, a palavra ‘greve’, emblemática da luta de classe”.¹⁸⁴ O autor prossegue dizendo que “a recusa do poeta em prostituir o seu trabalho e em aceitar passivamente a linguagem contratual, transitiva, utilitária, tem “uma significação ética que escapa, quase sempre aos críticos sociologizantes”; esta, no entanto, não escapou a Karl Marx, citado por Campos quando afirma: “o escritor deve naturalmente ganhar dinheiro para viver, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro”, e prossegue, conforme expressão de Campos, o “mallarmarxista”: “o escritor não considera seus trabalhos, de nenhum modo, como um meio. São fins em si”.¹⁸⁵ Destarte, o esforço mallarmeano, tão caro a Barthes na sua teoria da literatura, não deixa de ser o de atribuir um sentido antropológico, crítico e cultural à ideia de esvaziamento mimético e à despersonalização da figura autoral, pois, conforme escreve Siscar, “se é possível falar de autonomia (como Mallarmé falava de recuo, de “salvaguarda”, de distinção, de raridade), é no sentido de um gesto pelo qual a poesia procura pensar a

¹⁸² Siscar, em *Poesia e Crise*, lembra-nos que a poesia possui, sobretudo, uma força crítica de dramatização da dificuldade de sua vivência no presente, a qual solicita a atribuição do sentido, mas não o estabelece, isto é, a poesia não se adequa perfeitamente às ferramentas discursivas – sobretudo aquelas que tomam a escrita como mero instrumento – das quais dispomos para pensar o sentido social do presente. Assim, a poesia perturba o sentido unívoco, os sentidos estabelecidos, por isso ela se mostra como falta, aquilo que falta entender, fazendo nascer uma “angústia do sentido”, onde esperam uma explicação do mundo. Nessa via, estamos próximo da distinção barthesiana entre o escritor e o escrevente, sendo este o que explica o mundo, e aquele o que o toma como pergunta.

¹⁸³ SISCAR. *De Volta ao Fim*: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea, p. 157

¹⁸⁴ CAMPOS. Mallarmé: o poeta em greve, p. 27

¹⁸⁵ MARX, 1842, apud CAMPOS 2010.

possibilidade e a modalidade de seu lugar de fala”.¹⁸⁶ Nessa via, podemos dizer que a reivindicação de autonomia é uma estratégia crítica que permite ver o poema “como esse naufrágio ou esse espelho irônico, esse lugar por vezes de abstenção ou de proliferação figurativa, esse buraco, esse *tombeau*,” através do qual “são dramatizadas as violências do real, as descontinuidades de que necessitamos para poder responder àquilo que chamaríamos contemporâneo”.¹⁸⁷

No que concerne especificamente às formulações de Barthes, convém-nos retornar ao seminal *Leçon*, em que o teórico elenca, sob nomes gregos, três forças literárias: *Semiosis*, *Mathesis*, *Mimesis*. *Semiosis* é o nome dado ao jogo dos signos a produzir sentidos jamais acorpóreos ou ahistóricos, traço o qual Barthes elabora tomando a semiologia não mais como triste ciência, mas como arte. Sob o nome de *Mathesis*, temos o saber dramatizado pela literatura. Conforme vimos, as caixas de pandora das quais voam as virtualidades da linguagem sabem algo dos homens, por esse motivo a literatura deveria permanecer, mesmo que todas as disciplinas, por algum excesso de socialismo ou barbárie, tivessem de desaparecer, pois na escrita literária estão contidos todos os saberes, ainda que nunca fixados como verdades em um campo epistemológico, mas teatralizados – o saber refletindo sobre o saber – em uma esfera dramática. No que diz respeito à *Mimesis*, diremos que a literatura é “categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real”.¹⁸⁸ No entanto, na concepção de Lacan, acatada por Barthes, o real é antes o impossível que opera fora do discurso, não representável, apenas demonstrável. Em termos topológicos, pode-se dizer que não se pode fazer coincidir a pluridimensionalidade do real com a unidimensionalidade da linguagem. Ora, é precisamente contra essa impossibilidade topológica que a literatura insiste e porque os homens querem constantemente representar o real por palavras que há uma história da literatura. Recorro às palavras de Barthes:

Poderíamos imaginar uma história da literatura, ou, melhor, das produções de linguagem, que seria a história dos expedientes verbais, muitas vezes bem loucos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é sempre um delírio, a saber, a inadequação fundamental da linguagem ao real. Eu dizia, há instantes, a respeito do saber, que a literatura é

¹⁸⁶ SISCAR. *De Volta ao Fim*: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea, p. 157

¹⁸⁷ SISCAR. *De Volta ao Fim*: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea, p. 157

¹⁸⁸ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 433. Tradução minha.

categoricamente realista, no que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é, também, obstinadamente: irrealista: ela crê sensato o desejo de impossível.¹⁸⁹

Em direção ao impossível, a atividade do escritor interessou a Lacan. Para quem a psicanálise pode ser pensada como o tratamento do real pelo simbólico. Nessa loucura da literatura está, paradoxalmente, a sensatez da escrita que renuncia o recurso referencial à realidade para salvar o que ama, sempre Orfeu, na impossibilidade de contemplar diretamente o que ama sem o perder definitivamente.

Por fim, não posso concluir esse trajeto passando ao largo de um influente ensaio de Josefina Ludmer, “Literaturas pós-autônomas”, em que a autora descreve um importante processo nas escritas latino-americanas e o qual suscita um importante debate nos estudos literários contemporâneos. Embora o nome de Barthes ou dos teóricos da escrita não figure no ensaio de Ludmer, o que veremos é uma possível aproximação na qual a diferença não é excluída e que nos permite pensar o contexto da escrita no contemporâneo e os debates críticos em torno dela. Ressalte-se antes, conforme apontam alguns estudiosos do tema, que embora tratado como conceito capaz de descrever a literatura no presente, trata-se antes de uma noção experimental.¹⁹⁰ Ludmer parte da literatura produzida na América latina, em que se misturam a literatura de imigrantes, testemunhos, textos em que sujeitos se definem pelo pertencimento a certos territórios

Por um lado, é certo que Barthes reservou o testemunho à atividade do escrevente, aquele cuja escrita não adentra o campo do engajamento com a linguagem, mas tende, antes, à atividade de cunho documental ou jornalístico. No entanto, no momento em que menciona o testemunho, Josefina Ludmer nos incita com duas instigantes frases: “penso na reflexão de Tamara Kamenszain [...] sobre certa poesia argentina atual: o testemunho é a ‘prova do presente’, não ‘um registro realista do que passou’”.¹⁹¹ Ora, o presente livre de um passado acompanhado da referência ao gênero poesia, parece-me ser unísono com a proposta de Barthes de um escritor que já não pode recuperar seu passado, a quem o olhar para trás resultaria apenas em perda, o que faz do tempo da escrita o presente em que se anuncia um porvir; para retomar o dizer da

¹⁸⁹ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 435-436. Tradução minha.

¹⁹⁰ Ver, por exemplo, *Indiccionario do contemporâneo* (2018).

¹⁹¹ LUDMER. *Literaturas pós-autônomas*, p. 1

crítica, trata-se de ser uma prova do presente sem um esforço referencial do passado. Já no que diz respeito à dimensão poética evocada por Ludmer, embora Barthes não foque gêneros literários, sabemos que a escrita por ele pensada guarda similaridades com a função poética por seu caráter intransitivo e a indistinção entre forma e conteúdo.¹⁹²

Essas diferentes escritas que ganham espaço no contemporâneo latino-americano, segundo a autora, não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se elas são ou não são literatura. E tampouco “se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar um presente’ e esse é precisamente seu sentido”.¹⁹³ A impossibilidade de uma “leitura literária”, aqui, é, de certa forma, amistosa com a proposta de uma literatura-escrita proposta por Barthes na qual o peso da institucionalidade de uma antiga literatura é dispensado. Essa impossibilidade seria, precisamente, o que colocaria, para Ludmer, tais escritas em uma situação diaspórica, “como se estivessem em ‘êxodo’”¹⁹⁴ e, assim, também sem atritos com a teoria de Barthes para quem a escrita literária teima e desloca-se frente à *libido dominandi*. Frente ao avanço do poder, escreve Barthes:

Não há outra saída para esse autor senão se deslocar — ou teimar — ou os dois de uma vez. Teimar quer dizer afirmar o Irredutível da literatura: o que, nela, resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; agir como se ela fosse incomparável e imortal.¹⁹⁵

Segundo Ludmer, no entanto, ao evocar um indecível entre ficção e realidade, literatura e não literatura, essas escritas conduzem ao fim da autonomia literária. É precisamente no ponto da autonomia que a escrita pensada por Barthes e a noção de escritas pós-autônomas entram em atrito. Para Ludmer, o indecível evoca o fim de uma autonomia, para Barthes, no entanto, é precisamente o que marca a diferença do literário enquanto afastado de outras escritas (aqui, lembro toda série de indecíveis elencados por Derrida a partir de sua abordagem da escrita, como por exemplo, o *Phármakon*). Apesar de ver uma pós-autonomia onde Barthes vira o motor

¹⁹² Vale ressaltar que a função poética de Jakobson ainda se pauta por um sistema entre emissor e receptor e em Barthes não encontramos uma atenção a essa estrutura comunicacional.

¹⁹³ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 1.

¹⁹⁴ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 1

¹⁹⁵ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 437. Tradução minha.

mesmo da autonomia, parece-me que Ludmer descreve um processo que pode ser pensado como um devir escrita da literatura latino-americana, isto é, seu devir revolução permanente da linguagem. Cito a autora:

A ideia e a experiência de uma realidade cotidiana que absorve todos os realismos do passado altera a noção de ficção dos clássicos latino-americanos dos séculos XIX e XX. Neles a realidade era “a realidade histórica”, e a ficção se definia por uma relação específica entre “a história” e “a literatura”. Cada uma teria sua esfera bem delimitada, o que não ocorre hoje. A narração clássica canônica, ou do boom (Cien años de soledad, por exemplo) traçava fronteiras nítidas entre o histórico como “real” e o “literário” como fábula, símbolo, mito, alegoria ou pura subjetividade, e produzia uma tensão entre os dois: a ficção consistia nessa tensão. A “ficção” era a realidade histórica (política e social) passada (ou formatada) por um mito, uma fábula, uma árvore genealógica, um símbolo, uma subjetividade ou uma densidade verbal.¹⁹⁶

Sendo esse um devir escrita em desacordo com “a narração clássica canônica”¹⁹⁷ e, portanto, um devir revolucionário, o processo descrito acima ainda pode ser lido, a meu ver, a partir da noção barthesiana de escrita, a qual sustenta a literatura não como instituição, mas como revolução permanente. De fato, embora em atrito pontual com Barthes, Ludmer dispõe diante de nós alguns pontos de encontro. Se lembrarmos o processo descrito em *Le degré zéro de l'écriture*, segundo o qual a modernidade literária vem questionar a literatura institucionalizada, a leitura de Ludmer da pós-autonomia das escritas na América latina, em sua diferença histórica e cultural, não parece distônica do processo instaurado por Mallarmé e Rimbaud durante o século XIX. Embora dificilmente colocaríamos as poéticas de Rimbaud e Mallarmé no *hall* das escritas interessadas em qualquer representação da realidade ou gesto testemunhal do tipo referencial – o que não implica um desinteresse pelo mundo – a indagação que elas dirigem à literatura através do ímpeto de dissidência sem assumir forçosamente um tom político panfletário parece comum a ambos os processos, em suma, é uma noção de literatura sustentada por uma institucionalidade que essas poéticas vêm questionar. É um processo similar, parece-me, ao descrito por Ludmer, já que as escritas que ela nomeia de pós-autônomas indagam as escritas que detinham o poder de definir-se e serem regida “pelas suas próprias leis”, com instituições próprias “(crítica, ensino,

¹⁹⁶ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 3

¹⁹⁷ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 3

academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido”.¹⁹⁸ Há, portanto, ecos da proposta de Mallarmé comentada por Barthes segundo o qual a linguagem mallarmeana é a literatura levada “às portas de um mundo sem literatura, do qual caberia aos escritores prestar testemunho”.¹⁹⁹ A isso precisamos acrescentar que a pós-autonomia, segundo Ludmer, não deixa de fazer figurar “um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva” anunciando assim uma transformação dos estudos literários em uma “outra *coisa* ainda por definir”.²⁰⁰ Não é precisamente essa outra coisa que a escrita, segundo Barthes, anuncia? A utopia de um mundo porvir?

No entanto é evidente que a visão de autonomia da obra e seus desdobramentos é um ponto que evita a coincidência entre as duas visões da escrita literária. Segundo Ludmer, “a autonomia para a literatura, foi especificidade e autorreferencialidade, e o poder de nomear-se e referir-se a si mesma”, ser regida “pelas suas próprias leis”.²⁰¹ Para Barthes, a autonomia, se sustenta não só na autorreferencialidade impulsionada pela palavra livre e sem passado, mas também pela inadequação da literatura aos limites de outros campos discursivos – uma excedência, como lemos em *Sade, Fourier, Loyola* – e por um modo singular de relação com a realidade a partir do qual o mundo, como Eurídice, embora amado, figura como impossível. Lembremos que, sem Eurídice, Orfeu canta, como o escritor que, diante do impossível, forja o ponto de vista literário sobre o mundo.

Uma vez que não pretende explicar o mundo, reduzir sua ambiguidade, esse ponto de vista literário não se faz sem uma indecidibilidade entre realidade ou ficção, verdadeiro ou falso, mais próximo, portanto, do indecidível que veremos no Neutro, pois o julgamento final suspende-se. Nesse sentido, a travessia da fronteira literária, como Ludmer descreve, é similar ao movimento descrito por Barthes, em certa medida, na segunda metade do século XX. Nessa via, não é de se espantar que Ludmer também mencione um gesto anárquico, já que, segundo a autora, essas escritas fazem reluzir “o fim das lutas pelo poder no interior da literatura”.²⁰² Conforme outros estudiosos da pós-autonomia sugerem, poderíamos nos perguntar se não há,

¹⁹⁸ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 3.

¹⁹⁹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 216. Tradução minha.

²⁰⁰ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 3

²⁰¹ LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 3

²⁰² LUDMER. Literaturas pós-autônomas, p. 3

nessas poéticas experimentalmente chamada pós-autônomas, uma certa “indisciplina da literatura que sempre existiu, tornando mais visível o que ela tem de indomesticável”.²⁰³ De todo modo, essa dissidência nômade das poéticas contemporâneas da América Latina, parece-me, estão acompanhadas, há tempos, por outras poéticas nesse processo. Apesar do debate contemporâneo, o termo, a meu ver, revela mais uma historicidade da escrita literária que uma novidade isolada no espaço.

No que diz respeito à pós-autonomia, a escrita, segundo Barthes, evidencia-se ao não ser analisada por um conteúdo pretensamente exterior à forma. Trata-se da forma mesma, onde a palavra é teatralizada, não importando se é em um texto da física, da psicanálise, da filosofia. As análises de Barthes, também de Derrida, não se restringem ao campo literário “clássico”. Pós-autônoma de antemão, pois o saber nela está presente mas não fixado. Pode-se dizer que a indecidibilidade em relação aos discursos na escrita imbricados não coloca em jogo sua autonomia. A falta de assertividade em relação à natureza dos discursos envolvidos ou a impossibilidade de traçar claros limites entre real e ficção pode ser tomada como pilar da autonomia da escrita, uma vez que ela não pode ser territorializada dentro dos confins discursivos – para retomar um dizer de Barthes, a literatura teima em reafirmar seu “irredutível” que resiste e sobrevive aos discursos que a cercam. Uma vez mais Orfeu que, na versão de Virgílio, após perder Eurídice, vaga sem lugar pelo mundo ou, ainda, Rimbaud em seu deslocamento. E uma vez mais a crise, a crise de verso, o verso em crise, em que as fronteiras parecem instáveis e a literatura é o campo que saúda essa instabilidade.

Embora em deslocamento e, portanto, em mutação, a escrita literária não deixa de conservar alguns traços em iteração ainda que resista a uma definição de cunho essencialista. Como Vicent Jouve, em *La littérature selon Roland Barthes*, não deixou de notar, parece haver uma tensão entre uma definição de literatura de caráter historicista – que vai do pré-clássico ao moderno – e uma de caráter ontológico em Barthes. Essa hesitação entre uma literatura mutável e alguns traços que se repetem apontando uma ontologia também nos interessa neste ponto, pois o literário aqui não deixa de se vincular ao desterro de um entrelugar, incerto e por isso atípico. A escrita, assim, é pós-autônoma desde sempre, e da sua pós-autonomia vem sua autonomia, isto é, por não poder ser devidamente localizada em um campo discursivo, mas se alimentando de mais

²⁰³ MIRANDA; ANDRADE; SANTOS; COSTA; PEDROSA ; KLINGER ; GARRAMUNO; WOLFF ; LEONE ; CÁmara ; VIDAL; ANTELO; MARQUES. *Indicionário do contemporâneo*, p. 174

de um – razão pela qual nela estão contidas todas as disciplinas –, ela permanece só, a despeito de tudo. Com a noção barthesiana de escrita, trata-se precisamente de um convite a uma diferente episteme e a um outro modo de ler, do qual tratarei no capítulo 4.

A meu ver, o risco de reconduzir a escrita literária para um lugar de in-diferença em relação a outras escritas, por exemplo, aquela que reduz a linguagem a um instrumento, seria o de tapar as tensões oriundas das diferenças, soterrando a pluralidade sob uma pretensa e idealista homogeneidade pacífica. Além disso, a dignidade de uma indecidibilidade entre real e ficção não se alcança por qualquer prática de escrita, mas é, antes, tributária de uma incerteza do sentido que permite que a escrita literária, em sua idiossincrasia, isente-se dos julgamentos de verdadeiro ou falso e da noção de Verdade – o que permitirá, como veremos na seção seguinte, que a escrita literária habite a hipótese do Neutro.

Argumento, então, que a escrita intransitiva não é ultrapassada, caso contrário, teríamos uma aposta em uma visão pacificada da história, na qual as diferenças se sucedem e não coexistem em criativa e vigorosa tensão, em outras palavras, apostar na ultrapassagem da escrita intransitiva seria apagar a diferença entre as escritas no contemporâneo. Conforme Barthes nos sugere, em *Le plaisir du texte*, é uma visão pacífica da história aquela que a vê como mero desenvolvimento. Posto que a história da escrita não é a história de um progresso, uma ordem de sucessões, como a vanguarda mesma não é um simples resultado de um desenvolvimento cronológico, emancipação de um passado, como o gozo não é simples intensificação do prazer, o que há no campo das diversas escritas é uma coexistência repleta de tensão.

1.3. A ardente atividade de desarmar um binarismo

A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.

Roland Barthes, *A morte do autor*

É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

Como vimos até agora, há uma atopia da escrita oriunda de seus traços formais e de sua resposta ao poder, o que faz com que a literatura figure como essa espécie de perpétua retirante. Conforme Barthes escreve, o texto é “atópico, se não em seu consumo, ao menos em sua produção. Não é um falar, uma ficção, nele o sistema está desbordado, desfeito [...]”.²⁰⁴ Desta atopia, ele toma e comunica a seu leitor um estado um tanto inusitado: “ao mesmo tempo excluído e pacífico”.²⁰⁵ Na guerra das linguagens, escreve Barthes, pode haver momentos tranquilos: “entre dois assaltos de palavras, entre duas imponências de sistemas, o prazer do texto é sempre possível”.²⁰⁶ Ao deslocamento que coloca a literatura em fuga acrescentaremos agora o tema do Neutro, figura que ressalta o valor de um entre dois, um indecível (nem um, nem outro, como sugere sua etimologia latina: *ne-uter*), excluído e pacífico, que faz um momento tranquilo na guerra das linguagens, um ponto de silêncio da radiofonia. Sabe-se que a figura do Neutro foi tema de um dos últimos cursos de Barthes, lecionado no Collège de France entre de 1977 a 1978, no qual se tratava, em suas palavras, de perseguir “um afeto obstinado (para dizer a verdade, desde *Le degré zéro de l’écriture*)”.²⁰⁷ Embora seja um dos últimos temas trabalhados pelo teórico, esse destino é, ao mesmo tempo, seu ponto de partida.

Dada a sua permanência, sob diferentes nomes, dentro do ensino barthesiano, considerando a noção de Neutro, alguns críticos da obra tomam-na como o traçado de um círculo, de forma que o fim é o reencontro do início, como uma espécie de ouroboros. Leda

²⁰⁴ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV, p. 236. Tradução minha.

²⁰⁵ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV, p. 236. Tradução minha.

²⁰⁶ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV, p. 236. Tradução minha.

²⁰⁷ BARTHES. *Le neutre*, p. 33. Tradução minha.

Tenório, por exemplo, escreve que essa “paixão da linguagem não assertiva” que vemos no fim do percurso do teórico nos permite, retrospectivamente, ver que o neutro “ainda é o grau zero”, por esse motivo a crítica falará da obra de Barthes como uma “escrita em círculo”, o fim encontrando o começo.²⁰⁸ Na mesma direção, temos Márcio Venício Barbosa, a nos dizer que o Neutro “pode ser visto como o alfa e o ômega da escritura barthesiana”.²⁰⁹ Com essa noção, vislumbramos um traço da “poética barthesiana” que se move entre uma “ciência da forma” e uma “crítica que é literatura *tout court*”.²¹⁰ Como se Barthes, principalmente a partir de 1970, sulcasse um caminho para sua teoria em um entrelugar, terceiro entre ciência e poética – não distante do discurso de Lacan, situado, conforme escreve Iannini, em um “lugar híbrido e tenso entre ciência e arte”.²¹¹ Neste ponto, trata-se de mais um percurso vertiginoso, similar ao que vimos em relação à escrita literária, no entanto, também no que concerne ao Neutro, podemos perceber uma permanente linha de raciocínio ao longo do processo através do qual essa noção é depurada. Para entender a gênese do Neutro, passaremos, primeiro, à língua guiada pela escrita em direção a um grau zero.

Em *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes descreve três estratégias de dissidência da instituição literária. Uma forma é recorrer ao silêncio absoluto, como fizera Rimbaud.²¹² Outra é o compromisso com a forma e o engajamento com a linguagem. A terceira forma se dá buscando uma escrita branca, sem adornos. Conforme vimos, ele descreve um movimento histórico através do qual a escrita passa por uma “solidificação progressiva: primeiro objeto de um olhar, depois de um fazer e, enfim, de um assassinato, ela atinge hoje um último avatar, a ausência”.²¹³ No que diz respeito ao primeiro momento, aquele da tomada de consciência da linguagem e o engajamento com a forma mesma, os principais nomes citados são Chateaubriand, Flaubert e Mallarmé. Em seguida, nesse mesmo esforço de desvencilhamento das Belas Letras, eis uma outra solução: criar uma escrita branca, libertada de toda servidão a uma ordem sacral da linguagem. Nesta última, encontramos a emergência do chamado “grau zero” do qual os principais exemplos são Albert Camus, Blanchot, Raymond Queneau e Jean Cayrol. No que diz

²⁰⁸ TENÓRIO. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, p. 11, 21

²⁰⁹ BARBOSA. *Leitor, imagem, fragmento: o pensamento de Roland Barthes na relação leitor-texto-autor*, p. 73

²¹⁰ TENÓRIO. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, p. 12

²¹¹ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 272

²¹² Lembro, uma vez mais, que, à diferença de Blanchot, Barthes parece não considerar a escrita de Rimbaud nos tempos de seu percurso pela África.

²¹³ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCL, p. 173. Tradução minha.

respeito à ausência que faz ao grau zero, pode-se facilmente discernir, conforme escreve Barthes:

o movimento mesmo de uma negação, e a impotência de completá-la em uma duração, como se a Literatura, tendente há um século a transmutar a sua superfície numa forma sem hereditariedade, não mais encontrasse mais pureza a não ser na ausência de todo signo, propondo, enfim, o cumprimento desse sonho órfico: um escritor sem a Literatura. A escrita branca de Camus, a de Blanchot ou de Cayrol, por exemplo, ou a escrita falada de Queneau, é o último episódio de uma Paixão da escrita, que segue passo a passo o dilaceramento da consciência burguesa.²¹⁴

Evidente nos autores citados por Barthes, a brancura do grau zero não deixa de estar presente em outras poéticas modernas, e isso pode ser depreendido a partir de alguns ditos do teórico. Conforme Barthes escreve, “sob cada Palavra da poesia moderna subjaz uma geologia existencial, onde se reúne o conteúdo total do Nome, e não mais o seu conteúdo eletivo como na prosa e na poesia clássicas”.²¹⁵ A Palavra, retomando a maiúscula utilizada por Barthes, não é mais dirigida pela intenção, assim, o consumidor das poéticas modernas, privado do guia dos sentidos seletivos encontra a palavra enciclopédica, acompanhada de todos os seus possíveis. Nessas escritas, cumpre, então, um “estado que só é possível no dicionário ou na poesia, ali onde o nome pode viver privado de seu artigo, conduzido a uma espécie de estado zero, preenhe, ao mesmo tempo, de todas as especificações passadas e futuras”.²¹⁶ Destarte, a meu ver, o grau zero comumente relacionado aos escritores da chamada escrita branca, também se deixa ver, ou entrever, naqueles em que a palavra é tomada pela polissemia.

No que diz respeito ao contexto do grau zero, vale dizer que, por volta de 1950 o valor simbólico zero ganhava atenção de alguns teóricos além de Barthes, sobretudo Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss. Em artigo publicado em 1949, Jakobson, em companhia de John Lotz, elaboraram, a partir do francês, uma teoria acerca do fonema zero cujo traço distintivo é se opor à ausência de fonema sem, no entanto, possuir caráter diferencial ou valor fonético constante. Em “Introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss”, originalmente publicado em 1950, Lévi-Strauss retoma o tema do valor zero para afirmar que a função das noções do tipo “mana”, em alguns grupos estudados por ele, é a de se opor à ausência de significação sem comportar por si mesma

²¹⁴ BARTHES. *Le degré zéro de l’écriture*, OCI, p. 173. Tradução minha.

²¹⁵ BARTHES. *Le degré zéro de l’écriture*, OCI, p. 198. Tradução minha.

²¹⁶ BARTHES. *Le degré zéro de l’écriture*, OCI, p. 199. Tradução minha.

nenhuma significação particular,²¹⁷ como um valor simbólico zero. Essas formulações não deixam de se aproximar da nulidade e da brancura comentadas por Barthes nas poéticas modernas, no entanto, é na linguística em voga à época que Barthes encontra maior apoio, marcando uma diferença em relação aos seus companheiros de teorização. É preciso, neste ponto, uma ressalva: embora o neutro faça ecoar até o fim, como veremos, os binarismos saussurianos que serão desarmados, o grau zero em si apoia-se mais no Círculo linguístico de Copenhague, mais especificamente, em Viggo Brondal e Hjmeslev. É Brondal quem comenta as oposições que seriam desarmadas na língua, por exemplo, quando entre o subjetivo e o imperativo surge o indicativo. É na perspectiva de Brondal que Barthes nos lembra, em *Le degré zéro de l'écriture*, que uma comparação tomada da linguística talvez pudesse dar conta desse fato novo nas escritas. Segundo a linguística de Brondal, entre os dois termos de uma polaridade (singular-plural, pretérito-presente) surge a existência de um terceiro termo, “termo neutro ou termo-zero; assim, entre os modos subjuntivo e imperativo, o indicativo aparece como uma forma amodal”.²¹⁸ Guardadas as devidas proporções, lembra-nos Barthes, a escrita no grau zero é basicamente uma escrita indicativa ou amodal: “seria justo dizer que é uma escrita jornalística, se, precisamente, o jornalismo não desenvolvesse em geral formas optativas ou imperativas (em outras palavras, patéticas).”²¹⁹ Trata-se de ultrapassar o beletrismo entregando-se a essa espécie de língua básica, afastada da linguagem adornada.

A nova escrita neutra é abordada, de início, nesse viés e Barthes encontrará em *O estrangeiro* de Camus seu modelo já que o autor realiza um “estilo da ausência”: “a escrita se reduz assim a uma espécie de modo negativo no qual as características sociais ou míticas de uma linguagem se abolem em proveito de um estado neutro e inerte da forma”.²²⁰ Lembremos, aqui, a frase inicial do romance de Camus em que notamos o valor do grau zero, entrevisto no uso do indicativo, infelizmente, perdido na tradução para o português: “aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas”.²²¹ Branca, neutra, inerte, trata-se de uma linguagem fria que já não aposta no sentido do mundo e não supõe um sentido oculto na escrita, tampouco adorna-a com metáforas.

²¹⁷ LÉVI-STRAUSS. Introdução à l'oeuvre de Marcel Mauss p. 48

²¹⁸ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 216. Tradução minha.

²¹⁹ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 217. Tradução minha.

²²⁰ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 217. Tradução minha.

²²¹ CAMUS. *L'étranger*, p. 9

No mesmo momento em que menciona a escrita branca, Barthes evoca outros nomes que traçam a linhagem de dissidência da linguagem literária. Segundo o teórico, a escrita de Flaubert contém uma Lei, a de Mallarmé postula um silêncio, e, como outras, as de Proust, de Céline, de Queneau, de Prevert, cada uma a seu modo implicam uma opacidade da forma ao fazer surgir a palavra como um objeto que deve ser tratado por um artesão, mas não por um intelectual, uma vez que não está mais a serviço de uma ideologia triunfante. A escrita neutra recupera a instrumentalidade, mas, desta vez, o instrumento formal não está mais servindo uma ideologia, antes, ela “é o modo de uma situação nova do escritor, é a forma de existir de um silêncio”.²²² Nesta linhagem, o escritor dispensa voluntariamente o recurso à ornamentação, posto que tais dimensões introduziriam de novo a escrita no âmbito retórico. Como maneira de existir de um silêncio, o grau zero, de algum modo, também concerne à Mallarmé, embora ele não seja tomado como modelo principal, pois, conforme Barthes escreve, a poética mallarmeana tem “estrutura mesma do suicídio: o silêncio é nela um tempo poético homogêneo” que faz a palavra surgir como “luz, um vazio”.²²³

Como vimos na primeira seção, o que essas escritas almejam é, em última instância, liquidar a linguagem literária em que o pensamento seria adornado por uma forma acessória, a escrita ornamental, na qual estaria impresso o prestígio de uma estética que Barthes não cessa de nomear burguesa. Essas escritas no grau zero poderiam deixar vencida a Literatura não fosse o fato de o automatismo que culmina na institucionalização da dissidência nascer ali onde se sonhara uma subversão. Conforme escreveu o teórico: “infelizmente nada é mais infiel do que uma escrita branca, os automatismos se desenvolvem no ponto mesmo em que antes se encontrava uma liberdade, uma rede de formas enrijecidas aperta cada vez mais o primeiro frescor do discurso”.²²⁴ O escritor, ao passar para o campo do clássico, torna-se prisioneiro de seus próprios mitos. É nessa via que, se *O estrangeiro* de Camus, publicado em 1942, encantara Barthes, o mesmo não aconteceu com *A peste*, de 1947, romance em que lemos a narrativa de uma cidade em quarentena. A peste dá lugar às condutas de situação, esforços solidários diante de um inimigo comum, esboçando uma moral e um engajamento com a ideologia, de tal forma

²²² BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 218. Tradução minha.

²²³ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 216. Tradução minha.

²²⁴ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 218. Tradução minha.

que se para “Sartre o inferno são os outros, para Camus os outros são, talvez, o paraíso”.²²⁵ Assim, no andamento de sua obra, segundo Barthes, Camus faz um retorno à dimensão do mito na qual uma peste já não é apenas uma peste, mas o campo de um engajamento que já não é aquele que se faz com a própria escrita.

Se na década de 50 Camus figura como aposta na possibilidade de um grau zero – porém nos decepcionando em sua poética posterior ao *O estrangeiro*–, na década de 60, é em Alain Robbe-Grillet que o teórico vislumbra uma negação do mito que pode ser aproximada do grau zero. Os romances de Robbe-Grillet elencados por Barthes são *Les gommages* e *Le voyeur*, no entanto, não foi o enredo propriamente que mais interessou a Barthes, mas o lugar concedido aos objetos nos dois romances. Nesse caso, Barthes não fala de uma escrita branca ou no grau zero, mas de uma “literatura objetiva” ou, ainda, “literatura literal”.

Sabe-se que Robbe-Grillet é tido como autor que encabeça o *Nouveau Roman*, também conhecido como escola do olhar, tipo de romance que vem questionar a narrativa tradicional, impulsionando a *Nouvelle Vague* e, em parte, a *Nouvelle critique* – dividindo com a primeira um certo primado do olhar e da imagem e com a última o nome que, em um primeiro momento, havia sido usado de forma pejorativa. A escrita de *Les Gommages* atraiu Barthes por sua qualidade sem espessura, uma vez que, na leitura do teórico, o objeto permanece na superfície, desprovido de qualidades, em suma, tratava-se de uma literatura objetiva, sem o escalonamento do mito, diferente, portanto, de parte da literatura realista da França a qual, segundo Barthes, tende a ser “mítica”, posto que o real é sempre uma inferência (copiá-lo, só pode ser, assim, adotar uma inferência) e a linguagem irreal (“a literatura mais ‘verdadeira’ é aquela que se sabe a mais irreal, na medida em que ela se sabe essencialmente linguagem”).²²⁶

Em ensaio dedicado a *Les gommages*, “Littérature objective”, tomando o termo “objetivo” da óptica, ele escreve que, se o realismo tradicional adiciona qualidades, faz julgamentos implícitos, objetos com propriedades, lembranças, em que “pululam significações”, os objetos de Robbe-Grillet, pelo contrário, são desprovidos delas, vão direto à superfície crua do objeto. Nesse período, Barthes não havia, ainda, escrito seu famoso ensaio “O efeito de real”, no entanto, é digno de nota que o objeto, em Robbe-Grillet, não é evocado para compor a significação de uma cena ou do romance de forma que ele pareça mais realista, mas, sim, para

²²⁵ BARTHES. *La peste: annales d’une épidémie ou roman de la solitude?*, OCI, p. 543. Tradução minha.

²²⁶ BARTHES. *Essais critiques*, OCII p. 420. Tradução minha.

exibir-se, inerte, “branco”, sem integração, como a escrita do grau zero. No que diz respeito ao romance *Le voyeur*, temos igualmente um privilégio do objeto até então concedido somente às relações humanas. Todavia, “em *Le Voyeur*, não há nenhuma qualificação da história: esta tende para o zero, a ponto de mal podermos nomeá-la, ainda menos resumi-la”.²²⁷ A fábula, segundo Barthes, é um produto das civilizações da alma, isto é, das civilizações que acreditam na separação entre corpo e alma, dentro e fora. Em *Le Voyeur*, a precisão do olhar dilui a virtualidade mítica do interior, figurando, então, como uma literatura literal, apenas corpo.²²⁸ Conforme Susan Sontag escreveu, o que se saúda em Robbe-Grillet é uma espécie de “escritor dandy versão high-tech” o qual, ao fundar uma literatura em superfície, recusa-se a satisfazer nosso “desejo de nos apoiar em uma psicologia”: deporta-se, com esse recurso, o mito da profundidade.²²⁹ Sem o imaginário da profundidade, já que nenhuma essência habitaria o fundo das coisas, o que interessa Barthes é, sobretudo, a linguagem levada à literalidade que expõe a superfície do objeto paralelamente à fragmentação da unidade narrativa. Conforme escreve Tenório, o objeto aqui surge como capturado por uma câmera que parece trespassar a dimensão do mito, indo direto à superfície neutra do objeto, exacerbando a “isenção do narrador camusiano”.²³⁰ No entanto, conforme pontua Tenório, o último ensaio de Barthes sobre o *nouveau romancier*, “Le point sur Robbe-Grillet”, já possui tom de “decepção”, pois as formas vazias que interessaram ao crítico começam a ser preenchidas na crítica e na obra – uma vez mais: nada mais infiel que uma escrita branca.²³¹

Retornemos agora a uma sutileza barthesiana de *Le degré zéro de l'écriture*. No momento em que anuncia a dissidência das poéticas modernas em relação a uma tradição literária, Barthes nos diz que vemos nelas o movimento mesmo de uma negação, e a impotência de completá-la.

²²⁷ BARTHES. *Essais critiques*, OCII p. 326. Tradução minha.

²²⁸ É plausível ressaltar que existem, na fortuna crítica de Robbe-Grillet, leituras e interpretações muito diferentes da feita por Barthes. Se Barthes se interessa, sobretudo, pela objetividade da escrita e pelo afastamento do sujeito, Bruce Morrissette aborda como o escritor complexifica o sujeito na estrutura da obra. Em "Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet" (1958), por exemplo, Morrissette nos fala de um mistério edipiano difundido na estrutura da obra. Para o leitor interessado em se aprofundar nessa questão indico *Les romans de Robbe-Grillet*, de Bruce Morrissette e seu artigo "Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet".

²²⁹ SONTAG. *l'écriture meme a propos de Barthes*, p. 47. Tradução minha.

²³⁰ TENÓRIO. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, p. 93

²³¹ É digno de nota que há mais de um Robbe-Grillet. A partir de 1980, o autor escreve textos de teor mais autobiográfico, e, nesse sentido, ele poderia ser aproximado da teoria barthesiana no que concerne ao retorno do autor. Além disso, a página em branco, no romance *Le voyeur*, pode ser aproximada da imagem da fenda erótica evocada por Barthes anos depois para figurar o erotismo do texto.

Negação e impossibilidade, pois essas literaturas declaram e ao mesmo tempo suspendem a morte da literatura, colocando a dissidência como um fazer constante, devir, *work in progress*, uma revolução sempre em processo. Barthes retoma a formulação do grau zero no fragmento “Le second degré et les autres”, de *Roland Barthes par Roland Barthes*, dizendo: “eu escrevo: esse é o primeiro grau da linguagem. Depois, eu escrevo que eu escrevo: é o segundo grau”; a escrita no grau zero, sendo anterior a essa distinção, é, em última instância, uma impossibilidade uma vez que “todo discurso está preso ao jogo dos graus”.²³² Daí o fato de o movimento da negação ser, também, a impotência de completá-lo.

Qual o desfecho, então, do grau zero, essa utopia anunciada por uma escrita predicada de branca, inerte, neutra? Ora, o próprio teórico nos dá a resposta ao dizer na abertura de seu curso sobre o Neutro que com essa pesquisa tratava-se de perseguir um afeto obstinado desde seu primeiro livro. Veremos, assim, uma continuidade do grau zero na noção de Neutro, a qual passa a ser grafada com letra maiúscula, principalmente, a partir de 1970. Com efeito, em *Roland Barthes par Roland Barthes* ele já havia tomado essa junção do Neutro com o grau zero de forma explícita ao nos dizer que ele “sonha com um mundo que fosse *isento de sentido* (como de um serviço militar). Isso começou com o Grau zero, onde é sonhada a ausência de signo”.²³³ No entanto, com o Neutro, não se trata de reencontrar uma origem, um pré-sentido do mundo, mas, antes, “imaginar um pós-sentido: é preciso atravessar, como o percurso de um caminho iniciático, todo o sentido, para atenuá-lo, isentá-lo”.²³⁴ Nesta via, contra a doxa que postula o sentido natural, é preciso expô-lo como histórico, contra a “Ciência (o discurso paranoico)”, é preciso manter a “utopia do sentido abolido”.²³⁵

Vale mencionar que, alguns anos antes de dedicar um curso ao Neutro, Barthes havia pensado uma espécie de grau zero ou Neutro em relação à imagem no texto “Le troisième sens”, de 1970, em que o teórico reflete sobre o cinema de S. M. Eisenstein à luz da semiologia. Embora se trate de uma semiologia da imagem fílmica, a elaboração é valiosa, principalmente porque, como veremos no quarto capítulo, Barthes e Lacan aproximam a escrita, precisamente, da imagem. No texto, estudando uma cena, Barthes elenca três níveis de sentido. Um nível informativo, o da mensagem, e um nível simbólico, o da significação. Haveria, ainda, um

²³² BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 645. Tradução minha.

²³³ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 664. Tradução minha.

²³⁴ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 664. Tradução minha.

²³⁵ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 664. Tradução minha.

terceiro sentido que se entremeia entre as duas polaridades, todavia, não se sabe qual exatamente seu significado, não se chega a nomeá-lo. O sentido simbólico é o que se impõe, procura o leitor, é o sentido óbvio – *Obvius* quer dizer: “quem vem à frente, e é o caso com esse sentido, quem vem me encontrar”.²³⁶ O obtuso é um terceiro, um a mais, que não é mera conotação, pois incerto, apoiado na materialidade e na sensualidade da significância, figura como “teimoso e esquivo, suave e fugidio”.²³⁷ Por colocar em questão a significância, a materialidade do significante, ele está atrelado a uma escuta. É uma “coincidência feliz”,²³⁸ escreve Barthes, que no paradigma dos cinco sentidos o terceiro seja, precisamente, a escuta. Mas a escuta do obtuso é, certamente, diferente daquela em ação no âmbito da fala cotidiana, pois é uma escuta atenta ao material. Esse sentido obtuso dá ao óbvio um suplemento pouco apreensível, suspendendo uma parcela do sentido; “não podemos garantir sua parcela de intencionalidade”.²³⁹ Esse obtuso é situado, ainda, no campo dos jogos de palavras dos gastos inúteis, o que não deixa de fazer ecoar o excesso da escrita que abre o caminho em direção ao gozo. Em termos de escrita poética, o obtuso “teria o próprio ser do haiku japonês: gesto anafórico sem conteúdo significativo”.²⁴⁰

Se na semiologia da imagem vemos um terceiro sentido, obtuso, incompleto, fugidio a desestabilizar o binômio formado pelos dois primeiros sentidos, no campo da escrita, de início, é na nulidade que se entrevê na poética do haikai que Barthes se apoia para ir em direção ao Neutro. Antes de adentrarmos o Japão de Barthes e a poética zen, é plausível mencionar o interesse que uma linhagem da modernidade ocidental tem pelas poéticas orientais, em especial, as japonesas e chinesas. O próprio movimento estruturalista, conforme nos aponta Dosse, tem como um de seus pilares uma dose de “rejeição da cultura ocidental tradicional”.²⁴¹ Nessa direção, o interesse pelas poéticas japonesas e chinesas é de suma importância, pois conduz a uma valorização do traço, à materialidade visual da escrita, em oposição ao prestígio da fala. A concretude e visualidade da poética de Mallarmé, por exemplo, não deixaram de ser associadas a uma forma “poético-ideogrâmica”.²⁴²

²³⁶ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 488. Tradução minha.

²³⁷ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 488. Tradução minha.

²³⁸ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 487. Tradução minha.

²³⁹ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 492. Tradução minha.

²⁴⁰ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 501. Tradução minha.

²⁴¹ DOSSE. *Histoire du structuralisme vol. 1*, p. 10. Tradução minha.

²⁴² CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS. *Mallarmé: o poeta em greve*, p. 23

Voltaremos ao tema da visualidade e da gestualidade no quarto capítulo. Por ora, interessa dizer que, na direção da dimensão imagética da escrita, o corpo que escreve também aparecerá no movimento gestual de traçar e sulcar superfícies. Para tratar deste aspecto, Barthes falará da “escrificação” (*scription*), uma das “determinações semânticas” da noção de escrita.²⁴³ Com a escrificação, o que temos, conforme escreve Márcia Arbex-Enrico, é uma noção que “permite articular, de modo tensionado ou friccionado, as interações entre a escrita e a imagem”.²⁴⁴ Próximo de Barthes, Lacan também faz um extenso e profundo estudo da poética chinesa clássica que tem grandes consequências para seu chamado último ensino, o período de promoção da escrita, que vemos, sobretudo, a partir de seu *Seminário 18*, ministrado de 1970 a 1971.

Retornando ao tema do Neutro, para que possamos entendê-lo, teríamos, antes, de nos perguntar: no caso de Barthes, por que o Japão? Porque este é (ou foi) o país da escrita, onde o trabalho do signo se distancia dos “desgostos, irritações e recusas” que a “semiocracia ocidental” suscita.²⁴⁵ Em face dessa alteridade, a tradicional semiologia ocidental não é mais o suficiente, posto que, não sendo mais tomada como uma ciência qualquer em meio às outras, ela é abordada como um “sistema simbólico e semântico” de uma “civilização, em sua totalidade”; nesta via, a partir da qual são as bases do ocidente que serão questionadas, não basta mudar os conteúdos, é necessário “fissurar o sistema mesmo do sentido, sair da clausura ocidental”.²⁴⁶ No Japão de Barthes, o signo pode ser vazio, de significado esquivo, não há a centralidade de deus, da verdade, da moral. Antes do prestígio de tais instâncias, há a nobreza do traço e a graça erótica com que ele é desenhado.

Ao estudar a poética do haikai, a escrita é definida por Barthes como um tipo singular de *satori*, como “(o acontecimento Zen) é um abalo mais ou menos forte (nada solene), que faz vacilar o saber, o sujeito: ele opera um vazio de palavra”.²⁴⁷ Nessa poética, o que é colocado “é *opaco*, e tudo o que podemos fazer com isso é repeti-lo; isso é o que se recomenda ao praticante que trabalha um koan”, isto é, “não resolvê-lo, como se tivesse um sentido, nem mesmo perceber seu absurdo (que ainda é um sentido), mas ruminá-lo até que o dente caia”.²⁴⁸ Trata-se, assim, de

²⁴³ BARTHES. *Variations sur l'écriture*, OCIV, p. 293. Tradução minha.

²⁴⁴ ARBEX-ENRICO. Barthes e a “escrificação”, p. 207

²⁴⁵ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 347. Tradução minha.

²⁴⁶ BARTHES. *L'aventure sémiologique*, OCIV, p. 525-525. Tradução minha.

²⁴⁷ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 352. Tradução minha.

²⁴⁸ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 408. Tradução minha.

atravessar o sentido até que, do corpo, uma peça solta se evidencie, até que algo caia, e possamos ver, ao lado do vazio na escrita, um lugar de vazio no corpo. Esse vazio que a tradição zen não cessa de buscar, figura como “isenção do sentido”.²⁴⁹ Operando uma suspensão, deixando o leitor sem o conforto de um sentido onde pudesse pousar os pés, nessas poéticas, Barthes encontra, então, o mais importante pilar do Neutro.

Em *L'Empire des signes*, Barthes dedicou um capítulo à fascinante isenção do sentido vislumbrada na vacuidade da poética zen. Tomemos as quatro proposições nas quais o zen recomenda não se aprisionar e as quais servem de base para a elaboração do neutro: isto é A, isto não é A; é ao mesmo tempo A e não-A; não é nem A nem não A. Essa quádrupla possibilidade, Barthes nos lembra, corresponde ao paradigma da linguística estrutural: A, não-A; nem A nem não-A (aqui temos o grau zero); A e não-A (um grau complexo). Ao recusar todos, a via indicada é, portanto, a do sentido obstruído, “o próprio arcano da significação, a saber, o paradigma, torna-se *impossível*”.²⁵⁰ Não se trata, no entanto, de deter o movimento da linguagem em um silêncio pesado, profundo, do tipo místico – Barthes valiosamente lembra que o zen é sem deus. Na verdade, o que se coloca como obstrução do sentido não se desenvolve nem no discurso nem no seu fim absoluto, é, antes, uma intermitente opacidade semântica. Recorro às palavras do teórico:

Todo o Zen, do qual o Haikai não é mais que o ramo literário, aparece, assim, como uma imensa prática destinada à *interromper a linguagem*, a quebrar essa espécie de radiofonia interior que continuamente se emite em nós [...] esvaziar, estupefazer, secar a tagarelice incoercível da alma; e talvez o que é chamado, no Zen, de *satori*, e que os Ocidentais não podem traduzir, a não ser por palavras vagamente cristãs (*iluminações, revelação, intuição*), seja apenas uma suspensão pânica da linguagem, o branco que apaga em nós o império dos Códigos, a quebra desta recitação interior que constitui a nossa pessoa; e este estado de *a-linguagem* é uma libertação.²⁵¹

Nessas experiências, a linguagem não está presa no absoluto do silêncio místico, ela está, antes, comedida, de forma que faz cessar o “pião verbal que conduz no seu giro o jogo obsessivo da substituição simbólica”, em suma, o que é atacado é “o símbolo como operação semântica”.²⁵² É

²⁴⁹ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 407. Tradução minha.

²⁵⁰ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 407. Tradução minha. Grifos do autor.

²⁵¹ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 408. Tradução minha. Grifos do autor.

²⁵² BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 408. Tradução minha.

essa obstrução do sentido, parada pânica da linguagem, pausa da radiofonia – palavra cara a Lacan –, que permite uma experiência da ordem da neutralidade e, também, do erotismo, como Barthes desenvolve em *Le plaisir du texte*.

É valioso, neste ponto, o comentário de Raúl Antelo em seu prefácio a *O erotismo* de George Bataille. Antelo inicia seu prefácio com uma longa citação de Barthes, para nos dizer que o prazer do texto deixa clara a “incontornável colaboração de Geroges Bataille”.²⁵³ Tratando do erotismo em seu texto, Antelo evoca, precisamente, “o corte sem eco que institui ao mesmo tempo, a verdade do zen e a forma, breve e vazia, do haicai”.²⁵⁴ Ora, relacionado à morte – como o gozo do texto está relacionado ao momento em que se entrevê a morte da linguagem –, o erotismo, para Bataille, se dá entre o contínuo e o descontínuo, pois “somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida”.²⁵⁵ Conforme escreve Fernando Scheibe, tradutor de *O erotismo*, o erotismo em Bataille “é a dança, propriamente humana, que se dá entre os dois pólos: o do interdito e o da transgressão”.²⁵⁶ Esse campo, entre-dois, intervalar, é precisamente o que está em questão no Neutro e, como veremos, no prazer do texto.

No que concerne ao Neutro que nos interessa neste momento, é sabido o quanto a linguística estrutural de Saussure se organiza por binômios (o binarismo não deixa de ser um paradigma mesmo da linguística estrutural), dentre eles há aquele formado pelo par Paradigma e Sintagma. No nível sintagmático, há as combinações de signos, que têm por suporte a extensão: são as palavras que se relacionam horizontalmente no enunciado; já o paradigma é o das associações, as unidades que têm entre si algo de comum, isto é, se associam na memória e assim formam grupos em que reinam diversas relações. Fazer sentido é marcar uma clara oposição entre os termos do paradigma, cru/cozido, preto/branco. Esta é a teoria da produção de sentido tributária da perspectiva de Saussure em que a língua é tomada como sistema sincrônico e diferencial. Abordando a semiologia na década de 1965,²⁵⁷ Barthes já comentava, com tom de lamento, a falta de uma teoria da neutralização semântica, no entanto, já nos apontava uma ao

²⁵³ ANTELO. Prefácio a *O erotismo*: o lugar do erotismo, p. 20

²⁵⁴ ANTELO. Prefácio a *O erotismo*: o lugar do erotismo, p. 22

²⁵⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 39

²⁵⁶ SCHEIBE. Apresentação do tradutor, p. 16

²⁵⁷ BARTHES. *Éléments de sémiologie*, OC II, p. 672- 673

dizer que há neutralização quando dois significantes se estabelecem sob a sanção de um só significado ou reciprocamente, pois poderá haver neutralizações de significados.

No curso dedicado ao tema do Neutro, o autor expandiu a noção: não se trata tanto de um fato de língua quanto de um fato de discurso. Barthes analisa, então, não o funcionamento do sistema linguístico, mas as figuras a partir das quais vislumbramos a cintilação no Neutro. Nessa expansão, textos da filosofia, da tradição Zen e da tradição mística judaico-cristã formam o *corpus* em cujos ombros o desejo de neutro se sustenta. Embora, como comentado por outros críticos,²⁵⁸ haja um claro ponto de encontro entre Barthes e Blanchot – o qual comentamos no capítulo seguinte –, a perspectiva de Barthes não é fenomenológica. Neste ponto, ele permanece em conflituoso diálogo com Saussure e a noção de paradigma proposta em seu ensino, a saber: oposição de dois termos virtuais a partir do qual um sentido pode ser produzido. Assim, o sentido se produz sempre por uma oposição, um conflito em que um é acolhido e o outro rejeitado, em suma: onde há sentido, há paradigma – onde há paradigma, há conflito. Podemos retomar o dito barthesiano de *Le plaisir du texte* que abre esta seção: na guerra das linguagens, por um artifício escritural, pode haver momentos tranquilos. As figuras do neutro serão, portanto, todas aquelas em que, por estado, afeto, conduta ou discurso, há remoção de um conflito, sua esquiva ou sua suspensão.

Uma vez que o Neutro relaciona-se a uma suspensão do conflito, não é de se espantar que, para abordá-lo, Barthes encontre apoio no Pirronismo, também conhecido como o ceticismo grego. Como aquele que considera sem concluir, permanecendo em uma espécie de linha do meio, com seu “desejo de Neutro”,²⁵⁹ Barthes acaba sendo uma espécie de “cético contemporâneo”.²⁶⁰ Lembremos, neste ponto, que na década de 1960, durante os anos estruturalistas, Barthes já havia definido a literatura como a suspensão do sentido, exclusão da verdade, indicando que, em relação ao campo literário, trata-se mais de validades que de verdades. No seu curso sobre o Neutro, a suspensão, tomada em diálogo com o ceticismo, encontra apoio na figura da *Ephokhé*, noção fundamental do ceticismo que postula a renúncia à negação e à afirmação. Não se trata, contudo, de negar o afeto produzido, trata-se de negar a assertividade de uma posição sobre ele, o que equivaleria à estabilização em um sentido, estadia

²⁵⁸ Sobre a relação de Barthes com Blanchot, ver *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, de Leda Tenório, e o texto “Une exemption de sens” de Jean-Luc Nancy, presente no livro *Les corps, le sens*.

²⁵⁹ BARTHES. *Le neutre*, p. 20. Tradução minha de “désir de neutre”.

²⁶⁰ TENÓRIO. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, p. 12

em um polo do paradigma. Em um texto produzido na ocasião do famoso colóquio dedicado à sua obra, em Cerisy-la-Salle, em 1977, Barthes retoma a *Epokhé* para comentar a suspensão do julgamento. Conforme ele elucida, trata-se de uma “suspensão de Imagens”, nessa direção, é preciso obter um ponto de silêncio em oposição a uma escolha, seja ela de negação ou afirmação: “isso não quer dizer que esse silêncio seja uma indiferença superior [...]. A *Epokhé*, a suspensão, permanece um *pathos*: eu continuarei a ser afetado (pelas imagens), mas não mais atormentado”.²⁶¹ Essa posição de suspensão que recusa o sentido sem, no entanto, recusar o afeto, possui uma dimensão ética, que vem denunciar o prestígio da assertividade e do sentido, contrapondo a ambos, um adiamento, uma isenção dada, principalmente, na escrita e a qual não exclui o corpo afetado.²⁶²

Ser afetado sem, no entanto, recorrer ao sentido não nos leva, forçosamente, a uma apatia, pelo contrário: “o Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. ‘Burlar o paradigma’ é uma atividade ardente, incandescente”.²⁶³ Por esse motivo, entre as figuras do Neutro, veremos algumas experiências limites, como a angústia ou a cólera, em que notamos a “importância do até: é o momento em que paramos: roçando a psicose”.²⁶⁴ Não se trata de uma dialética da qual teríamos de encontrar uma espécie de síntese que seria ainda tributária da diáde que a funda. Conforme Barthes escreve, o neutro “não é uma média de ativo e de passivo; é antes um vaivém, uma oscilação amorar”,²⁶⁵ não o terceiro termo da oposição, mas “*um outro elo da cadeia infinita da linguagem*”.²⁶⁶ Para figurar o caráter assistemático do Neutro, Barthes evoca a figura do *Kairós* fazendo figurar um tempo outro que não o cronológico: o tempo da contingência capaz de exprimir um vazio e igualmente capaz de fugir à arrogância da sistematização, implicando “uma filosofia cuja instância não é a Verdade”.²⁶⁷ Essa relação com um tempo outro concerne à escrita de modo especial. Em *Essais critique*, a partir da *Recherche* de Proust, o teórico já dizia que o tempo do escritor não é o da diacronia, mas um tempo épico em que o presente e o passado dão lugar a um “furor”, ficando a

²⁶¹ BARTHES. *L’image*, OCV, p. 518. Tradução minha.

²⁶² BARTHES. *Le neutre*, p. 251. Tradução minha.

²⁶³ BARTHES. *Le neutre*, p. 32. Tradução minha.

²⁶⁴ BARTHES. *Le neutre*, p. 137. Tradução minha.

²⁶⁵ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 705. Tradução minha.

²⁶⁶ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 707. Tradução minha.

²⁶⁷ BARTHES. *Le neutre*, p. 216. Tradução minha.

escrita relacionada, assim, a um abalo da cronologia.²⁶⁸

Como figura do Neutro, o *Satori*, o vazio de fala que faz vacilar o saber, já comentado anos antes em relação ao haikai, é novamente evocado. Aqui, o *Satori* favorece o neutro, pois “não é descida de uma verdade, de um deus, mas sim brusca condução ao vazio”.²⁶⁹ Com esta figura temos a dúvida dissipada sem que cheguemos a uma certeza. Ao *Satori*, Barthes também relaciona uma outra temporalidade, pois o *Satori* é um momento energético, não forçosamente cronológico, em que se produz alguma coisa.

Ambicionando uma diferença em relação à chamada semiocracia ocidental, no que concerne ao Neutro, Barthes acaba aproximando-se do projeto de desconstrução da metafísica ocidental encabeçado por Derrida. Com efeito, a isenção de sentido não deixa de propor um desmonte do prestígio do *logos*. No entanto, trata-se apenas de uma aproximação, pois Barthes, incerto, não se engaja terminantemente em uma indagação de cunho filosófico à maneira de Derrida, ainda que dê um passo em direção à filosofia. Em 22 de agosto de 1979, em *Vita Nova*, projeto que Barthes deixou incompleto, ele escreve: “jamais um filósofo foi meu guia”.²⁷⁰ Esse dito é retomado por Jean-Claude Milner em um livro magistralmente intitulado *Le pas philosophique de Roland Barthes*. Sabe-se que “pas” em francês, além de designar a negação quer dizer também “passo”; nessa via, Milner nos lembra que a negação sempre se conecta com o que ela nega, assim, não ter um filósofo como guia pode ser o primeiro passo da filosofia, no entanto, entre marcha e negação, o que o projeto barthesiano ressalta, conforme Milner não deixa de notar, é a indefinição do sujeito aventureiro e incerto, entre um passo filosófico e um não filosófico. Como Tenório argumenta, se há filosofia em Barthes, “é aquela filosofia cujo único alvo é entreter a dúvida: o ceticismo”.²⁷¹ Não sendo exatamente um antifilosofia e focado, sobretudo, no espaço literário, Barthes evitou o compromisso de desconstruir a metafísica, mas deixou sua marca de diferença em relação à chamada semiocracia ocidental.

Essa proposta de uma outra relação com o sentido, diferente do que opera tradicionalmente no ocidente, é retomada pelo filósofo Jean-Luc Nancy, em 2003, em uma conferência proferida no *Centre Roland Barthes* e intitulada “Une exemption de sens”, presente no volume *Les corps, le sens*. A isenção do sentido que dá as bases do Neutro aparece, aqui,

²⁶⁸ BARTHES. *Essais critiques*, OCII, p. 218-219.

²⁶⁹ BARTHES. *Le neutre*, p. 32. Tradução minha.

²⁷⁰ BARTHES. *Vita nuova*, OCVp. 1011. Tradução minha.

²⁷¹ TENÓRIO. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*, p. 45

como nos sugere o título da coletânea, valiosamente em relação ao corpo. Nancy retoma o projeto barthesiano para argumentar, logo de início, a necessidade, no contemporâneo, de uma outra relação com o sentido. Seu ponto de partida é precisamente o *L'Empire des signes*, mais especificamente, o comentário de Barthes acerca da organização das cidades. Ao contrário dos centros ocidentais, que são cheios, no Japão de Barthes, os centros das cidades são vazios. Se nas concêntricas cidades ocidentais, em consonância com a metafísica do ocidente, para a qual todo centro é o lugar da verdade, o centro é sempre pleno: onde encontramos os mercados, as igrejas, escritórios, os lugares de passeio, Tóquio, diferentemente, organiza-se em torno de um centro que lhe é indiferente. O valor do centro, neste ponto, conforme escreve Nancy, é o valor de um sentido que vale por si mesmo, isto é, sentido que perdeu seu reenvio para uma subjetividade que o compreende e sua relação com outros sentidos e valores a partir dos quais ele se erige. Este sentido centralizado, no que concerne às produções linguísticas, não deixa de estar em relação com o primado de um querer-dizer que tenta dominar a liberdade do dito.

Levando em consideração a isenção do sentido figurada no Neutro, mas resguardando Barthes do completo niilismo, Nancy pergunta: “como compreender uma desorientação que não equivaleria nem a uma pura perplexidade (do tipo niilista), nem a uma reorientação (do tipo 'saudada pelo zen', outro lema niilista)?” e mais: “como compreender uma isenção que resta, de alguma forma, regrada por aquilo do qual ela se isenta?”.²⁷² O neutro, com efeito, não anula o processo de significação, o que ele suspende é o sentido. Trata-se, assim, de uma dupla recusa: nem o sentido solidificado nem o sentido nulo a partir do qual surge a liberação mística. Vejamos que, aqui, elucida-se uma dupla jogada presente na estrutura do Neutro: como se a uma face de significação correspondesse uma opacidade semântica, um furo, o mistério nas letras de Mallarmé, ou, como dirá Lacan, um *pas-de-sens*,²⁷³ ao mesmo tempo um passo de sentido e um não-sentido.

Essa face de isenção do sentido que não desemboca no elogio ao *nonsense* ou no culto ao inefável não deixa de ter um sentido político, uma vez que o teórico pensa a isenção do sentido como a isenção de um “serviço militar”.²⁷⁴ Uma vez que “o ocidente umecta todas as coisas de

²⁷² NANCY. *Une exemption de sens*, p. 95. Tradução minha.

²⁷³ LACAN. *Seminário 17: o avesso da psicanálise*, p. 59. Nesta lição, Lacan joga com a homofonia do *pas-de-sens*.

²⁷⁴ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 664. Tradução minha.

sentido, à maneira de uma religião autoritária que impõe o batismo a toda população”,²⁷⁵ sob a égide da “semicracia ocidental” ou como “ocidentados”,²⁷⁶ conforme neologismo de Lacan, teríamos o sentido como um imperativo. A isenção seria a recusa do imperativo, da lei mesma do sentido. Essa lei parece autorizar, como estado de exceção, dois tipos de isenção: de um lado, o sentido exterior à linguagem, o inefável, de outro, de modo simétrico, um continuar a falar, dar-se à fala infinita tributária de um resto, o que resta sempre a ser dito e que se renova como restância a toda tentativa de dizê-lo. Conforme escreve Nancy:

Por isso, o privilégio que confere a isenção é aquele que alivia a obrigação de um fim e que, ao mesmo tempo, paradoxalmente, não exime de falar, mas pelo contrário apela a uma palavra renovada, refinada, [...] – palavras de um escritor, amante ou filósofo, poesia, oração ou conversa - mas, assim, palavras sempre mais próximas de seu nascimento do que de sua conclusão, sempre mais regulada em sua enunciação do que em seu enunciado, em seu comedimento do que em sua última palavra, [...].²⁷⁷

Se o sentido é comandado por um querer-dizer que impõe uma palavra final, como um mestre que diz “eu disse”, em oposição ao dito final, haverá, aqui, um ponto de fuga do sentido. Neste ponto, qualquer querer-dizer anterior ao dito já não pode detê-lo. O silêncio que se abre nessa suspensão do sentido que evidencia um ponto de escoamento não é mera negatividade, é o gozo mesmo do texto. Nessa via, vale lembrar que, em *Roland Barthes par Roland Barthes*, dentre as figuras do Neutro está, precisamente, “a deriva e o gozo”.²⁷⁸ Assim, se à luz da semiologia contemplamos o Neutro como atividade ardente, em companhia da psicanálise, podemos aproximá-lo do gozo evidenciando, então, um ponto de encontro entre a suspensão do sentido e o corpo tocado.

O neutro, como vimos até agora, implica uma suspensão do sentido final e não se faz sem um artifício que coloca em cheque o mecanismo mesmo da produção de sentido, isto é, a oposição do binarismo que dá forma ao paradigma. Em *Le plaisir du texte*, uma das figuras evocadas por Barthes para tratar do erotismo que emerge na leitura é precisamente a de uma fenda entre duas margens:

²⁷⁵ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 405 Tradução minha.

²⁷⁶ LACAN. *Seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 112

²⁷⁷ NANCY. *Une exemption de sens*, p. 97. Tradução minha.

²⁷⁸ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 705. Tradução minha.

Duas margens são traçadas: uma margem sábia, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo bom uso, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móbil, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o *compromisso* que elas colocam em cena, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.²⁷⁹

Em uma margem, o saber, o plágio da cultura – em outra, a morte da linguagem entrevista. O prazer do texto²⁸⁰ se dá, então, em um espaço de abertura, uma fenda textual em que nenhuma das margens são pontos de ancoragem para o conforto do leitor, e que figura, antes, como uma incômoda terceira margem (Guimarães Rosa), suspensão de um alívio semântico como o valor mesmo do neutro que cintila na passagem pela fenda na qual o sentido escapa. Esse ponto de fuga do sentido, como Nancy não deixa de notar, é a figura inversa da última palavra, mas antes de ser encerramento sob uma negatividade é abertura, cito o filósofo: o gozo é sem palavra final e suas “palavras ou seus silêncios não são de conclusão, mas de abertura e de apelo”.²⁸¹ Neste ponto já não encontramos um “eu disse” do mestre, mas o diga-me ou deixe-me dizer. À vista disso, diante do engodo feito pelo Neutro, fala-se para fazer ressoar o gozo, sem recuar frente a algum inefável ou encerrar-se em uma significação transformando-a em sentido. “Assim como o gozo é o prazer que não é terminal nem preliminar, mas o prazer isento de ter que começar e terminar,” também o “sentido gozante é o sentido que não termina nem na significação, nem no insignificável.”²⁸² O próprio sujeito se divide na incerteza de um *entre* onde ele é outro, posto que gozar é sentir, “se sentir outro e no outro”.²⁸³ Esse ponto da teoria de Barthes figura como valiosa porta de entrada para Lacan, pois conforme veremos, ao fazer entrar o gozo do corpo e o tema da escrita, com seu *‘parlêtre’*, o falasser, Lacan apontara, precisamente, o corpo como o Outro.

²⁷⁹ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p. 221. Tradução minha. Grifos do autor.

²⁸⁰ Aqui, é preciso lembrar a imprecisão do termo “prazer” que Barthes utiliza de forma genérica, imprecisa, revogável – como ele escreve em *Le plaisir du texte* – e que abarca, também o gozo mesmo, aqui, o paradigma, também sofre um abalo, há sempre uma margem de indecisão.

²⁸¹ NANCY. *Une exemption de sens*, p. 8. Tradução minha.

²⁸² NANCY. *Une exemption de sens*, p. 98. Tradução minha.

²⁸³ NANCY. *Une exemption de sens*, p. 97. Tradução minha.

Ao fim da conferência de Nancy, Julia Kristeva faz uma valiosa intervenção nos lembrando duas expressões nuançadas por Nancy: “L’exemption du sens”, isenção do sentido, e “une exemption de sens”, isenção de sentido, sendo a última a maneira do *Haikai*.²⁸⁴ Quando Barthes analisa, por exemplo, *Sarrasine* de Balzac em seu *S/Z* ele encontra uma multiplicidade de códigos em que há, conforme nos lembra Kristeva, uma deiscência do sentido.²⁸⁵ Neste ponto, em que o sentido se faz plural, segundo a autora, encontramos uma estética não tanto como a de Blanchot ou de Mallarmé, mas a de James Joyce. Embora Barthes marque a diferença entre o *haikai* e a poesia ocidental, na qual há o folheado do sentido, uma construção palimpséstica, a nulidade vislumbrada no *haikai* pode se dar pelo plural, isto é, a profusão oriunda de uma pluralidade de códigos operando em um texto pode ser um veículo de isenção do sentido, pois ela também evidencia uma espacialidade, a fenda, condição da mudança de um código a outro.

No que concerne ao Neutro convocado pelo plural dos códigos, há, a meu ver, um elucidativo texto de Barthes, a saber, “Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe”, texto de 1973. No estudo, já afastado da análise estrutural, Barthes segue uma análise textual, visando a saber como o texto explode e dispersa os sentidos. Nesta análise, trata-se de elencar as avenidas do sentido, isto é, os códigos que possibilitam as diversas significações, para que se contemple o plural do texto, sua abertura para a significância, ou seja, seu “volume de indeterminações”.²⁸⁶ Seguindo como premissa o prazer do texto, o erotismo surge, principalmente, através da significância que emerge frente à coexistência dos códigos. A indecidibilidade que emerge entre os códigos leva ao fading do sujeito e à evidência de pontos de gozo no texto. Não podendo solucionar o indecidível através do recurso à intenção do autor, como fazia a antiga crítica positivista, já que a narrativa nos dá somente um enunciador, a verdade do texto é suspensa. Barthes conclui a travessia do texto de Poe com a constatação de que a escrita “é justamente essa perda de origem” em proveito de uma “indecidibilidade”.²⁸⁷ A escrita, ele escreve, “chega muito exatamente no momento em que a palavra cessa”, isto é, a partir do instante em que “já não podemos mais detectar quem fala e que constatamos somente que *isso começa a falar*”.²⁸⁸ Ora, se a palavra cessa, o que aqui fala não é sentido, não é discurso. Pode-se pensar que aí já ecoa

²⁸⁴ KRISTEVA. Une exemption de sens, p. 111

²⁸⁵ KRISTEVA. Une exemption de sens, p. 11. Tradução minha.

²⁸⁶ BARTHES. Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe, OCIV, p. 442. Tradução minha.

²⁸⁷ BARTHES. Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe, OCIV, p. 441. Tradução minha.

²⁸⁸ BARTHES. Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe, OCIV, p. 442. Tradução minha.

um lugar do corpo na escrita, já que, conforme veremos em “La mort de l’auteur”, a escrita como neutro opera um apagamento da identidade do corpo – não do corpo. No entanto, precisaremos nos perguntar o que do corpo que escreve nos resta. Adiantando, neste ponto, que a referência ao “*isso*”, grafado em itálico, ecoa, precisamente, uma palavra cara à psicanálise. Na chamada “segunda tópica” da obra freudiana, inaugurada pelo texto “Além do princípio de prazer”, Freud desloca sua abordagem do inconsciente, da divisão do psiquismo entre inconsciente, pré-consciente e consciente, e passa a deter-se, então, sobre o Eu, o Superego e o Isso, sendo o último a instância da libido, da pulsionalidade e do desejo. Em um ensinamento contemporâneo da análise textual feita por Barthes, enquanto elucida as relações entre o corpo e a linguagem que baseiam sua última noção de sujeito, Lacan diz, justamente, que “onde isso fala, isso goza. E isto não quer dizer que isso saiba de coisa alguma”.²⁸⁹ Pois o sentido do termo sujeito, no último Lacan, implica que um corpo fala na medida em que é habitado por um “*isso*”, lugar de gozo, que não pode ser devidamente predicado, já que concerne ao corpo e não ao saber ou ao sentido. Trata-se, para Lacan, da fala do corpo tomado enquanto corpo gozante, o falasser: um corpo falante, como escreve Lacan.²⁹⁰

Antes de concluir este percurso, precisaremos fazer a curva na qual encontramos Mallarmé e o Neutro como passos em direção ao apagamento da identidade da figura autoral. No momento da morte do autor, a escrita predicada como um neutro surge em companhia de Mallarmé, patrono, agora, do apagamento da identidade daquele que escreve, o que leva a perceber que o impossibilitado arcano da significação se encontra também na poética mallarmeana, valiosa desde o período do grau zero. Como podemos entender a poética de Mallarmé assim relacionada ao Neutro? No período do grau zero Barthes já havia nomeado Mallarmé “uma espécie de Hamlet”, entre um ser ou não ser, assassinar ou não a literatura. Diversos traços dessa poética parecem confluir para uma nulidade. De início, a intransitividade da escrita sustentada por uma iniciativa cedida às palavras através das quais o poeta expressa um sentido indiferente ao lado da “vã camada suficiente de inteligibilidade”,²⁹¹ isto é, uma face de significação e um ponto de suspensão do sentido – o que torna vã a pergunta acerca da intenção do autor. Neste ponto, já estamos no campo do Neutro, já que, na escrita, vemos esse mistério

²⁸⁹ LACAN. *Encore*, p. 235

²⁹⁰ LACAN. *Encore*, p. 233

²⁹¹ MALLARMÉ. *Divagações*, p. 186

nas letras, como escreve o poeta: “alguma coisa de oculto no fundo de todos, creio decididamente em alguma coisa de abscosso, [...]”.²⁹² Os “tridutores” brasileiros da obra de Mallarmé, Augusto de Campos, Délcio e Haroldo de Campos, também chamam nossa atenção para a intransponível indecidibilidade presente nesta poética. Comentando sua tradução de “L’après-midi d’un faune”, Délcio Pignati escreve que Mallarmé trabalhou seu poema “partindo – e ao longo de dez anos de esforço – da determinação para a indeterminação” culminando em uma escrita que é “conquista do impreciso: a determinação da indeterminação”.²⁹³ Já Haroldo de Campos, em sua tradução de “Un coup de dés”, retoma o dito barthesiano nomeando o poeta “Hamlet da sintaxe” devido à sua poética que faz “vértice/vórtice de dúvida indecidível”.²⁹⁴

Por fim, a proliferação de sentidos que faz Kristeva nos apontar a poética de James Joyce como exemplo da isenção que faz o Neutro, não deixa de estar presente no mistério das letras de Mallarmé. Com efeito, pode-se dizer que a poética mallarmeana não está distante da poética joyceana. Conforme nos sugere Augusto de Campos, as experiências tipográficas e visuais, iniciadas por Mallarmé em “Un Coup de Dés”, tiveram continuação muito menos lúcida, alguns anos após, com o Futurismo italiano e Apollinaire, e se cristalizaram “outra vez funcionalmente nas obras de Joyce, Pound e e cumming”.²⁹⁵ Nessas poéticas, a significância que faz o sentido indecidível não deixará de evidenciar uma visualidade da letra muito próxima da sensualidade do signo do Japão barthesiano. No que concerne a James Joyce, Campos ainda afirma que, se Mallarmé atinge uma organoforma em que vislumbramos o valor de uma estrutura “gestáltica e musical”, o “micro-macrocosmo” joyceano que atinge seu ápice no *Finnegans Wake* realiza uma proeza da estrutura similar na “sobreimpressões de palavras, verdadeiras fotomontagens léxicas”.²⁹⁶ Se em Mallarmé, vemos uma visualidade e uma musicalidade, a gestalt musical, em Joyce, conforme escreve Mandil, há uma “conexão entre a letra e a voz” para além dos cânones tradicionais da vocalidade.²⁹⁷ Tais poéticas figuram, a um só tempo, como próximas e distantes, similares e singulares. Podemos pensar, nessa via, que cada escritor à sua singular maneira, por vezes, desemboca em uma neutralização do paradigma binário que em nossa semiocracia

²⁹² MALLARMÉ. *Divagações*, p. 186

²⁹³ PIGNATI. Mallarmé – a conquista do impreciso na linguagem poética: uma tradução de “L’après-midi d’un faun”, p. 107

²⁹⁴ CAMPOS. Preliminares de uma tradução do Coup de Dés de Stéphane Mallarmé, p. 120

²⁹⁵ CAMPOS. Poema, Ideograma, p. 181

²⁹⁶ CAMPOS. Poema, Ideograma, p. 181

²⁹⁷ MANDIL. *Os efeitos da Letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 22

sustenta o sentido. Para citar alguns acontecimentos dessa ordem: as joyceanas palavras-valise nas quais o sentido escoia por pluralidade; uma terceira margem do rio, a figurar como um impossível, em Guimarães Rosa; um claro enigma de Drummond, um ovo que se vê e que, ao mesmo tempo, não se pode estar a ver em Clarice Lispector; ou ainda, “Herberto Helder a escrever “queria fechar-se inteiro num poema lavrado em língua ao mesmo tempo plana e plena”, ecoando a valiosa “linguagem plana” que Barthes contempla no Haikai. Esses são feitos literários através dos quais a semiocracia ocidental sofre uma fissura e uma outra relação com o sentido se anuncia, como parte do mundo sonhado pela escrita, uma cena de sua utopia.

Palavras em primazia a fazer significância, um descaso pelo querer-dizer que poderia dominar o dito, um Neutro em que o valor de um terceiro termo anuncia não um outro binarismo, mas um infinito da linguagem em que vislumbramos um resto a ser dito, vêm nos livrar do imperativo de sentido que nos é próprio. Esses são, também, os aspectos formais da escrita que vão sustentar a morte do autor, o qual é golpeado, esgarçado mesmo pela sua própria escrita. Assim, há lugar para uma outra relação entre autor e texto a partir da qual começaremos a ver, também, uma outra relação entre o corpo e a escrita.

Capítulo 2:
As mortes, os restos e o retorno do autor

Vejo que a morte é como romper uma palavra e passar

– a morte é passar, como rompendo uma palavra,
através da porta,
para uma nova palavra. E vejo
o mesmo ritmo geral. Como morte e ressurreição
através das portas de outros corpos.

Herberto Helder, *Elegia múltipla, III*

2.1 O apagamento da identidade do corpo que escreve: a morte do autor

E escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu.

Blanchot, *O espaço literário*

A morte funda a verdade da obra, que é enigma.

Barthes, *Crítica e verdade*

A materialidade da palavra livre de seu passado; a intransitividade da escrita não mais subalternizada pelo exercício instrumental do signo e o Neutro que daí decorre, nos isentando do imperativo do sentido e liberando o dito do querer-dizer de um sujeito exterior ao texto são os elementos formais que golpeiam e fissuram o monumento autoral, assim como a escrita moderna havia golpeado a instituição literária. Essa singularidade formal da escrita encontra-se com um fértil solo histórico para a morte da figura autoral dominante até então: aquele dos principais movimentos teóricos do século XX. Ao funcionamento discursivo e ao profícuo contexto histórico veremos acrescentar-se, ainda, no que concerne à proposta barthesiana, uma preocupação política, a qual, a meu ver, é, por vezes, negligenciada por uma parte da crítica contemporânea no que diz respeito à morte e ao retorno do autor.

Precisaremos retroceder alguns anos para elucidar como as primeiras décadas do século XX podem ser vistas como graduais passos em direção à exclusão da figura autoral que ocorre no fim da década de 1960. Por volta de 1914 inicia-se, na Rússia, o movimento teórico conhecido como Formalismo Russo encabeçado, principalmente, por Viktor Chklovsky, Vladimir Propp, Yuri Tynianov, Roman Jakobson. Deixando-nos noções até hoje discutidas, como a literariedade ou *literaturnost* – os traços que fazem com que um texto seja literário – e estranhamento ou *ostranienie* – grosso modo: o feito literário que desfamiliariza o que se tornou demasiadamente comum devido a uma automatização –, tratava-se de uma teoria da literatura cujo método de análise era pautado por uma inclinação científica e afastado das abordagens psicológicas ou histórico-culturais. Grosso modo, os teóricos do movimento estão de acordo no que concerne à autonomia do texto literário e, por esse motivo, a análise tendia para um foco no funcionamento discursivo do texto. Já nos anos de 1940 e 1950, principalmente no meio anglófono, vemos surgir o *New Criticism*, movimento crítico que propunha uma análise literária

maioritariamente focada no texto, seguindo o chamado *close reading*. A nova crítica denuncia duas principais “falácias” no campo dos estudos literários, nomeadamente: a *Affective fallacy* e a *Intentional Fallacy*. A primeira designando a impropriedade do julgamento literário baseado na resposta afetiva do leitor. Já a *Intentional Fallacy* vinha denunciar a implausibilidade da intenção do autor para a análise da obra – uma vez que a intenção de um autor não deve restringir o funcionamento do texto e seus sentidos.

Já na segunda metade do século XX, principalmente a partir de 1960, o estruturalismo vem intensificar e coroar as tendências científicas e descentralizantes do século. A ciência piloto do período, como sabemos, foi a linguística estrutural de Saussure, cuja contribuição foi a abordagem da língua como sistema, privilegiando a sincronia e abdicando do sujeito em proveito da *parole*, recorte compreensível se tivermos em mente que a ambição era fundar uma ciência.²⁹⁸ Embora dificilmente conseguiríamos homogeneizar o uso que cada um dos nomes ligados ao estruturalismo fez da ciência linguística, grosso modo, pode-se dizer que a ambição científica de Saussure, seu foco no sistema tomado em sua sincronia e não nas instâncias exteriores a ele, de certo modo, acaba se tornando a aposta de boa parte dos estruturalistas.

A aposta científica da qual decorre o foco na sincronicidade do sistema, na medida em que recusa as instâncias que o transcendem, já opera um notável golpe no sujeito e na figura autoral. No entanto, algumas outras forças, não tão tributárias da linguística, vêm somar-se ao pensamento estrutural, sendo as duas principais o antihumanismo e a morte do homem. No que concerne ao antihumanismo, podemos, seguindo a perspectiva histórica de Dosse, elencar Nietzsche e Heidegger como figuras que, antecedendo o período estrutural, não obstante, deixam alguns elementos que o movimento levará a cabo. Na esteira da morte de deus comentada por Nietzsche, a qual escancara uma lacuna no lugar da verdade, colocando um vazio onde havia uma instância doadora de sentido, o homem como central figura detentora do saber também é rechaçado, pois a morte de Deus vem desestabilizar a ideia do homem como matriz definida no coração da história, isto é, sem Deus, não é mais possível se referir a uma natureza humana imutável, verdade eterna, tampouco pode o homem ser tomado como medida das coisas do mundo. Assim, na esteira de Nietzsche, já não há apoio no homem ou em deus como fundamentos transcendentais. Já Heidegger retoma a questão do humanismo acrescentado a ela o

²⁹⁸ DOSSE. *Histoire du structuralisme*, vol. 1.

fato de que a pergunta “o que é um homem?” não pode ser feita sem colocar em questão o sentido do Ser. No ponto de vista do autor de *Ser e tempo*, o próprio do homem é o fato de não haver próprio, daí vem sua capacidade de se encerrar em códigos e definições contingentes. Ao lado de Nietzsche, Heidegger se torna, assim, uma figura emblemática da descrença no homem enquanto mestre, centro e possuidor da natureza.²⁹⁹

No que concerne às figuras que encabeçam o movimento estrutural especificamente, cabe a Foucault um dos ecos mais intensos da morte do homem. No período nomeado por Dosse como o “ano luz” do estruturalismo,³⁰⁰ a saber, o ano de 1966, no qual importantes obras são publicadas, como o *Crítica e Verdade* de Roland Barthes e *Teoria da Literatura* de Todorov, Foucault publica seu *As palavras as coisas*, livro no qual lemos que “o homem é uma invenção recente que desaparecerá assim que surgir uma forma nova”.³⁰¹ Paradoxalmente, o desenvolvimento das ciências humanas passa pela apoteose do homem o qual perde lugar para o sistema estrutural que o precede e, em certa medida, o constitui.

Vale dizer que, historicamente, o prestígio do homem no pensamento foi sempre variável e, seguindo a perspectiva histórica de Dosse, podemos pontuar que, no que concerne ao pensamento ocidental, o lugar central do homem é tributário, sobretudo, de Descartes, uma vez que o *cogito* cartesiano introduz o homem como “referente absoluto”, matriz do conhecimento e “receptáculo da verdade”.³⁰² Apesar das feridas narcísicas sofridas pelo homem, a saber: primeiro com Copérnico, no século XVI, retirando a terra do centro do universo; em seguida, Charles Darwin questionando a superioridade do homem e colocando-o em uma linha hereditária como outros animais e, por fim, no século XX, com Freud para quem o Eu não é senhor em sua própria casa, o homem recupera seu lugar de prestígio a partir do século XIX, na confluência de três saberes: a filosofia de Propp, a economia de Adam Smith e David Ricardo e a biologia de Lamarck e Cuvier. Embora ocupando novamente lugar de destaque em relação ao saber, para Foucault esse primado moderno é visto já em direção a um desaparecimento.

No que concerne à teoria de Barthes, são dignos de nota os comentários de Dosse acerca do teórico como figura pouco ortodoxa e um tanto “maternal”, pois em sua obra o que vemos é

²⁹⁹ Para uma análise pormenorizada deste assunto, ver, por exemplo, o capítulo “Les racines nietzschéo-heideggeriennes” de *Histoire du structuralisme volume 1*.

³⁰⁰ DOSSE. *Histoire du structuralisme vol. 1*, p. 385. Tradução minha.

³⁰¹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. XXI

³⁰² DOSSE. *Histoire du structuralisme vol. 1*, p. 388. Tradução minha.

uma estrutura mais cintilante, com esporádicas aberturas para uma dimensão sensível; mais uma cosmogonia que encarna o universo fusional materno que uma estrutura binarizada e mecanicista.³⁰³ O império dos signos, com Barthes, prolonga-se até um império dos sentidos, posto que o corpo, apesar de obliterado pela cientificidade dominante à época, não deixa de aparecer fugaz e pontualmente. Já no que diz respeito à abordagem semiológica, um tanto inspirada pelo estruturalismo que Barthes realiza, cabe dizer que, ao usá-la para denunciar os mecanismos de poder que operam na língua e, no mesmo movimento, pensar saídas subversivas que passam pela língua mesma, Barthes, segundo o historiador do estruturalismo, acaba se aproximando da potência de desterritorialização de um Rimbaud, Bataille ou Artaud.³⁰⁴

É certo que Barthes evita os grandes compromissos filosóficos como a desconstrução da metafísica ocidental e todo o debate acerca do homem ao longo do século XX, no entanto, à sua maneira, mais sutil, fará uso do descentramento e do antihumanismo em sua teoria da literatura. Nessa via, vale dizer que, se a semiologia fora para ele uma aventura, o estruturalismo também não chega ao patamar de uma filosofia ou de um movimento a ser seguido fielmente – ele fala, antes, de uma “atividade estruturalista”, expressão que dá título a um ensaio sobre o estruturalismo presente em seus *Essais critiques*, de 1964. No texto Barthes nos diz que o estruturalismo não poderia ser uma escola ou um movimento devido à ausência de doutrina e combate comum entre seus membros. Por esse motivo, para o teórico, trata-se mais de uma atividade cujo objetivo era reconstruir um objeto de modo a manifestar, através dessa reconstrução, seu funcionamento, seu modo de fazer sentidos ou dispersá-los. A definição que Barthes dá do estruturalismo, assim, não é como um simples reproduzidor do mundo, mas como um agenciador, capaz de gerar categorias inteligíveis. A estrutura, aqui, reenvia-nos ao funcional, ao estudo das condições do pensável, aquilo que torna possível os sentidos e não um conteúdo único. Ora, colocando, de início, a estrutura como geradora de sentido, sem se perguntar sobre a intenção da figura autoral, Barthes já dá o primeiro passo estrutural em direção ao afastamento do autor. São, principalmente, dois os prelúdios da exclusão daquele que escreve: a primeira, a perspectiva que busca um modelo geral da narrativa a partir do qual as narrativas particulares seriam analisadas como uma performance particular do modelo universal, passando ao largo de quaisquer noções que se aproximem da ideia de gênio criador; a segunda é

³⁰³ DOSSE. *Histoire du structuralisme vol. 1*, p. 248. 94

³⁰⁴ DOSSE. *Histoire du structuralisme vol. 1*, p. 248. Tradução minha.

precisamente aquela que decorre do foco na estrutura da narrativa como sistema que produz, dispersa ou suspende sentidos em oposição ao seu contexto de origem, seja ele histórico, cultural ou psicológico.

No que concerne ao foco na estrutura em detrimento ao autor, o maior prenúncio da morte do autor aparece em 1966, dois anos antes do obituário oficial. Neste momento, Barthes idealiza uma ciência literária, a qual só poderá existir uma vez admitido que a obra é feita com a escrita, não a partir de qualquer instância transcendente ao texto. Ainda que tenha como modelo a linguística, esta não seria uma ciência dos conteúdos da literatura, mas sim do sentido vazio que suporta todos os possíveis do texto. Entre os preceitos estruturalistas e a semiologia, a ciência a qual profetiza Barthes seria uma espécie de linguística do discurso, que decomporia em partes o texto. Nesse caso, o autor e a obra seriam apenas os pontos de partida de uma análise cujo horizonte seria a própria linguagem. Tomado desse modo, conforme escreve o autor, o texto literário se ofereceria a análises seguras. No entanto, essa cientificidade teria um preço, “estas análises deixarão de fora de seu alcance um enorme resíduo. Este resíduo corresponderá bastante àquilo que nós julgamos hoje essencial na obra (o gênio pessoal, a arte, a humanidade)”.³⁰⁵ Assim, perderíamos aquilo que amamos ou cremos amar quando falamos de literatura e que “é frequentemente o *autor*”.³⁰⁶ Vemos que o autor figura, portanto, dentre os restos considerados implausíveis pela cientificidade, aquilo que é dejetado do campo de análise em questão.

Sabe-se que a crítica estruturalista ou aquelas apoiadas nos grandes sistemas da época, como o marxismo ou a psicanálise, fora recebida com pouca cordialidade pelas instituições universitárias, em especial, pela Sorbonne. A expressão “*Nouvelle critique*” usada para predicar os novos críticos que surgem na década de 1960 havia sido, de início – assim como acontecera com o *Nouveau roman* – uma expressão de cunho pejorativo. Em *Critique et vérité*, de 1966, Barthes responde às críticas que ele e seus companheiros de análise e crítica recebiam dos críticos institucionais. À época, segundo o teórico, eram duas as principais vertentes críticas na França: uma chamada ideológica ou de interpretação, a qual interpretava a obra seguindo as ideologias do momento, como o marxismo, a psicanálise e o existencialismo e a fenomenologia; a segunda, chamada universitária a seguir um método positivista herdado de Lanson cujo programa, muito conhecido, consistia no sistema de interpretação da obra através da vida do

³⁰⁵ BARTHES. *Critique et vérité*, OCII, p. 791. Tradução minha.

³⁰⁶ BARTHES. *Critique et vérité*, OCII, p. 789. Tradução minha.

autor. Ora, não haveria tanto conflito entre ambas se a crítica universitária, ou positivista, não se pautasse pela certeza de que escrever é reproduzir, sendo a escrita colocada então na linhagem da vida do autor. Assim, o autor e sua biografia tornam-se álibis que certificam a verdade do texto que é então encerrado nos confins biográficos. Vemos, por conseguinte, no período estrutural, um crescente conflito entre a chamada nova crítica e a antiga crítica biográfica positivista.

Mais uma força conspira para a exclusão do autor do campo de análise. No ano de 1968, a França é tomada por uma insurgência. Por um lado, os movimentos estudantis de março de 1968 fazem fissuras no edifício estrutural, reclamando a diacronia, o dinamismo, a historicidade e até mesmo o sujeito, o qual agora é implicado no campo político. No entanto, se há um incipiente retorno do sujeito no período, o autor não deixa de ser objeto de ataque. Neste ponto, ressalto que não se trata tanto de um paradoxo se tivermos em mente que o autor, situado na mira do movimento estruturalista, não coincide, forçosamente, com a noção de sujeito, pois se trata, antes, do indivíduo prestigiado na modernidade o qual Barthes, em *Le degré zéro de l'écriture*, não deixou de colocar em uma genealogia que remonta à burguesia. Neste ponto, ao *ego* cartesiano apontado por Foucault e por Dosse como uma das bases do humanismo, para abordar o prestígio do *indivíduo* em questão, podemos acrescentar um valioso comentário feito por Jeanne Marie Gagnebin em *História e Narração em Walter Benjamin*, de 2009. Vimos que Barthes escreve acerca de um dilacerar da consciência, principalmente da consciência burguesa, o qual ocorre paralelamente a uma passagem de um espírito universal para um particular, isto é, de um comum histórico para o âmbito do indivíduo. Jeanne Marie Gagnebin escreve que, devido aos processos de perda de referências coletivas que começam a ficar patente no fim do século XIX, visando a compensar uma espécie de frieza do anonimato criada pela organização capitalista, a burguesia tenta recriar um pouco de calor a partir de processos de interiorização. No campo da arquitetura, desenvolve-se uma certa valorização do espaço interior e, no domínio psíquico, ela escreve, “os valores individuais e privados substituem cada vez mais a crença em certezas coletivas, mesmo se estas não são nem fundamentalmente criticadas nem rejeitadas”, e “a história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum [...]”.³⁰⁷ Neste contexto, o indivíduo burguês, sofrendo uma espécie de “despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada de tudo que

³⁰⁷ GAGNEBIN. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 59.

lhe pertence no privado”.³⁰⁸ Sem o sentido da sua vida, o indivíduo tenta, desesperadamente, deixar a marca de sua posse nos objetos pessoais, o “veludo não é por acaso um dos materiais preferidos desta época: os dedos do proprietário deixam nele, facilmente, seu rastro”.³⁰⁹ A escrita, situada neste contexto de prestígio do indivíduo burguês, não estaria a salvo de ser colocada no campo das propriedades privadas daquele que escreve.

Vale dizer que, embora um incipiente retorno do sujeito em paridade com a exclusão da figura autoral não seja forçosamente um paradoxo, o estruturalismo não deixa de ter resultados contraditórios. Na sua história do movimento estrutural, Dosse escreve que o movimento de 1968 foi, na verdade, um verdadeiro paradoxo, pois, atacando a Sorbonne, o movimento termina, de certa maneira, por elevar a dignidade do movimento estruturalista que fora de início um de seus alvos. Isso se deve ao fato de ele ter minado os redutos do academismo e da tradição odiada. À vista disso, é possível afirmar uma correspondência entre a crítica estruturalista e os movimentos políticos de contestação do período, pois ambos eram contrários aos preceitos dominantes nas instituições. Assim, se as estruturas não descem às ruas, não deixam de ir à universidade, pois no fim da década de 1960 alguns teóricos estruturalistas saem da margem para tomar lugar nas instituições de ensino.

Pode-se dizer que o *pathos* politicamente libertário dos movimentos de 1968 é, ao menos em parte, impulsionado pelo ensaio-obituário de Barthes, publicado a primeira vez em 1967 em uma revista dos Estados Unidos, pois este visa a figura autoral até então dominante na crítica universitária no que ela tem de cúmplice do prestígio do indivíduo na modernidade ocidental. Com as singularidades formais da escrita, o contexto histórico da teoria da literatura, e o contexto libertário, a cena para o ataque à figura autoral dominante à época está pronta. No fim de 1968, Barthes publica o divisor de águas “La mort de l’auteur” na França. Neste pujante obituário, há uma confluência de forças formais, históricas e políticas. Logo no primeiro parágrafo, o Neutro e a afonia da escrita são evocados como os traços formais da escrita que vêm colocar em apagamento a identidade do corpo que escreve. Neste ponto, remeto às palavras de Barthes: “a escrita é destruição de toda voz, de toda origem. A escrita é este neutro, este composto, este oblíquo onde foge nosso sujeito, o preto-e-branco onde vem se perder toda

³⁰⁸ GAGNEBIN. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 59.

³⁰⁹ GAGNEBIN. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 60

identidade, a começar por aquela do corpo que escreve”.³¹⁰ Conforme o teórico escreve, sempre fora assim: desde que algo é contado fora dos fins transitivos, sem destino pragmático sobre o real, em suma, fora do utilitarismo comunicacional, produz-se a perda da origem, o autor entra em sua morte e a escrita começa. Isso posto, o novo não são as particularidades da escrita, mas o autor que, na modernidade, passa a pairar sobre ela – nesse sentido, parece-me implausível relacionar a morte do autor a um traço da escrita modernista simplesmente.

Na escrita que atinge este ponto de agenciamento, a mão, dissociada de qualquer voz bruta³¹¹ e livre do exercício instrumental, leva a um puro gesto de *inscrição*, faz traço, abre um campo sem origem. Propondo sentido sem parar, não para consolidá-lo, mas para dispersá-lo, procede-se a conhecida isenção do sentido e a escrita surge diante de nós como materialidade, com um mistério, sem sentido último ou primeiro. O modelo é, uma vez mais, Mallarmé, posto que o poeta atinge o ponto em que só a linguagem age e não mais o “eu”. Aos aspectos formais que já vimos em nosso percurso, Barthes acrescenta agora, apoiando-se na linguística (que dava neste momento seus últimos suspiros no interior da obra barthesiana) e em uma noção desenvolvida por Benveniste, os dêicticos, elementos gramaticais que não possuem uma propriedade referencial fixa. Por esse ângulo, nos diz Barthes: o autor não é mais do que aquele que escreve, assim como o “eu” não é mais do que aquele que diz “eu”.

Esse Autor-Deus, ou Autor-pai – Barthes não deixa de colocar a figura autoral em analogia com tais figuras de peso na história do ocidente – é uma produção da modernidade europeia, fruto do empirismo inglês, do racionalismo francês e da fé pessoal da Reforma que permitiram descobrir “o prestígio do indivíduo”.³¹² Diferente das sociedades chamadas por Barthes de etnográficas, nas quais o xamã ou recitante pode ser admirado por sua performance, pelo domínio do código narrativo – mas não por sua individualidade ou por sua posse da narrativa –, na semiocracia do ocidente era a figura do indivíduo autor que recebia e, por vezes, ainda recebe maior prestígio. A crítica à ideologia positivista e capitalista dominante na Europa, assim como a dissidência da cultura ocidental, é clara. Nessa via, é então lógico que “tenha sido o positivismo, resumo e resultado da ideologia capitalista que tenha conferido a maior importância à pessoa do

³¹⁰ BARTHES. *La mort de l’auteur*, OCIII, p. 40. Tradução minha.

³¹¹ Retornaremos, nos próximos capítulos, ao tema da voz, para elaborar qual modalidade de voz estaria em causa na escrita.

³¹² BARTHES. *La mort de l’auteur*, OCIII, p. 40. Tradução minha.

autor”.³¹³ Golpeando a figura autoral, recusa-se, por conseguinte, o prestígio do indivíduo e a ideologia capitalista dominante, a qual elevava até então a dignidade da pessoa que escreve.

Em certa medida, a morte do autor também não deixa de ser eco da morte de deus. Se deus morre enquanto instância transcendental doadora de sentido, o autor transcendente ao texto e capaz de autorizar ou negar sentidos é da mesma forma liquidado ou, melhor, substituído pela intertextualidade que, diga-se de passagem, vinha contribuindo para a reabertura do diálogo entre os textos. Conforme lemos, não se trata mais de ver a escrita como linha de palavras a carregar a teológica mensagem do Autor-Deus, mas como um espaço intertextual onde se cruzam outras escritas, sem que nenhuma constitua uma origem. Nessa direção, o texto ultrapassa em muito o indivíduo que escreve. Sendo assim, a morte do Autor-Deus também não deixa de ser um abalo na interpretação de cunho hermenêutico, posto que, uma vez afastada a crença na origem e na mensagem teológica, a pretensão de decifrar o texto torna-se implausível. Escrita “contrateológica” e “revolucionária”, pois “recusar parar o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei.”³¹⁴

O resultado desta morte é hoje muito conhecido: o nascimento do leitor. Este não é tanto inaugural se levarmos em consideração que a chamada Estética da Recepção proposta por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, entre os anos de 1960 e 1970, já tinha como proposta uma teoria da literatura que não passava ao largo do leitor. Todavia, ao fazer do obituário do autor a certidão de nascimento do leitor, Barthes fomenta as teorias da leitura que aparecem no fim do século XX, ainda que este seja um nascimento inglório no que concerne à teoria barthesiana, pois se trata de um leitor tão esvaziado e incorpóreo quanto era o sujeito que escreve segundo a ótica do período estrutural: “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é somente este alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito”.³¹⁵

Recusando os liames do biografismo, a verdade, a transcendência, a ciência e a lei em favor do texto livre, Barthes, a meu ver, encontra uma solução para um incômodo aspecto da modernidade o qual ele já havia comentado em seu primeiro livro. Como vimos, Barthes ressalta que – apesar de recusar a estrutura retórica da intencionalidade –, no período moderno, a escrita

³¹³ BARTHES. *La mort de l’auteur*, OCIII, p. 40-41. Tradução minha.

³¹⁴ BARTHES. *La mort de l’auteur*, OCIII, p. 44. Tradução minha.

³¹⁵ BARTHES. *La mort de l’auteur*, OCIII, p. 45. Tradução minha.

atrela-se àquele que escreve, apartada do comum histórico, mais próxima do indivíduo que pode recusar ou afirmar a escrita de seu passado. É o contexto do indivíduo burguês dedicando-se a deixar sua marca, em fuga de certo anonimato, conforme a perspectiva histórica traçada por Jeanne Marie Gagnebin que vimos acima. Remeto, aqui, às palavras de Barthes em uma de suas primeiras incursões, a nos dizer que a escrita:

atesta o dilacerar-se das linguagens, inseparável do dilaceramento das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilacerar-se e o esforço mesmo que quer ultrapassá-lo. Sentindo-se incessantemente culpada por sua própria solidão, não deixa de ser uma imaginação ávida de uma felicidade das palavras, precipita-se em direção a uma linguagem sonhada em cujo frescor, por uma espécie de antecipação ideal, figuraria a perfeição de um novo mundo adâmico [...].³¹⁶

Essa linguagem adâmica – na qual as palavras são inaugurais, não mais presas no jogo da repetição e do gregarismo alienante – aqui relacionada a uma possibilidade de saída da solidão culposa, em *Roland Barthes par Roland Barthes* é tomada precisamente como figura do Neutro.³¹⁷ Sendo indissociável do individualismo crescente, a escrita não deixa de fazer seus pontos de fuga, pois, solapando o prestígio do indivíduo e oferecendo-se como uma linguagem despossuída, parece-lhe intrínseca a tendência em ultrapassar a solidão e o dilacerar das classes e se oferecer como partilha de um comum. Caso fosse mantido o prestígio da figura autoral a deter os sentidos de sua obra, a posse da escrita, voltaríamos à nossa cena inicial: aquela da posse da terra, sendo, agora, o texto mesmo a propriedade privada. Com a morte do autor, por outro lado, o sujeito que escreve é expropriado de seu texto e o texto tornado livre, dádiva comunal.

Ao recusar o prestígio do indivíduo, vê-se que Barthes não é acrítico em relação à modernidade, pode-se dizer que ele, sim, elucida e acolhe as escritas modernas, principalmente em seu aspecto subversivo em relação à tradição e à política, no entanto, ele não deixa de denunciar os pontos frágeis da modernidade, sobretudo, no que diz respeito às políticas e ideologias pautadas no capitalismo moderno e no etnocentrismo europeu. Neste ponto, evoco Antoine Compagnon, segundo o qual em Barthes há um “fio antimoderno frequentemente dissimulado sob uma retórica radical”, o qual se torna aparente ao longo de sua obra, assim, para

³¹⁶ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 244. Tradução minha.

³¹⁷ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV p. 796

ele, “Barthes sempre foi um antimoderno, como todos os verdadeiros modernos”.³¹⁸ Trata-se, a meu ver, de valer-se da modernidade sem encerrar-se pacificamente nela, o que o leva a considerar aspectos indissociáveis da solidão daquele que escreve, como o estilo ou a escrita mesma sem, no entanto, fazer culto ao individualismo exacerbado. A este respeito, em oposição ao indivíduo na posse de seu texto, mais vale a linguagem livre – o texto não será propriedade privada. Estando o autor expropriado de sua escrita, revela-se uma tendência da escrita que fora colocada em estado de latência, pois ela já aparecia dotada de uma inclinação democrática ou comunal que o prestígio do indivíduo na modernidade capitalista veio obliterar. Neste ponto, Barthes, de algum modo, anuncia uma política da escrita similar a que veremos alguns anos mais tarde, através de Jacques Ranciere, em *Políticas da escrita*, para quem a possibilidade de uma democracia da escrita depende, dentre outras coisas, da liberdade do texto que circula, ou erra, pelo mundo sem uma voz ou dono que possa detê-lo.

O ano de 1968 pode ser visto como virada do clímax para o epílogo do estruturalismo. Se nos primeiros anos da década de 1960 vemos o crescente entusiasmo através do qual o movimento se impõe, em um viés cientificista, propondo uma análise objetiva e imanente dos sistemas simbólicos e, em seguida, em 1966, vemos seu apogeu, a partir de 1968, com os movimentos de contestação ao qual se acrescentam outras abordagens teóricas que diversificam e complexificam a análise da realidade, o movimento entra em declínio. Em 1980 o movimento é recusado. Dentre os motivos da recusa está, precisamente, o sacrifício do sujeito sobre o altar cientificista da lógica estrutural.

Antes de 1980, no entanto, Barthes propõe seu retorno da figura autoral, primeiro como ser de papel e, em seguida, como corpo. É digno de nota que o corpo autoral aparece no momento da morte do autor, no entanto, trata-se de um corpo cuja identidade foi apagada pela escrita. Na teoria e crítica literária brasileiras, “La mort de l'auteur” e “De l'œuvre au Texte” (onde vemos um autor retornar, como convidado, enquanto ser de papel) figuram dentre os textos barthesianos mais retomados, principalmente nos últimos anos, visto que uma parcela considerável dessa crítica e das poéticas contemporâneas nos convidam a repensar as questões de autoria. A meu ver, no entanto, no que diz respeito à proposta de Barthes, esse autor que retorna tem sua especificidade formal e política à qual nem sempre se faz jus ao recorrer ao retorno do

³¹⁸ COMPAGNON. *Os antimodernos*: de Joseph de Maistre a Roland Barthes, p. 417

autor. Se uma das bases da morte do autor é a singularidade formal da escrita a qual vem ser sustentada por uma específica teoria da linguagem, seu retorno não será menos apoiado em um aspecto formal do texto, embora haja uma virada no que diz respeito à concepção de língua. Passemos então ao vivo corpo do autor que retorna e no qual ainda lemos as marcas da “morte com clareza”.³¹⁹

³¹⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII. 705. Tradução minha.

2.2. Morto, disperso, vivo: o que resta do autor

Escrever o corpo. Nem a pele, nem os músculos,
nem os ossos, nem os nervos, mas o resto.

Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*

O resto é sempre, no destino humano, fecundo.

Lacan, *Seminário 11*

Se os movimentos políticos de 1968 golpeiam o edifício estruturalista sem, no entanto, demoli-lo completamente, ainda no fim da década de 1969 o surgimento de outras correntes teóricas gradualmente lançam por terra o prestígio da estrutura. No campo da linguística, por exemplo, a gramática gerativa de Chomsky e a linguística da enunciação de Benveniste dinamizam o campo, ofuscando o prestígio da abordagem saussuriana. Por ser mais harmônica com o conceito de ciência pautado pelas noções de falseabilidade, ou refutabilidade proposto por Karl Popper, a perspectiva de Chomsky ganha rapidamente o interesse dos linguistas da época. Com efeito, a ciência linguística, com Chomsky, vai em direção à algoritmização e dá os primeiros passos em direção ao homem neuronal das ciências cognitivas. Já Benveniste, em oposição ao exclusivo foco no sistema, oferece uma linguística da enunciação, tomando as noções de sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, expandindo a noção de *shifter* de Jakobson em direção aos dêiticos, aos quais Barthes faz referência no momento da morte do autor. Ainda, segundo Dosse, com essa abordagem, Benveniste abre a linguística para o diálogo com os filósofos analíticos, como Gottlob Frege, Bertrand Russell e Ludwig Wittgenstein, expandindo, destarte, o diálogo e abrindo espaço para filosofias de raízes não nietzsche-heideggerianas.

Em 1967, Derrida publica *Gramatologia*, o qual é seguido de *A escritura e diferença*, publicado ainda no mesmo ano. Com esses trabalhos ele impulsiona o chamado pós-estruturalismo. Na sua leitura desconstrutora, em *Gramatologia*, ele toma as figuras chave do estruturalismo, como Saussure e Lévi-Strauss, colocando-as em uma linhagem que, desde Platão,

concede à escrita um lugar subalternizado em relação à predominância da fala e do *logos*. Já em seu segundo livro, desenvolvendo a noção de *Différance*,³²⁰ ao juntar os movimentos de diferir e diferenciar, ele convoca a temporalização que havia sido relegada a segundo plano devido ao foco na estrutura como sistema sincrônico e com a homofonia e a heterografia do vocábulo, – *différance/ différence*, Derrida vem apontar, ainda, o valor do traço, o *grámma*, em detrimento à fala e a voz mais prezadas pela linguística estrutural.

Por fim, temos o surgimento das noções de dialogismo, de Bakhtin, e de intertextualidade, de Kristeva. O dialogismo vem propor a abertura do texto para o diálogo entre o autor e o leitor, entre a obra e o sistema literário que a antecede ou, ainda, entre o texto e o seu contexto social. Já com a intertextualidade, temos a abertura do texto para o diálogo com outros textos ou até mesmo o contexto histórico como texto. Ambas contribuem ainda mais para uma mudança de abordagem. Neste ponto, a significação também se abre, levando em consideração não só a relação dos significantes entre si, mas, também, a dimensão da cultura.

No que concerne à teoria de Barthes, *S/Z*, publicado em 1970, é um explícito ponto de virada em relação aos preceitos estruturais. O interesse na análise crítica permanece o plural do texto – em relação a isso, não há grandes mudanças, uma vez que mesmo no período estrutural Barthes já atentava para a forma como o texto produz sentidos em detrimento a uma verdade –, no entanto, não se trata mais de dispor os textos igualando-os aos olhos da ciência in-diferente, de forma que fosse possível analisá-los em relação a algum modelo universal, mas, sim, contemplar a diferença que já não é meramente a individualidade de cada texto, mas diferença que nunca cessa de se articular, isto é, uma diferença da qual cada texto é um retorno. Em relação à perspectiva cientificista, Barthes agora ironiza citando Rimbaud: “ciência com paciência, o suplício é certo”.³²¹ Ele, então, nos propõe remeter o texto para seu próprio jogo, seguindo um paradigma infinito da diferença. Como abordar essa diferença? Para o Barthes pós-estrutural, trata-se de disseminá-lo em uma outra escrita, uma re-escrita do texto que já não o repete, mas o toma como motor de uma produção: a crítica está convidada a diferir do texto valendo-se dele.

³²⁰ No francês, “*différance*” é homófono à “*différence*”. Com essa noção, Derrida joga com “*différer*”, no sentido “diferir”, “adiar” e “diferenciar”.

³²¹ BARTHES. *S/Z*, OCIII. p. 121. Tradução minha.

No trabalho que Barthes faz partindo do traçado das Letras, em *S/Z* – uníssono, diga-se de passagem, com atenção ao traço que vemos em Derrida, por exemplo com a *Différance* – Barthes intensifica o que havia dito no obituário do autor, a saber, que a escrita se destaca de “toda voz” e se pauta por um gesto de “pura inscrição (e não de expressão)”.³²² Da mesma forma que o traçado valorizado em *S/Z* estava anunciado em “La mort de l'auteur”, o prolongamento do texto na leitura-escrita que se aproxima e se diferencia da obra, não deixa de evocar a noção de intertextualidade apresentada por Kristeva também já presente no momento da morte da figura autoral. Reconhecendo no período pós estrutural o que se anunciava no momento em que se declara a morte do autor, parece-nos que o obituário da autoria é um texto limiar, pois lá já estavam presentes tanto os frutos do estruturalismo quanto as sementes de um pós.

Voltaremos a *S/Z* quando tratarmos da leitura. Aqui, mais interessa pontuar que, da mesma forma que sua crítica se modifica a partir de *S/Z*, passada a era do Autor-deus que reinava no positivismo, sendo sustentado pela ideologia capitalista do prestígio do indivíduo, contra a cientificidade da perspectiva estruturalista e da semiologia, Barthes introduz, como ele escreve anos depois, o “grão do desejo”, faz a “reivindicação do corpo”.³²³ Essa notável acolhida do sujeito e do corpo, na via da psicanálise e sem as restrições que a cientificidade outrora havia imposto ao seu percurso, permite que esta fase da teoria barthesiana seja chamada de uma “filosofia do desejo”.³²⁴

Em 1971, em um conhecido ensaio de título “De l'oeuvre au texte”, Barthes comenta uma mutação que se operava na ideia que temos de língua, mudança esta tributária dos avanços das disciplinas que sobre ela, de alguma forma, refletem, como a linguística, a antropologia e a psicanálise. Neste ensaio Barthes, dá seus primeiros passos em direção a um retorno da figura autoral a qual é, de início, conforme lemos, convidada para a leitura como “autor de papel”,³²⁵ como uma das personagens da narrativa, sem inscrição privilegiada, paterna ou alética, mas, sim, lúdica. À medida que o diálogo com a psicanálise se intensifica, fazendo entrar na teoria da literatura as noções de desejo, prazer e gozo, o autor ganha corpo – a finura de um papel já não será o suficiente para ilustrá-lo.

³²² BARTHES. *La mort de l'auteur*, OCIII, p. 43. Tradução minha.

³²³ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 650.

³²⁴ DOSSE. *Histoire du structuralisme vol. 1*, p. 249. Tradução minha.

³²⁵ BARTHES, *De l'oeuvre au texte*, OCIII, p. 913. Tradução minha .

Uma vez que se introduz a “semente do desejo” nesta teoria, é com Lacan que Barthes mais dialoga e elabora. Embora a psicanálise concirna desde sempre ao desejo, no que diz respeito ao ensino de Lacan, é, principalmente, a partir de seu *Seminário 5: as formações do inconsciente*, proferido entre 1957-1958, que o psicanalista começa a tratar, na sua perspectiva, acrescentando a linguística à psicanálise, a questão do desejo. De um modo geral, pode-se dizer que, em seus primeiros seminários, Lacan faz um deslocamento do Imaginário para o Simbólico, desprendendo as noções freudianas de seus conteúdos imaginários e reformulando-as à luz da linguística estrutural. Neste seminário, Lacan formula o que conhecemos com o Grafo do Desejo, o qual nos permite, dentre outras coisas, elucidar a importante diferença entre Demanda e Desejo. Essa distinção é valiosa neste ponto, pois embora Barthes fale do desejo não é apenas no nível do enunciado que ele se faz presente, mas também no nível da enunciação, em outras palavras, a escrita como discurso do desejo não é uma tematização do desejo, mas uma prática que revela em sua própria estrutura algo que concerne ao desejo.

Para Lacan, o desejo é sempre desejo do Outro e igualmente sempre desejo de outra coisa. Esse Outro, em clara proximidade da linguística, é, de início, definido por Lacan como “lugar do depósito, do tesouro do significante”, campo onde também encontramos o código linguístico que poderá, desde que uma enunciação esteja de acordo com essa legislação, ratificá-la como válida, dotando-a, então, de uma significação.³²⁶ Lacan nomeou ponto de basta, ou *point de capiton*, ponto de capitoné, ou ponto de estofa o momento em que o código valida uma enunciação amarrando, momentaneamente, significantes e significados, produzindo uma significação. No que concerne à máxima “o desejo é desejo do Outro”, esta não deve ser compreendida rápida demais, pois faz várias ressonâncias dentro do ensino de Lacan, no entanto, no que diz respeito ao desejo, dizer que ele é do Outro é dizer, dentre outras coisas, que ele é fundado por uma lógica que concerne à incidência do significante no campo do sujeito. Entre a incidência do significante e a significação, entretanto, há uma distância na qual se delineia a diferença entre desejo e demanda. Neste momento de seu ensino, Lacan aproxima a estrutura da enunciação com a estrutura do desejo e, nessa perspectiva, a enunciação é colocada em um movimento que vai em direção ao reencontro do objeto do desejo, aquele que, miticamente, corresponde a uma primeira satisfação. Encontrado o objeto, a cadeia significante cessaria em

³²⁶ LACAN. *Seminário 5: as formações do inconsciente*, p. 162

uma definitiva amarração entre significante e significado, momento que seria então não da mera significação, mas do sentido, se entendermos – na via da semiologia– que o sentido diz respeito ao conteúdo total de um sistema significante, em outras palavras, no sistema linguístico, um sentido corresponderia à verdade.³²⁷ Pensemos, nessa via, a enunciação como enunciação de um desejo: uma vez encontrado o código, o que no Grafo do desejo Lacan situa no nível de A, de *Autre*, produz-se, momentânea e retroativamente uma significação, s(A); neste ponto, diz-se que o desejo foi significado como demanda, campo não do desejo mesmo, mas da necessidade. Conforme diz Lacan: “nenhum desejo pode ser aceito, admitido pelo Outro, a não ser através de toda sorte de intermediários que o refratem,” isto é, “que façam do desejo um objeto de troca, algo diferente do que é”.³²⁸ O desejo aparece, assim, como espécie de rebotalho da operação de significação ou, como expressa Lacan, como defasagem:

O que é o desejo? O desejo é definido por uma defasagem essencial em relação a tudo o que é, pura e simplesmente, da ordem da direção imaginária da necessidade – necessidade que a demanda introduz numa ordem outra, a ordem simbólica, com tudo o que ela pode introduzir aqui de perturbações.³²⁹

Lacan elabora o desejo como um para além-aquém da demanda, uma hiância, que revela o ser do sujeito.³³⁰ Conforme lemos em seu *Seminário 6: O desejo e sua interpretação*, de 1958 a 1959, o desejo se manifesta “no intervalo, na hiância, que separa a pura e simples articulação linguageira da fala daquilo que marca que o sujeito aí realiza algo dele mesmo, [...] algo que é seu ser”.³³¹ É nesse intervalo, na hiância, que se situa a experiência do desejo, não como significado, mas como o que aponta sempre uma outra coisa.

A demanda é, deste modo, modificação do desejo uma vez que ele é filtrado pela articulação significante. O desejo, no entanto, não se esgota na significação da demanda, no

³²⁷ Embora nem sempre fiel à distinção da semiologia, o próprio Lacan acata a distinção semiológica em seu *Seminário 5*, ao relacionar o sentido ao movimento do objeto metonímico, aquele que desliza infinitamente pela cadeia, a significação, ficando, então, relacionada ao movimento metafórico em que um significante substitui o outro na cadeia. Nessa via, o sentido como deslizamento do objeto metonímico será sempre um sentido adiado e o movimento da cadeia sempre incessante.

³²⁸ LACAN. *Seminário 5: as formações do inconsciente*, p. 72

³²⁹ LACAN. *Seminário 5: as formações do inconsciente*, p. 96

³³⁰ Conforme lemos em “A direção do tratamento”: “o desejo é aquilo que se manifesta no intervalo cavado pela demanda além dela mesma, na medida em que o sujeito, articulando a cadeia significante, traz à luz a falta a ser com o apelo de receber seu complemento do Outro, se o Outro, lugar da fala, é também o lugar dessa falta” (LACAN, 1998 p. 633).

³³¹ LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 26

campo da necessidade, por esse motivo, o movimento da cadeia continua, para além da demanda. Se de início, no ponto em que o Outro, como lugar do código, valida a enunciação, dotando-a de uma significação, temos uma significação do Outro, $s(A)$, quando a enunciação poderia encontrar o objeto do desejo – ou o sentido final – cessando então o deslizamento significante, temos um $S(A)$. Esse matema, em relação ao Grafo do desejo, nos diz que a demanda é castrada, isto é, fadada a não encontrar, no campo do significante, o objeto de seu desejo, o qual correrá, então, infinita e metonimicamente, sempre em adiamento. No entanto há um outro significado de $S(A)$ que também é valioso para o encontro de Barthes com Lacan, a saber: $S(A)$ como matema que condensa o postulado “não há o Outro do Outro”, máxima a qual Lacan dedica uma lição em seu seminário sobre o desejo. Com esse aforismo Lacan nos diz que falta, no campo do Outro, a intervenção de um significante que, cessando o movimento da cadeia, pudesse certificar a verdade; por esse motivo, segundo Lacan, não existe metalinguagem, nenhuma instância transcendente poderá responder pelo Outro e nenhum discurso primeiro, superior ou legitimador, será capaz de garantir a verdade de qualquer outro discurso. Conforme expressa o psicanalista, o A maiúsculo barrado quer dizer que: “em A – que é não um ser, mas o lugar da fala, o lugar onde repousa, [...] o conjunto do sistema dos significantes, ou seja, de uma linguagem - falta alguma coisa”.³³² Essa alguma coisa que falta só podendo ser, segundo ele, um significante; daí o S em relação ao A sobre o qual cai a barra.³³³ O significante do Outro barrado pode ser reconhecido em todo lugar onde haja barra sobre o Outro, isto é, em todo lugar em que a verdade é suspendida. Esse significante:

o significante oculto, aquele de que o Outro não dispõe, é justamente aquele que lhes concerne. É esse mesmo que vocês colocam em jogo na medida em que, pobres bobinhos, acham-se, desde que nasceram capturados nessa bendita questão dos *logos*. Ou seja, a parte de vocês que, envolvida nisso, é sacrificada. Ela não é pura e simplesmente sacrificada, sacrificada fisicamente, como se diz, ou realmente, mas simbolicamente.³³⁴

Uma vez que no Outro falta este significante, não só o desejo está fadado a deslizar infinitamente pela cadeia, só conhecendo uma significação enquanto demanda, mas também o sujeito está

³³² LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 233

³³³ LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 233

³³⁴ LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 323

impedido de encontrar no campo do Outro um significante que o represente de forma definitiva; nessa via, frente a um A , vemos aparecer um $\$$, isto é, um sujeito barrado. Interessante mencionar, ainda, que, na perspectiva de Lacan, é frente a esse Outro barrado que o sujeito, simbolicamente, sacrifica uma parte de si (é o que veremos mais adiante com o objeto a). Esse sujeito que sofre a incidência do significante perdendo simbolicamente uma parte de si difere patentemente do sujeito pleno, transparente a si mesmo, conhecedor de sua verdade. Diferente do sujeito da filosofia cartesiana que subjetiva a si mesmo indefinidamente, pois se sou porque penso, sou porque penso que sou, e assim por diante – esse movimento da linguagem pode seguir infinitamente – é o sujeito que é porque pensa que é e assim se assegura somente na concatenação dos significantes no campo do Outro. Nas palavras do psicanalista: “é que, justamente, eu não sou este que está pensando que sou, pela simples razão de que, pelo fato de eu pensar que sou, penso no lugar do Outro, disso resulta que sou diferente daquele que pensa Eu sou.”³³⁵ A questão é que não temos absolutamente nenhuma garantia de que esse Outro, pelo que há em seu sistema, possa garantir nossa verdade, isto é: “não há, repito, Outro do Outro. Não há no Outro nenhum significante que possa, conforme o caso, responder pelo que sou.”³³⁶

No Grafo do Desejo de Lacan, a enunciação vai em direção a um significado final, um sentido, mas o que ele encontra é o Outro barrado, a falta de um significante, um furo onde o sujeito poderia encontrar a significação final do desejo; essa impossibilidade é uma das bases do famoso aforismo de Lacan “não existe relação sexual”, o qual nos diz não apenas que dois não farão um, mas que também no nível da cadeia significante não haverá relação entre significante e significado. O furo que aparece pela incidência da barra no Outro e no sujeito assume, gradualmente, no ensino de Lacan consistência o suficiente para, mais tarde – e, certamente, com outras correlações que não só o funcionamento do sistema significante –, adquirir a consistência de um objeto, objeto a , ao qual Lacan relaciona um gozo.

A metalinguagem que não existe, o sujeito que já não encontra representante final no campo do Outro e o gozo que vemos em Lacan serão de grande relevância para o retorno do autor que vemos em Barthes. Em relação à metalinguagem, é preciso lembrar a extensa elaboração sobre a sua impossibilidade que abre o seminal *Leçon*. No que concerne à metalinguagem como o sistema significante que refere a si mesmo, uma das bases da semiologia,

³³⁵ LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 233

³³⁶ LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 233

Barthes nos lembra que não é possível que nos mantenhamos na linguagem tomando-a como objeto e instrumento, isso pois o movimento de saída da linguagem tendo-a como instrumento de análise e o retorno que a tomaria como objeto é insustentável pelo simples fato de que o fora da linguagem é inabitável, a transcendência da linguagem ficando, assim, excluída do campo teórico. Em *Le plaisir du texte*, momento crucial da escrita como discurso do desejo, Barthes a evoca para recusá-la. No texto, ele imagina o mundo da linguagem “(a logosfera)” como conflito de paranoias em que um sistema, isto é, uma ficção, uma ideologia, ocupa-se em marcar o adversário sob um “vocábulo semicientífico, semi-ético”,³³⁷ para condená-lo, negar a validade do discurso – note-se a ciência, aqui, evocada como instância que garantiria a verdade de algum discurso. Para o falante que não quer enlouquecer em meio à briga dos discursos, seria preciso posicionar-se em um deles. Mas e para o sistema que não é fala, isto é, para a escrita? Ora, o texto, como objeto atópico, desterritorializa-se para fora das linguagens, dos sistemas, recusando o último falar. Como? “Por um trabalho progressivo de extenuação. Primeiro o texto liquida toda meta-linguagem, e é assim que ele é texto: nenhuma voz (ciência, Causa, Instituição) está por trás do que é dito”.³³⁸ Em termos lacanianos, pode-se dizer que o texto, em oposição aos discursos da Verdade, acolhe o (A), Outro que não existe. Nasce daí um novo estado, forma decantada da linguagem, língua depurada, sem origem, sem o serviço da comunicação. Marty vê no prazer do texto, uma vez que ele atrela-se a essa recusa da transcendência do texto, uma crítica à metafísica e uma distância da modernidade ocidental. Segundo o crítico, “o que o prazer suspende é o valor do sentido: a (boa) Causa. No fundo, o prazer subverte a modernidade ao tocar nesse resto de eterna e fatal metafísica, que existe dentro dela e a sobrecarrega e estraga [...]”.³³⁹

É certo que não encontramos em Barthes uma longa elaboração linguística que marca a distinção entre desejo e demanda como encontramos em Lacan. Todavia, ao escrever que “a utopia é o campo do desejo, em face da Política, que é o campo da necessidade”,³⁴⁰ o teórico faz à sua maneira a distinção entre as duas instâncias. Ademais, em *Leçon*, quando o teórico aponta a possível perecibilidade da psicanálise, encontramos como motivo o postulado: “o desejo é mais

³³⁷ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p. 237. Tradução minha.

³³⁸ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p. 237. Tradução minha.

³³⁹ MARTY. *Roland Barthes: O ofício de escrever*, p. 179

³⁴⁰ BARTHES. *L’Utopie*, OCIV, p. 531. Tradução minha.

forte que sua interpretação”,³⁴¹ o qual não deixa de nos apontar o desejo em restância para além do que é significado. A questão da inexistência da metalinguagem vem se atrelar, portanto, ao tema do prazer e gozo do texto. Podemos dizer que até mesmo sua noção de Neutro, ao colocar em suspensão o juízo e a verdade não deixa de concernir à inexistência da metalinguagem, pois com o Neutro não há instância que possa certificar o sentido em questão. À vista disto, a escrita aparece como discurso do desejo não por tematizá-lo, não se trata de escrever acerca do desejo, mas por evocá-lo com sua estrutura. Em termos lacanianos, digamos, então, que na escrita figura-se o \bar{A} .³⁴²

Também Lacan se interessou pelas relações entre desejo e poética e comentou-a em seu seminário sobre o desejo e sua interpretação. Para o psicanalista, o interesse não está na tematização do desejo, interessa-lhe, antes, a estrutura do desejo evocada por certas questões de ordem estrutural. Segundo o psicanalista: “a situação do desejo está profundamente marcada, amarrada, presa a certa função da linguagem, a uma certa relação do sujeito com o significante”, entendê-la nos permitirá “entender mais profundamente a natureza da criação poética em suas relações com o desejo”.³⁴³ No entanto, Lacan não recorre à poesia figurativa; segundo ele, “a poesia figurativa, aquela que pinta, quase posso dizer, as rosas e os lírios da beleza, nunca expressa o desejo fora do registro de uma singular frieza”.³⁴⁴ O que está em questão é antes o processo estrutural que colocaria em evidência o desejo como a defasagem entre o que vimos como $s(A)$, significação do Outro, e $S(A)$, o Outro que não existe, a partir do qual veríamos aparecer também o sujeito do desejo, aquele que foi marcado/barrado pelo significante.

É na via da escrita como discurso do desejo e do texto como espaço de inscrição da pulsão que o autor faz uma nova entrada no espaço literário. Lembremos que, durante o tempo da análise estrutural, Barthes havia anunciado que a ciência literária deixaria de fora um essencial e enorme resíduo. Na companhia da psicanálise, recuperando o autor e figurando-o através do gozo, do biografema, do grão da voz e da chamada *logothésis*, Barthes retoma, precisamente, os restos que a perspectiva cientificista deixaria de fora do campo de análise. Em *Le plaisir du texte*, o autor já figura durante a leitura, mas com claras diferenças em relação ao autor que reinava nos estudos literários de outrora. Conforme lemos:

³⁴¹ BARTHES. *Leçon*, OCII, p. 439. Tradução minha.

³⁴² No capítulo 4, essa figuração do Outro que não existe será um dos pilares da presença do corpo.

³⁴³ LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 14

³⁴⁴ LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 14

Perdido no meio do texto (não atrás, à maneira de um deus de maquinaria), há sempre o outro, o autor. Como instituição, o autor está morto, sua pessoa, civil, passional, biográfica, desapareceu, desapossado, ele não exerce mais sobre sua obra a formidável paternidade da qual a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, *eu desejo* o autor.³⁴⁵

Desapossado de sua antiga autoridade, pela via do desejo do leitor, o autor é convidado, já não como instância proprietária doadora de sentido ou figura cuja biografia viria esclarecer o texto. Nesse mesmo livro, Barthes elabora um modo de figuração do autor no interior de seu texto, agora como corpo erótico, mas de modo algum “sob a espécie da biografia direta”, pois essa excederia o corpo, “daria um sentido à vida, forjaria um destino”.³⁴⁶

Em *Sade, Fourier, Loyola*, publicado em 1971,³⁴⁷ vemos a derrocada final da ciência e a proposta de uma co-existência entre leitor, autor e texto, em detrimento à tomada do texto como mero objeto de análise. No prefácio, lemos que nada é “mais deprimente do que imaginar o Texto como um objeto intelectual [...]. O Texto é um objeto de prazer.”³⁴⁸ Por vezes esse prazer do texto “se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há texto): quando o texto ‘literário’ (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, [...] em poucas palavras, quando se produz uma co-existência.”³⁴⁹ Vemos que o leitor, sendo aquele que co-existe com o texto, já aparece em clara diferença em relação ao leitor esvaziado de “A morte do autor”; o prazer do texto que se dá é um convite: viver juntos.

Os corpos tomam as ruas em 1968, já em 1970, o corpo do autor é tomado pela escrita, pois o prazer do texto é o motor do retorno do autor como corpo. Agora tomado por sua prática, pois não exerce sobre ela nenhuma paternidade – não há metalinguagem, qualquer autoridade extratextual é eliminada desde que se trate de um texto. Nesta inaugural perspectiva, Barthes escreve que “*O prazer do Texto* comporta também uma volta amigável do autor”.³⁵⁰ O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições, “nem mesmo o herói de

³⁴⁵ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p. 235. Tradução minha. Grifos do autor.

³⁴⁶ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p. 254. Tradução minha.

³⁴⁷ Ao que tudo indica, embora *Sade, Fourier, Loyola* seja publicado dois anos antes de *Le plaisir du texte*, suas elaborações parecem tributárias do último, pois, no prefácio, Barthes faz referência ao prazer do texto como motivo do retorno do autor.

³⁴⁸ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 704. Tradução minha.

³⁴⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 704. Tradução minha.

³⁵⁰ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 705. Tradução minha.

uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro de nossa vida não tem unidade: é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns detalhes tênues”.³⁵¹ Não um vivo sujeito da fala, mas, sim, próximo de Orfeu, um “canto descontínuo de amabilidades, em que, não obstante, lemos a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo”.³⁵²

A meu ver, essa proposta de um corpo sem unidade ganha potência se cotejada com a psicanálise de Lacan e aproximada de uma outra proposta barthesiana feita nesse retorno da figura autoral. Refiro-me à distinção feita por Barthes, em diálogo com Lacan, entre consistência e insistência. Segundo Barthes, o estilo, aquele da antiga retórica, por ser tomado como forma – a forma de expressão – implica uma “consistência”, já “a escrita, para retomar uma terminologia Lacaniana, conhece apenas insistências”.³⁵³ Temos, então, um corpo sem unidades a figurar a partir de uma prática que coloca em jogo mais a insistência que a consistência.

Insistência é o termo usado por Lacan, em seu *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, de 1954 a 1955, para designar o insistente movimento da pulsão de morte de Freud em sua compulsão à repetição no qual se insinua um além do princípio de prazer. Recorro às palavras de Lacan:

O para além do princípio do prazer está expresso no termo ‘compulsão à repetição’. Este termo está impropriamente traduzido em francês por *automatisme de répétition*”, e creio estar dando-lhes um melhor equivalente com a noção de insistência, de insistência repetitiva, de insistência significativa.³⁵⁴

Atuando “sempre como força *constante*”,³⁵⁵ a pulsão para Freud é um “conceito fronteiro entre o anímico e o somático”, ela é o “representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma como medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal”.³⁵⁶ Tendo como fonte as zonas erógenas, as pulsões são sempre parciais: oral, vocal, escópica, anal. As pulsões recortam o corpo, marcam-no com

³⁵¹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 705. Tradução minha.

³⁵² BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 705. Tradução minha.

³⁵³ BARTHES. *Sade; Fourier; Loyola*, OCIII, p. 703. Tradução minha.

³⁵⁴ LACAN. *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 279.

³⁵⁵ FREUD. *As pulsões e seus destinos*, p. 19. Grifos do autor.

³⁵⁶ FREUD. *As pulsões e seus destinos*, p. 25

seus circuitos e destinos. Evocando a insistência, de início, logo constatamos que Barthes coloca o texto como lugar de inscrição das pulsões, em especial, a pulsão de morte. Com efeito, em entrevista de 1974 ele nos diz que a “a escrita é a mão, é, portanto, o corpo: suas pulsões, seus controles, seus ritmos, seus pesos, [...] em resumo, não a alma (pouco importa a grafologia), mas o sujeito carregado de seu desejo e de seu inconsciente”.³⁵⁷

Na obra freudiana, a pulsão de morte ganha primazia no divisor de águas “Além do princípio de prazer”, de 1920, no contexto do pós-guerra, a partir do qual se inaugura a segunda tópica da obra freudiana. No texto, além de questionar sua própria hipótese segundo a qual o aparelho psíquico operaria de acordo com a predominância do princípio de prazer,³⁵⁸ Freud coloca em evidência o funcionamento da pulsão de morte precisamente através da compulsão à repetição a qual não gera, forçosamente, prazer e, no entanto, não deixa de estar relacionada a uma satisfação pulsional. É na esteira desse além do princípio de prazer, a partir de uma primazia dada à pulsão de morte, que Lacan elabora sua noção de gozo, como satisfação pulsional que já não responde ao binômio prazer-desprazer.

Já no que concerne à consistência, trata-se de uma noção cara a Lacan, principalmente a partir de 1970, período em que ele apoia sua teoria, sobretudo, em três registros abordados juntos à luz da topologia, são eles: real, simbólico e imaginário. Para o psicanalista, a consistência é uma qualidade do registro do imaginário. Conforme ele escreve, é no imaginário que está “o suporte do que é a consistência”.³⁵⁹ Essa consistência, em Lacan, concerne a uma unidade do corpo diferente do corpo que vemos recortado pelas pulsões, embora estabeleça com ele uma próxima relação. Em relação à unidade do corpo, há, para a consistência, uma cena exemplar, aquela do Estádio do espelho, elaborada por Lacan em “O estádio do espelho como formador da função do eu”. De acordo com o modelo teórico de Lacan, o *infans*, ainda mergulhado na descoordenação motora e na dependência, superado em inteligência instrumental pelo chimpanzé, conforme pontua o psicanalista, se precipita na identificação com uma imagem que

³⁵⁷ BARTHES. Roland Barthes contre les idées reçues OCIV, p. 568. Tradução minha.

³⁵⁸ Conforme Freud (1996, p. 17) se expressa, em resumo tal é o funcionamento do princípio de prazer cuja dominância é, no texto, indagada: “na teoria da psicanálise não hesitamos em supor que o curso tomado pelos eventos mentais está automaticamente regulado pelo princípio de prazer, ou seja, acreditamos que o curso desses eventos é invariavelmente colocado em movimento por uma tensão desagradável e que toma uma direção tal, que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer ou uma produção de prazer.”

³⁵⁹ LACAN. *Seminário 23: o sinthoma*, p. 49 .

lhe aparece no espelho e, sob a garantia do olhar de um Outro, confere unidade ao corpo que, até então, era experienciado como fragmentado, recortado mesmo pela pulsão. Trata-se de uma situação exemplar, a “matriz simbólica” em que a criança “se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua no universal sua função de sujeito”.³⁶⁰ O prestígio da imagem aí faz com que Lacan fale em uma Gestalt: “a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como Gestalt, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constituinte do que constituída”.³⁶¹ Essa Gestalt simboliza “a permanência mental do sujeito” ao mesmo tempo que “prefigura sua destinação alienante”.³⁶² Resulta daí a identificação com a unificada imagem especular e a “transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”.³⁶³ O espelho, decerto, sendo um modelo teórico que, podendo ser um reflexo na pupila da mãe, hoje talvez pudesse ser pensado como a criança que reconhece sua imagem na tela de algum *smartphone*.

É certo que a relação do sujeito com o campo do imaginário não se dá sem a intervenção do registro simbólico. Lacan não deixa de pontuar a cena do estádio do espelho como matriz simbólica; trata-se, com efeito, de um modelo teórico em que vemos o cenário do enlaçamento, no âmbito do sujeito, de dois registros: o imaginário e o simbólico. Em relação a isso, em seu segundo seminário, Lacan é explícito ao dizer que: “é preciso que, no sistema condicionado pela imagem do eu, o sistema simbólico intervenha”.³⁶⁴

Em 1923 em seu *O eu e o isso* Freud já havia dito que o eu “é, primeiro e acima de tudo, um eu corporal; não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é ele próprio a projeção de uma superfície”,³⁶⁵ apontando, desta forma, que a ideia de um *eu* está apoiada em uma corporeidade. Com seu estádio do espelho, Lacan elucida essa construção como alicerçada pelo registro imaginário – embora não restrita a ele – e por uma identificação que dá ao sujeito a unidade da imagem e a posse do corpo que lhe aparece no âmbito especular. O estádio do espelho é um dos primeiros textos de Lacan. Em um de seus últimos seminários, já com outra

³⁶⁰ LACAN. O estádio do espelho como formador da função do eu, p. 98

³⁶¹ LACAN. O estádio do espelho como formador da função do eu, p. 98

³⁶² LACAN. O estádio do espelho como formador da função do eu, p. 98

³⁶³ LACAN. O estádio do espelho como formador da função do eu, p. 97

³⁶⁴ LACAN. Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, p. 76

³⁶⁵ FREUD. *O ego e o id*, p. 40.

perspectiva acerca do sujeito e seu corpo, Lacan retoma o tema da posse do corpo ao nos dizer que “o falasser adora seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade, ele não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante”.³⁶⁶ Esse corpo a sair fora a todo instante enquanto uma posse, no ensino de Lacan, nos aponta um outro paradigma de Lacan, ao lado do Outro como espaço do significante – como vimos, haverá “no lugar do Outro, o corpo. Não o corpo do Outro, e sim o corpo próprio”.³⁶⁷ Nessa perspectiva, a questão ser um corpo ou ter um corpo se complexifica, pois “esse ter não passa de uma crença de ter seu corpo como objeto disponível”.³⁶⁸ Sendo, assim, o corpo que, através do espelho, confere unidade ao corpo fragmentado pelas pulsões, figura como consistência mental, doação imaginária, posse tributária de um artifício.

Com o tema da insistência em oposição à consistência, inscrito, é verdade, de forma bastante sutil no texto barthesiano, mais próximos estamos do real da pulsionalidade do corpo que de sua unidade imaginária. O próprio gozo já evidencia uma divisão, conforme nos aponta Nancy, gozar é sentir-se gozar, isto é, “gozar é se sentir outro no outro”.³⁶⁹ Podemos, nessa via, retomar o dito de Barthes segundo o qual o que a escrita pede, e que nenhum amante tomado pela ilusão de expressão do sentimento amoroso pode dar, é que ele sacrifique um pouco de seu imaginário para que consiga um pouco de real na escrita.

Esse corpo fragmentado que Barthes evoca acaba por figurar como o oposto do sujeito pretensamente uno que se contempla em algumas escritas de si, figurando como um anti-Narciso. Se Narciso tem um corpo real, mas se interessa por seu reflexo, precipitando-se em direção ao imaginário, sua consistência e sua perdição, de outra ordem é o corpo que nos aparece com o retorno do autor proposto por Barthes se seguirmos à risca seus passos. Em entrevista de 1975, comentando as fotografias de *Roland Barthes par Roland Barthes*, as quais cobrem o período até a adolescência, Barthes nos diz:

Então há imagens do próprio escritor, eu mesmo as escolhi, fiz uma espécie de imaginário (*imagerie*) que para efetivamente na minha adolescência, porque somente minha infância e minha adolescência ainda me fascinam. O que aconteceu depois? Comecei a escrever e nesse momento direi que o meu corpo

³⁶⁶ LACAN. *Seminário 23: o sinthoma*, p. 64

³⁶⁷ MILLER. *Perspectivas do seminário 23*, p. 110

³⁶⁸ MILLER. *Perspectivas do seminário 23*, p. 111

³⁶⁹ NANCY. *Une exemption de sens*, p. 99. Tradução minha.

‘saiu’ da imagem, que já não estava na fotografia: passou para a minha escrita, de uma forma completamente diferente. Meu corpo se dispersou no ato de escrever e não tive que apresentá-lo.³⁷⁰

Um corpo mais pulsional e recortado que uno, já não há lugar para o in-divíduo, o sujeito que aqui aparece é não só dividido mas, mais ainda, fragmentado e dispersado pela prática da escrita. Vale mencionar que a “ausencia de *imago*”³⁷¹ é uma das figuras do Neutro evocadas pelo teórico em *Roland Barthes par Roland Barthes*. Neste ponto, podemos pensar que a passagem para o corpo, no momento do retorno do autor, faz valer também a elaboração sobre o Neutro que antes embasara o apagamento da identidade do corpo que escreve

Por um lado, este corpo que escreve já não é o corpo do espelho de Lacan, pois, ao pensar o corpo na escrita, Barthes avança em direção a uma outra figuração do corpo: um além do espelho, o qual, todavia, não se faz sem um apoio na psicanálise – em outras palavras, neste ponto, Barthes vale-se de Lacan para prescindir dele. Por outro lado, entretanto, como veremos, na companhia de Eric Laurent, proponho um encontro entre ambos a partir de um segundo paradigma que se insinua no ensino lacaniano e que Laurent vem desenvolver, a saber, além do corpo refletido, aquele do corpo escrito.

O tema da dispersão do corpo pela prática escritural é medular para o retorno da noção de autor no que concerne à relevância de sua biografia. Se na era do antigo autor, o indivíduo prestigiado, a biografia figurava como depósito de chaves de leitura, podendo vir em auxílio da crítica para esclarecer o sentido da obra, este autor sem unidade propõe uma outra modalidade de atenção biográfica. Embora, com a noção de gozo atrelada à escrita, possamos dizer que algo de vivo sobrevive à ação mortificante da escrita, seguimos, também, com a clareza da morte. Aqui, à brutalidade do biografismo de outrora, Barthes opõe os “detalhes ténues” figurados pelo agora já muito conhecido biografema. Em *Sade; Fourier; Loyola*, Barthes assim define esta profícua noção:

Porque, se é necessário que, por uma dialética retorcida, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, este sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que atiramos ao vento após a morte (ao tema da *urna* e da

³⁷⁰ BARTHES. Entretien avec Jacques Chance, OCIV, p. 897. Tradução minha.

³⁷¹ BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 707.

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, morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigável e desenvolvido, a alguns detalhes, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de todo destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, qualquer corpo futuro, prometido à mesma dispersão.³⁷²

Com essas cinzas atiradas ao vento e destinadas a tocar o futuro corpo do leitor, também ele prometido à morte e à dispersão, vê-se que estamos, de fato, em uma acolhida dos restos corpóreos que o estruturalismo quisera excluir do campo de análise. Restos dispersos em direção ao outro, conforme lemos em *Roland Barthes par Roland Barthes*: “o texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é aquela do Povo [...]”.³⁷³ Como grafema para a grafologia, com a noção de biografema temos a vida reduzida ao mínimo. Nessa via, em *La chambre claire*, a relação fragmentária que a fotografia estabelece com a História é análoga à relação que o biografema estabelece com a biografia. Esse resto de biografia é mais opaco que esclarecedor dos sentidos da obra, conforme Barthes sugere, trata-se de uma “mistura de gozo e de esforço - que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança”.³⁷⁴

Passando ao largo da paradoxalidade própria à escrita e de seu constante recurso ao paradigma desarmado, John M. Burke escreve que a dialética retorcida sobre a qual fala Barthes é uma espécie de trocadilho, um recurso retórico, “quando muito, uma concepção de poeta”,³⁷⁵ posto que falta à noção em questão o rigor científico que agrada a uma parte da crítica literária. Se por um lado, afastado do cientificismo positivista e do estruturalismo, mais aberto à corporeidade do autor e do leitor, a noção de Barthes se elabora nas margens do teórico, bordejando a poesia, por outro, a noção, a meu ver, se enraíza em um contexto mais amplo de acolhida dos restos da ciência e, nessa perspectiva, o biografema tem se mostrado uma vigorosa noção para a crítica literária latino-americana, em especial, no viés da crítica biográfica contemporânea elaborada por Eneida Maria de Souza. Conforme lemos, com o biografema, o

³⁷² BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 706-706. Tradução minha.

³⁷³ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 581. Tradução minha.

³⁷⁴ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 685. Tradução minha.

³⁷⁵ BURKE. *The death and the return of the author*, p. 40. Tradução minha.

que temos é “a imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”,³⁷⁶ o que convém à proposta metodológica da crítica biográfica contemporânea que vem unir obra e vida a partir de pontes metafóricas, distanciando-se, assim, do determinismo biográfico da antiga crítica biográfica de caráter positivista. Nessa perspectiva, em outra pesquisa,³⁷⁷ seguindo uma estratégia biografemática, argumentei em favor de uma crítica em que o leitor se torna um trapeiro, recolhendo os restos (in)significantes no espaço da obra, como um modo plausível de abordar as relações entre obra e vida através da insistência dos pequenos detalhes significantes os quais, por sua tenuidade, já não podem esclarecer o sentido da obra, embora participem dela. Conforme pontua um outro teórico latino-americano a quem a potência do biografema interessou, voltamo-nos para “o potente que se entranha no ordinário, para as imprecisões do rosto, uma espécie de etnologia do minúsculo”.³⁷⁸ Assim, embora o corpo e a vida daquele que escreve retornem, a estratégia biográfica, ou melhor, biografemática já não é mais cúmplice da brutalidade biográfica e do prestígio do indivíduo.

No âmbito do autor como corpo, Barthes faz uma reformulação da noção de estilo, afastando-se daquele da antiga retórica, o que era concebido a partir da distinção entre forma e conteúdo. É certo que, assim como a escrita, o tema do estilo em Barthes é também bastante sinuoso, marcado por vários deslocamentos e reformulações,³⁷⁹ no entanto, a concepção de estilo depurada, em *Sade, Fourier, Loyola*, convoca o corpo a partir da noção de insistência e, assim, aproxima-se de uma concepção de estilo com a qual Barthes trabalhava outrora. Retornaremos à questão do estilo com Lacan e Barthes no capítulo 4. Aqui, interessa dizer que essa reformulação, a meu ver, se constrói a partir de uma diferença que o teórico estabelece em relação à perspectiva de Foucault sobre a questão da autoria.

Na conhecida conferência chamada “O que é um autor?”, pronunciada em 1969, um ano após o texto de Barthes, Foucault se volta para a questão da autoria. Em sua apresentação, ele repete a pergunta barthesiana: “o que importa quem fala?”. Tendo Lacan em sua plateia, com

³⁷⁶ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 106-107

³⁷⁷ TEIXEIRA. Uma cerimônia de palavras: a poética biografemática de Sylvia Plath.

³⁷⁸ COSTA. *Estratégias biográficas*, p. 35

³⁷⁹ Conforme escreve Ana Maria Clark Peres, são várias as concepções de estilo que encontramos em Barthes. Elas decerto “dialogam entre si, se afinam ou discordam vivamente, se (re)conciliam e/ou se conjugam [...]” (2005, p. 156). Apesar de espinhoso, como veremos, trata-se de um assunto de importância inegável.

uma elaboração próxima a de Barthes e sem passar ao largo da relação da escrita com a morte, ele afirma que, na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação “do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer”.³⁸⁰ Poderíamos indagar se o sujeito, de fato, desaparece ou se é apenas colocado em uma espécie de apagamento progressivo e inconcluso. No entanto, o próprio Foucault contorna esta questão propondo, em oposição ao autor da crítica positivista e à exclusão total da autoria, a ideia de um autor reduzido a uma função. Trata-se da chamada função autor que é assim resumida por ele:

a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.³⁸¹

No entanto, na ordem do discurso, pode-se ser o autor não de um livro ou uma obra, mas de uma de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão se situar. Estes são os fundadores de discursividade, dentre os quais Foucault situa Freud e Marx, pois “eles não tornaram apenas possível um certo número de analogias, eles tornaram possível (e tanto quanto) um certo número de diferenças. Abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram”.³⁸² Trata-se de pensadores cujo nome de autor cresce em importância e expande-se em termos de funções precisamente porque fundaram um sistema no qual outros pensadores podem se situar ainda que estabeleçam, em relação os fundadores de discurso, uma diferença. Conforme escreve Eurídice Figueiredo, na sua investigação do intertexto da morte do autor, “o discurso sobre o autor em Foucault se situa no campo da História”, pois ele “trata tanto do autor de textos literários quanto do autor das Ciências; a discussão está centrada na função-autor, ou seja, no papel desempenhado

³⁸⁰ FOUCAULT. O que é um autor?, p. 272

³⁸¹ FOUCAULT. O que é um autor?, p. 283

³⁸² FOUCAULT. O que é um autor?, p. 284

socialmente pelo autor enquanto produtor de discursos”.³⁸³ Além disso, diferentemente de Barthes, Foucault trata mais do nascimento do autor na história do que de sua morte na escrita.

Diferindo de Foucault e seus fundadores de discurso, na sua reformulação da noção de estilo, interessado pelo espaço literário, Barthes falará sobre os fundadores de língua, ou logotetas, agentes minorados, como sugere a etimologia; aqueles que se dispersam na língua que fundam. Nessa língua fundada pelo escritor, conforme lemos em *Sade, Fourier, Loyola*, vale dizer, encontramos um ordenador, como um mestre-de-cerimônia. Esse alguém ninguém mais é que o autor, mas aqui, desprovido da autoridade de outrora, regula, mas não regulamenta o jogo. E nessa regulação, o autor se dispersa.

Ainda neste paradigma do corpo fragmentado e dos mortos em companhia dos restos vivos, vemos o corpo do autor figurar em mais um ténue pormenor, a saber, a voz. Se em “La mort de l’auteur” (1968), como vimos, Barthes conclui que não importa quem fala, e, no ensaio “De l’oeuvre au texte” (1971), o ser que fala é reduzido à espessura de um papel, em 1974, já distanciado da linguística, em uma entrevista, Barthes diz que “não há linguagem sem corpo” –³⁸⁴ e estabelece uma diferenciação entre a escrição (*scription*), que seria transcrição da fala, o escrito e a escrita. A cena que exemplifica a primeira é aquela da fala gravada, registrada, para depois, como “*toilette* do morto”,³⁸⁵ ser reparada no momento da transcrição, isto é, momento em que a fala é embalsamada para tornar-se eterna. Em relação a esta, Barthes diz-nos que o que se perde é precisamente o corpo vivo. Já a escrita é assim por ele definida:

A escrita não é uma fala, e essa separação recebeu consagração teórica nos últimos anos; mas ela tampouco é o escrito, a transcrição; escrever não é transcrever. Na escrita, o que está *muito* presente na fala (de maneira histórica) e muito ausente na transcrição (de maneira castradora), a saber, o corpo retorna, mas de forma indireta, medida e para dizer tudo, *justa*, musical, pelo gozo, e não pelo imaginário (a imagem).³⁸⁶

A dimensão “*justa*” do corpo aparece aí como uma voz minorada em relação à brutalidade da fala, como sonoridade indireta, comedida, justa e musical, órfica. No fim de *Le plaisir du texte*, Barthes faz um comentário acerca de uma modalidade de leitura por ele nomeada “escrita em

³⁸³ FIGUEIREDO. O intertexto da “morte do autor” (uma arqueologia), p. 152

³⁸⁴ BARTHES. De la parole à l’écriture, OCIV, p. 539. Tradução minha.

³⁸⁵ BARTHES. De la parole à l’écriture, OCIV, p. 537. Tradução minha.

³⁸⁶ BARTHES. De la parole à l’écriture, OCIV, p. 540. Tradução minha.

voz alta”, que em muito ecoa esta dimensão musical da voz. Possível fosse imaginar uma estética do prazer textual, seria preciso incluir nela, segundo o autor, a escrita em voz alta. Essa escrita vocal rápida e patentemente diferenciada da fala, segundo Barthes, não é praticada, mas indicada por Artaud e Sollers. Tal escrita não é expressiva, recusa as entonações maliciosas, os acentos complacentes que estão a serviço do sentido. Ela pertence, antes, à significância, ao “grão da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem”.³⁸⁷ Seguindo uma via do gozo, o que essa escrita procura “são os incidentes pulsionais, a linguagem forrada por pele, um texto em que podemos ouvir o grão da garganta, a pátina das consontes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não aquela do sentido, da linguagem”.³⁸⁸ Se há aqui uma materialidade fônica, ela não é do nível significante, mas da letra, não mais atrelada ao servilismo do sentido, pois não se trata das entonações banhadas em semântica, mas sim, de uma voz minorada, pendida para a musicalidade, como o canto de Orfeu. Em “Le grain de la voix”, texto de 1972, em certa medida, contemporâneo de *Le plaisir du texte*, Barthes nos convida a pensar no grão da voz do cantor, o qual nos permite escutar em uma tenuidade um corpo sem estado civil, mas, ainda assim, um corpo. Nas palavras do teórico: “o grão seria isso: a materialidade do corpo falando sua língua materna: talvez a letra, quase seguramente a significância”,³⁸⁹ ou, ainda, “o grão é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa”.³⁹⁰ Assim, a meu ver, essa voz minorada na qual algo do corpo do autor ou do cantor figura em nossos ouvidos pode ser situada na via do retorno do autor e no contexto da acolhida dos restos em que esse retorno acontece.

Por fim, em 1978, em *Leçon*, encontramos a figura do autor como sujeito da enunciação da escrita. Se no discurso científico o saber é, supostamente, um enunciado do qual está ausente a figura do enunciador, na escrita a enunciação, “expondo o lugar e a energia do sujeito, talvez sua falta (que não é sua ausência)”,³⁹¹ faz “ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade”.³⁹² Estranhamente familiar, em sua insistência, aqui está o sujeito que escreve. Anos após a morte do

³⁸⁷ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 261. Tradução minha.

³⁸⁸ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV, p. 261. Tradução minha.

³⁸⁹ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 150. Tradução minha.

³⁹⁰ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 150. Tradução minha.

³⁹¹ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 434. Tradução minha.

³⁹² BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 434. Tradução minha.

autor, vê-se que não há necessidade de explicitar mais as diferenças entre o autor que ouvimos no texto e o antigo autor, no entanto, é notável que estamos às voltas com um sujeito que não é o indivíduo, tampouco o sujeito freudiano de outrora, pois ao pensar o corpo fragmentado na e pela escrita Barthes, em diálogo com Lacan, dá os primeiros passos em direção a uma outra noção de sujeito e autor.

Se na perspectiva cientificista da década de 1960 vimos um autor notoriamente mortificado pela prática escritural, na virada barthesiana feita no período pós-estrutural, a qual o leva a uma contiguidade com Lacan, o autor retorna como corpo erótico e fragmentado através dos vivos detalhes tênues. Recupera-se, dessa forma, o resíduo que a ciência literária, idealizada na década de 1960 e que culmina na morte do autor, deixaria fora de seu alcance. Esse retorno não nos leva a concluir, no entanto, que a mortificação foi anulada – Barthes não deixa de nos lembrar que ainda “nós lemos a morte muito claramente”³⁹³ –, no entanto, o que percebemos é que um resto do autor sobrevive à mortificação da palavra. Na escrita, portanto, passando pela morte, chega-se a algo que resta vivo.

Nessa travessia, da morte ao retorno do autor a um só tempo mortificado e vivificado, há importantes deslocamentos na teoria barthesiana e na imagem da figura autoral. Da aposta na cientificidade, passamos à crítica-escrita que, como veremos no capítulo 4, faz entrar o corpo do leitor e do crítico no percurso de análise. De um apoio na linguística estrutural Barthes passa ao diálogo com a linguística da enunciação, principalmente aquela de Benveniste, e à psicanálise de Lacan. No que concerne ao autor especificamente, há uma importante passagem de um incômodo indivíduo, historicamente atrelado à burguesia e sustentado por uma perspectiva positivista, fruto do capitalismo, passamos ao sujeito concebido não só como dividido, mas, também, como corpo erótico e fragmentado. A brutalidade do biografismo de outrora dá lugar à mínima unidade da biografia que é o biografema. Ao autor morto pela escrita, opõe-se um autor que, embora marcado pela ação do significante escrito, é um resto vivo figurado no gozo. Por fim, da intenção e do texto dotado de um pai, figurando como propriedade, passamos ao texto órfão e livre.

No contemporâneo, além da perspectiva barthesiana de um retorno do autor, ou, melhor, de um recolhimento dos restos do autor, há um outro retorno com o qual os restos fazem tensão.

³⁹³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII. 705. Tradução minha.

Passaremos ao retorno do autor no contemporâneo em que vemos não os restos, mas o indivíduo. Este percurso nos interessa para evidenciar a tensão interna no campo literário e a política que subjaz a cada uma destas perspectivas.

2.3. Matar segunda vez os mortos: o retorno da morte do autor

Ouves o grito? Ouve-lo mais alto, sempre mais alto e cada vez mais fundo?... – É preciso matar segunda vez os mortos.

Raul Brandão, *Húmus*

– Ouves o grito dos mortos?
É preciso matar os mortos,
Outra vez,
Os mortos.

Herberto Helder, *Húmus*

(Pois o túmulo sempre compreenderá o poeta).

Baudelaire, *Remorso póstumo*

Em *Geórgicas* de Virgílio, conta-se que após a morte de Orfeu, enquanto sua cabeça, separada do pescoço, descia pelo rio, ouvia-se ainda a sua voz a chamar o nome de Eurídice. Voz na qual ouvimos a morte com clareza, mas que expõe, sobretudo, um resto, uma sobrevivência, que ecoa para além do limite da morte. No que diz respeito ao retorno da figura autoral, o corpo que escreve, a meu ver, este fundamental mito da escrita faz-se uma vez mais pujante. Embora o autor retorne como corpo despedaçado, figurando, ainda, na vivacidade do gozo, no fragmentário biografema ou no sensual grão da voz, Barthes não deixa de nos lembrar que este retorno supõe uma travessia da morte. Esse jogo entre morte e restos vivos marca uma notável diferença em relação a certas imagens do autor que ganham destaque em alguns espaços no contemporâneo. Nesta seção, veremos alguns traços das outras noções de autor e de que forma o retorno aqui proposto traça uma diferença na qual vemos uma singular política da escrita.

François Dosse, considerando o pós-estruturalismo, falará de um jogo entre a morte do homem estrutural e seu avesso: a divinização do homem.³⁹⁴ Ele alerta, todavia, para o fato de que uma superação do estruturalismo que tanto mortificou, como vimos, o sujeito, apostando na cientificidade que dele independe, não deveria nos conduzir, forçosamente, ao seu oposto radical.

³⁹⁴ DOSSE. *Histoire du structuralisme*, vol.1, p. 14

No entanto, no contemporâneo, uma série de forças políticas, históricas e culturais vem dar suporte a uma divinização do homem em sua face mais narcísica e indivisa – trata-se, em suma, de uma supervalorização do indivíduo, de tal maneira que poderíamos nos perguntar se parte do interesse pela figura autoral não é apenas o epifenômeno de uma cultura em que há uma notável superestimação e espetacularização do Eu. Ora, se o excessivo prestígio do indivíduo autor que o estruturalismo, impulsionado – é importante frisá-lo – por uma força política, tentou desfazer era atrelado, segundo Barthes, ao resumo e desfecho da ideologia capitalista, a morte do autor que tentou marcar uma diferença, diante do atual cenário, parece entrar para o *hall* dos fracassados movimentos de contestação que tentaram inserir no ocidente uma outra lógica que não aquela comandada pelo mercado e pelo capital.

Se, a partir da segunda metade do século XX, no âmbito da teoria, “o jogo das estruturas é substituído pelos jogos do ego”,³⁹⁵ dando lugar às abordagens que já não apostam tanto no sujeito ausente de sua teoria, e, assim, diferindo da suposta impessoalidade da ciência, na literatura a tendência parece desembocar, sobretudo, na autorreferencialidade, não da linguagem a ela mesma, mas da linguagem ao Eu. Se pensarmos na ascensão, no século XIX, do romance e sua relação com o indivíduo burguês desejoso de deixar sua marca nos objetos, é possível dizer que ele anuncia a tendência que deságua na crescente proliferação das escritas de si no contemporâneo e, por conseguinte, na atenção dada à figura autoral. Sabemos que essa tendência incitou, nas últimas décadas, estudos sistemáticos sobre a autobiografia, como o estudo pragmatista de Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico de Rousseau à internet* que nos propõe pensar em pactos, implícitos ou explícitos, de leitura estabelecidos entre autor e leitor, os quais operariam como guias da significação da escrita.

Seguindo o recente estudo de Diana Irene Klinger, é possível dizer que a sociedade contemporânea dá ensejo a um falar de si, e essa tendência, por sua vez, impulsiona às narrativas voltadas para a experiência do sujeito que escreve.³⁹⁶ Conforme ela escreve, o avanço da cultura midiática surge como um cenário privilegiado para “a afirmação desta tendência”, uma vez que “nela se produz uma crescente visibilidade do *privado*, uma espetacularização da intimidade e a

³⁹⁵ DOSSE. *Histoire du structuralisme*, vol.II, p. 411

³⁹⁶ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, p. 20

exploração da lógica da celebridade [...]”.³⁹⁷ Vale dizer que, para a perspectiva de Klinger, na qual pesa, dentre outras coisas, o avanço midiático e exibicionismo da cultura, a morte do autor segundo Barthes é colocada sob a suspeita do historicamente ultrapassado.³⁹⁸

É certo que, com o enfraquecimento das ambições estruturais, o sentido deixa de ser reduzido ao signo, o autor ao escritor, todavia, isso não implica, forçosamente, um culto ao indivíduo ou um retorno à autoridade autoral cuja intenção poderia fazer-se guia da experiência literária. A questão, parece-me, é a de pensar o sujeito após as descobertas da psicanálise e das determinações históricas e sociais sem fazer impasse a elas, pois não parece mais possível, ou plausível, retornar a um sujeito transcendental, transparente a si mesmo ou no saber absoluto daquilo que ele diz, visto que, a partir da fratura inserida pela psicanálise, pode-se dizer que o sujeito sempre diz mais do que sabe: “eu falo com meu corpo, e isso, sem o saber. Eu digo, portanto, sempre mais do que sei”.³⁹⁹

No que diz respeito ao escritor como sujeito privilegiado inserido no contexto midiático, podemos evocar um texto escrito por Barthes alguns anos antes da morte do autor, no qual já lemos o incômodo com o mito do escritor na midiática cultura pequeno-burguesa. Refiro-me ao texto “L’écrivain en vacances”, presente em *Mythologies*; nele, Barthes toma uma matéria que saíra em uma revista da França: “Gide lia Bossuet descendo o Congo”.⁴⁰⁰ Esta postura resume bem o ideal dos nossos escritores “em férias” e, segundo o teórico, trata-se de uma boa reportagem, “sociologicamente eficaz”, por nos dar, sem disfarces, “a ideia que nossa burguesia faz de seus escritores”.⁴⁰¹ *A priori*, o que parece encantar na matéria é que ela constata que os escritores são trabalhadores, pessoas que tiram férias como todo o resto. Afirmar, segundo Barthes, que este fato pode incluir os escritores, que os “especialistas da alma humana” também “se submetem ao estatuto geral do trabalho contemporâneo, é uma maneira de convencer os nossos leitores burgueses de que [os escritores] caminham de acordo com o seu tempo”,⁴⁰² isto é, ao que parece, o escritor trabalha, se cansa nos percalços de sua atividade e tira férias. No

³⁹⁷ KLINGER. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea, p. 20

³⁹⁸ KLINGER. Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea, p. 35

³⁹⁹ LACAN. *Encore*, p. 241

⁴⁰⁰ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha.

⁴⁰¹ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha.

⁴⁰² BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha.

entanto, é notável que esta proletarização do escritor só é concedida parcimoniosamente e logo em seguida destruída, de modo que a imagem do escritor como proletariado parece servir apenas de contraste para o que se segue. Logo que lhe é outorgado o atributo social das férias, atributo bastante agradável ao trabalhador que se desgasta em sua atividade, o literato regressa rapidamente “ao empíreo em que coabita com os profissionais da vocação”.⁴⁰³ Nesta via, o natural no qual, segundo Barthes, a burguesia pretende “eternizar os nossos romancistas”, é convocado para expressar uma “contradição sublime: a de uma condição prosaica, produzida infelizmente por uma época bem materialista, e de um estatuto prestigioso que a sociedade burguesa concede liberalmente aos seus homens de ideias (desde que sejam inofensivos)”.⁴⁰⁴ Conforme ele escreve, eis o que aparece como prova da “maravilhosa singularidade do escritor: durante essas famosas férias, que compartilha fraternalmente com os operários e os caixeiros, não deixa de trabalhar, ou, pelo menos, de produzir”.⁴⁰⁵

Sabemos, ainda, que é muito “natural”, segundo a *doxa*, que o escritor escreva sempre, em qualquer circunstância. Conforme escreve o teórico, assimila-se, assim, a produção literária a uma espécie de secreção involuntária visto que escapa aos determinismos humanos, como se o escritor estivesse possuído por um deus interior que fala a todo o momento sem se importar com as férias do seu médium trabalhador. Os escritores estão em férias, no entanto, conforme escreve Barthes, a Musa está desperta e ininterruptamente produz. A segunda vantagem desta perspectiva é que ela se transforma muito naturalmente na própria essência do escritor. Nas palavras do autor:”

Este faz sem dúvida as concessões de possuir uma existência humana, [...] mas, contrariamente aos outros trabalhadores, que mudam de essência e que, na praia, são apenas veranistas, o escritor conserva, onde quer que esteja, a sua natureza de escritor; provido de férias exhibe assim o signo de sua humanidade, mas o deus permanece, és-se escritor como Luis XIV era rei [...]. Tudo isso introduz a mesma ideia de um escritor super-homem, de uma espécie de ser diferencial que a sociedade coloca em vitrine para melhor jogar com a singularidade factícia que lhe concede.⁴⁰⁶

⁴⁰³ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha.

⁴⁰⁴ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 694. Tradução minha.

⁴⁰⁵ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 695. Tradução minha.

⁴⁰⁶ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 694. Tradução minha.

Ora, de início, poder-se-ia dizer que, no desejo por exibicionismo midiático e mercantilismo, o que se faz é transformar o indivíduo prestigiado em pequeno deus, colocando-o em um empíreo, no entanto, a vitrine aí evocada vem explicitar que o que está em causa é muito mais o escritor como produto, eis a valiosa contradição: o indivíduo prestigiado figura como uma mercadoria exibida em uma vitrine, em tudo conforme às normas do mercado de seu tempo. Nesse sentido, sim, expõe-se um escritor que caminha “de acordo com o seu tempo”, porém não como se isso fosse alguma potência crítica ou disruptiva.⁴⁰⁷ Neste ponto, parece-me plausível evocar o que lemos já no terceiro parágrafo de *Angústia*, de 1936, de Graciliano Ramos, autor notadamente perspicaz em relação ao lugar do escritor e da escrita na era da reprodutibilidade técnica:

Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beíço, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da rua da Lama.⁴⁰⁸

Assim, seguindo Barthes, é possível dizer que atribuir publicamente ao escritor um corpo bem carnal, revelar que ele possui determinados gostos, hábitos, ou que atravessou determinados acontecimentos ao longo de sua vida, equivale a tornar a nossos olhos os produtos de sua arte dotados de essência mais divina, pois os detalhes de sua vida cotidiana não só não aproximam nem esclarecem a natureza da inspiração mas, sim, é a singularidade mítica da sua condição que é exibida. Pois, conforme escreve o teórico, só pode ser imputada a “uma natureza sobre-humana” a existência de seres suficientemente amplos para exercerem atividades banais como todo resto enquanto “se manifestam como consciência universal”.⁴⁰⁹ A natureza espetacular de deste mito significa que se acredita ainda na contradição que “perderia evidentemente todo o

⁴⁰⁷ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha.

⁴⁰⁸ RAMOS. *Angústia*, p. 5-6

⁴⁰⁹ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 695. Tradução minha.

interesse num mundo em que o trabalho do escritor fosse dessacralizado ao ponto de parecer tão natural quanto as suas vestimentas ou gustativas”.⁴¹⁰

Ora, embora Barthes não se aprofunde nesta questão, a meu ver, o que está em jogo na dessacralização, uma vez que sua deificação é concedida por uma lógica que o coloca em uma vitrine, ainda que com ares de deidade, como um deus de *souvenir*, é a própria desmercantilização do sujeito, isto é, sua inserção em um circuito que não é o da aura de um mercantilismo que assumiu tons sacrais. Se, em última instância, é o contexto midiático que fornece um impulso na direção do retorno de um certo modo de autoria, aquele cuja imagem aparece em prestígio tanto nas produções midiáticas quanto em certas escritas, é, em suma, o espetáculo e sua lógica mercantil que impulsiona o movimento em questão. Em seu já muito conhecido *A sociedade do espetáculo*, Debord escreve que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”, é o “lugar do olhar iludido” a contemplar “o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência”.⁴¹¹ A vida e o indivíduo que aí se exibem não podem evitar serem apenas mercadorias, pois “o espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social”.⁴¹²

Se a escrita é anárquica, permitindo ouvir algo que excede o poder que se arrasta na língua, no espetáculo reina a: “liberdade ditatorial do Mercado”, e só há “direitos do homem espectador”.⁴¹³ Eis, conforme escreve Georges Didi-Huberman, “um diagnóstico cuja justeza nos parece hoje evidente”, estamos, pois, diante da “transformação em escala planetária da política e da economia capitalista em uma ‘imensa acumulação de espetáculos’, onde a mercadoria e o próprio capital tomam a forma midiática da imagem”.⁴¹⁴ Assim, o que “ficava outrora confinado nas esferas da liturgia e do cerimonial se concentra nas mídias” e, “ao mesmo tempo, através delas se difunde e se introduz em todos os momentos e em todos os meios tanto públicos quanto privados da sociedade”.⁴¹⁵ Ora, neste ponto, não podemos passar ao largo da equivalência estabelecida por Barthes entre a imagem do escritor criada pela burguesia europeia e uma espécie

⁴¹⁰ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 695. Tradução minha.

⁴¹¹ DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 5, 14, 38

⁴¹² DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 30

⁴¹³ DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 14

⁴¹⁴ DIDI-HUBERMAN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 100

⁴¹⁵ DIDI-HUBERMAN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*, p. 101

de pequeno-deus em seu empíreo-vitrine ainda que trabalhando e gozando de férias – como o que “a ambrosia é para o pão, uma substância miraculosa, que condese à forma social para melhor se fazer compreendido em sua prestigiosa diferença”.⁴¹⁶ Sabe-se que, resistindo às luzes do espetáculo e da maquinaria neofascista, Didi-Huberman pensará os vaga-lumes, como forças que representam as diversas formas de resistência da cultura, do pensamento, do corpo e da subjetividade diante das luzes ofuscantes do espetáculo, do poder e da política. Nesse sentido a resistência só pode ser vislumbrada na sua evanescente intermitência brilhando sutilmente contra as grandes luzes da ordem dominante.

Agamben, *Em uso dos corpos*, lembra-nos que “a sociedade do espetáculo começa com a palavra ‘vida’”.⁴¹⁷ Ele escreve, a partir de Debord, que a vida privada nos acompanha, como uma clandestina, unida e ao mesmo tempo separada, compartilhável e sempre mantida “numa máquina médica ou filosófico-teológica ou biopolítica”.⁴¹⁸ E, no entanto, essa vida clandestina não deixa de encerrar um “elemento genuinamente político e, como tal compartilhável; no entanto, se tentarmos compartilhá-lo, ele é capaz de escapar obstinadamente da presa, deixando atrás de si apenas uma sobra ridícula e incomunicável”.⁴¹⁹ Só se o pensamento for capaz de se aproximar do elemento político situado sob a clandestinidade de cada vida, só se, para além da cisão público e privado, for possível delinear uma “forma-de-vida” e um uso comum dos corpos, “a política poderá sair de seu mutismo, e a biografia individual, de sua idiotice”.⁴²⁰ Ora, a questão parece ser, então, como propor uma partilha que não caia na idiotice do solipsismo biográfico e que não seja mera espetacularização ou conformidade com as maquinarias do poder.

Se a escrita moderna, na perspectiva de Barthes, não se faz sem o indivíduo ainda que tente contorná-lo, o espetáculo o exalta, pois ele “constrói sua unidade sobre o esfacelamento” da sociedade,⁴²¹ unindo multidões solitárias a partir de si mesmo, isto é, figurando como centro ao redor do qual os indivíduos se reúnem para assistir o capital que se contempla, pois o “espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório”,⁴²² ele é o “capital que apenas se olha [...]”.⁴²³ Nessa ordem, no entanto, a escrita,

⁴¹⁶ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 694. Tradução minha.

⁴¹⁷ AGAMBEN. *O uso dos corpos*, p. 15

⁴¹⁸ AGAMBEN. *O uso dos corpos*, p. 16

⁴¹⁹ AGAMBEN. *O uso dos corpos*, p. 17

⁴²⁰ AGAMBEN. *O uso dos corpos*, p. 17

⁴²¹ DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 37

⁴²² DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 20

enquanto apagamento da identidade do corpo que escreve seria, precisamente, o drible, a trapaça, salutar, a esquiva, artifício magnífico. Assim, se a morte do autor, segundo Barthes, não vai sem uma crítica à ideologia dominante, seu retorno, no que concerne a essa teoria, eu argumento, também não é apolítico.

Retomando o dizer de Barthes, segundo o qual a literatura é a língua fora do poder, se aceitarmos que o mercado é um dos lugares em que dita o poder, aquele do capital, a literatura teria uma resposta a esta lei, isto é, se os escritores como mercadorias “caminham bem de acordo com o seu tempo”,⁴²⁴ e levando em consideração os estudos segundo os quais o retorno do autor é favorecido pelas narrativas de si e pelo contexto midiático de exibicionismo, uma autoria que escapa à lógica da mercadoria-indivíduo poderia ser pensada através da noção de contemporâneo elaborada por Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, de 2009. Na perspectiva de Agamben, mais alinhada com a literatura como a língua fora do poder, o escritor seria aquele que não coincide com seu tempo, o que não está adequado às pretensões de sua época, explicitando uma diferença cronológica, ou solapando mesmo a ideia de tempo homogêneo. Isso não implica, certamente, que o escritor, como o verdadeiro contemporâneo, esteja em sintonia com um tempo passado, como um nostálgico, mas sim que ele é capaz de, a partir de uma discronia, manter sobre seu tempo o olhar fixo e crítico.⁴²⁵ Se há um retorno do autor nos gestos autorreferenciais, seguindo a perspectiva de Barthes, nos indagamos acerca da força escritural de tais textos, sua força política de operar através de um engajamento com a língua e não com si mesmo. No que diz respeito à crítica literária, caberia indagar qual a política implicada nela, visto que, como vimos, para Barthes – e como veremos em outros autores, como Derrida e Blanchot –, a questão da autoria é indissociável de uma preocupação com uma política própria à escrita, a qual não responde aos mesmos imperativos de uma época, mas, antes, teima, desloca-se, insiste como nômade anárquica para aquilo que aparece como um fora.

Seria plausível, a meu ver, contrapor, ao retomar o retorno do autor enquanto indivíduo inserido no contexto mercantil da espetacularização imagética, o corpo no qual “nós lemos a morte muito claramente” – corpo que é resto, inconsistente, pulsão e gozo.⁴²⁶ Neste sentido, ao estabelecer uma diferença entre o corpo que escreve e o corpo que se contempla na imagem,

⁴²³ DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, p. 34. Grifos do autor.

⁴²⁴ BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha.

⁴²⁵ Ver, por exemplo, *O que é o contemporâneo e outros ensaios* de Agamben.

⁴²⁶ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII. 705. Tradução minha.

Barthes nos aponta a possibilidade de uma autoria que escapa ao campo imagético e espetacular. Diante da imagem que vem nas autorreferencialidades e nas concepções de autor performático que algumas escritas evocam, as quais nos colocam no campo dos significados da escrita, parece-me ser possível dizer que aí o que se busca é alguma consistência, o que é feito através de um recurso ao imaginário como sendo capaz de unir coisas distintas: a linguagem e a coisa, o significante e o significado. Em tensão com tais poéticas podemos evocar a escrita que recusa o imaginário para que se alcance um pouco de real, abdicando da consistência em proveito da insistência da pulsão, insistência que Lacan relacionara à ação da pulsão de morte. O movimento da escrita será, assim, “simples como a ideia de um suicídio”,⁴²⁷ pois se Orfeu já não pode recuperar Eurídice, como poderia recuperar a si mesmo em uma individualidade ou uma autorreferencialidade. “Não posso *me escrever*”, dirá Barthes, pois o eu “à medida que ele entrasse na escrita, a escrita o esvaziaria, tornaria-o vazio, produzir-se-ia uma degradação progressiva”.⁴²⁸

Não obstante, é preciso ressaltar que a escrita intransitiva, aquela onde a palavra é teatralizada e a linguagem já não busca recuperar um passado, não implica a deportação da inscrição autobiográfica, mas a complexificação de forma profícua. Proust, por exemplo, é evocado no momento mesmo em que se anuncia o apagamento da identidade do corpo que escreve. Segundo o teórico, apesar do caráter aparentemente psicológico de suas análises, Proust atribuiu-se visivelmente a tarefa de confundir, “por uma sutileza extrema”, a relação entre o escritor e as suas personagens, pois faz do narrador não aquele que viu, viveu, mas aquele que vai escrever; assim, para Barthes, “Proust deu à escrita moderna a sua epopéia: por uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, como se diz freqüentemente, fez da sua própria vida uma obra, da qual o seu livro foi como que o modelo”.⁴²⁹ No momento em que cunha sua noção de biografema, Proust é convocado pelo teórico para figurar uma escrita de fragmentos em oposição à brutalidade biográfica. Nessa perspectiva, a tessitura do fragmento, apoiada no abalo crono-lógico, nos sugere, ainda, que, longe da linearidade das autobiografias clássicas, a escrita, seguindo uma estratégia biografemática, constrói-se a partir de fragmentos *intelectuais* ou *narrativos*, instituindo uma outra lógica poética e temporal. Essa forma se faz a

⁴²⁷ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, 635. Tradução minha.

⁴²⁸ BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 114. Tradução minha.

⁴²⁹ BARTHES. *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, OCV, p. 462.

partir de uma indecisão profunda, diz Barthes: “forma mista, incerta, hesitante”,⁴³⁰ desarmando o prestígio do binômio. Nessa via, a obra não se situará na autorreferencialidade. Ainda que os fragmentos biográficos sejam identificados, segundo o teórico, na escrita do autor de *Recherche*:

trata-se de abrir as comportas do Tempo: a cronologia abalada, fragmentos, intelectuais ou narrativos formarão uma sequência subtraída da lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e esta sequência produzirá sem forçar a terceira forma, nem ensaio nem romance. A estrutura desta obra será, propriamente falando, rapsódica, quer dizer (etimologicamente) costurada; é aliás uma metáfora proustiana: a obra é feita como um vestido [...], as peças, pedaços, são submetidas a cruzamentos, arranjos, e ajustes.⁴³¹

Fora das formas canônicas do ocidente, Barthes encontra, para figurar a estrutura da obra, uma outra imagem: a “*mandala tibetana*”.⁴³² Na via de Proust, portanto, a biografia é desorganizada como o próprio tempo, evocando a discronia do contemporâneo, na medida em que desarma o tempo linear, fazendo emergir o tempo que é próprio da escrita e não mais o do vivido. Nessa estratégia biografemática,⁴³³ fragmentos pessoais mesclam-se aos fragmentos intelectuais, restos da história, sem que a escrita torne-se historiografia ou documento de cultura, pois o trabalho com a forma, com a materialidade do texto, é evidente, permitindo-nos constatar que estamos diante de um outro registro textual.

“O homem é um animal político porque é um animal literário”, nos diz Rancière em *A partilha do sensível*.⁴³⁴ Considerando a questão da figura autoral que vimos aqui, parece-me plausível pontuar a diferença da política do corpo que escreve em relação ao prestígio do indivíduo e ao corpo sob o regime do poder. Se no campo das escritas do *eu*, como aponta Klinger, temos uma figura do autor em paridade com o atual desejo de falar de si, próprio ao imperativo de exibicionismo midiático,⁴³⁵ o corpo na poética escritural propõe uma outra ética e política, mais próxima da pequena luz dos vaga-lumes⁴³⁶ que da grande luz midiática. Para mencionar alguns acontecimentos em que essa diferença aparece de forma notável, podemos

⁴³⁰ BARTHES. *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, OCV, p. 461. Tradução minha.

⁴³¹ BARTHES. *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, OCV, p. 463. Tradução minha.

⁴³² BARTHES. *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, OCV, p. 464.

⁴³³ Trabalhei estas estratégias no âmbito da escrita e da crítica literária em minha dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Letras da UFMG e intitulada *Uma cerimônia de palavras: a poética biografemática de Sylvia Plath*.

⁴³⁴ RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 60

⁴³⁵ KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p. 26

⁴³⁶ HUBERMAN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*.

citar Maria Gabriela Llansol,⁴³⁷ que, avançando em direção a uma textualidade, propõe uma “emigração para um LOCUS/LOGOS, paisagem onde não há poder sobre os corpos”⁴³⁸ e, à distância e proximidade do “corpo que escreve”⁴³⁹ de Barthes, propõe um “corp‘a’screver”, no infinitivo;⁴⁴⁰ Herberto Helder e sua proposta de uma “corpografia simbólica”⁴⁴¹ na qual circula o símbolo do corpo figurado como silêncio;⁴⁴² Clarice Lispector, a nos dizer: “eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo”,⁴⁴³ “e se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo”⁴⁴⁴ ou, ainda, Graciliano Ramos e as estratégias escriturais que o permite romper “cárcere do eu” exibindo a “cena encoberta pela retórica oficial e pelos mecanismos de dominação”.⁴⁴⁵ Vale mencionar que, embora trate-se aí de uma relação da escrita com o corpo, devido à singularidade de suas obras, o que une tais autores é a própria prática escritural, seguindo um movimento que não é de assujeitamento aos imperativos de uma época. A aproximação de tais obras não equivale a dizer que elas formam um grupo de casos particulares, pois são, antes, um conjunto aberto de singularidades. É plausível ressaltar, ainda, que o poder que se arrasta na língua é também aquele que a reduz a um instrumento servil de comunicação, no qual se insinuam as rubricas do gregarismo e da repetição, contra as quais a literatura teima; assim, a questão da autoria é inevitavelmente atrelada à especificidade política da escrita.

Sob o regime do poder, não há lugar para a partilha do corpo, como escreve Nancy em *Corpus*.⁴⁴⁶ Sem passar ao largo da teoria barthesiana e lacaniana, mas fazendo seu próprio percurso, Nancy elabora uma filosofia do corpo atrelado, dentre outras coisas, à escrita. Esse corpo não é distante do corpo que vemos em Barthes e Lacan, já que, conforme escreve o filósofo, depois de Lacan o que chamamos sujeito é a “singularidade de uma *cor local* ou de uma

⁴³⁷ Um estudo aprofundado sobre esta obra pode ser visto, por exemplo, em *Os absolutamente sós*: Llansol - a letra - Lacan, de Lucia Castello Branco.

⁴³⁸ LLANSOL. Para que o romance não morra, p. 121

⁴³⁹ BARTHES. La mort de l’auteur, OCIII, p. 40. Tradução minha.

⁴⁴⁰ LLANSOL. *O livros das comunidades*, p. 9. Cabe ao poeta e estudioso da obra de Llansol, Jonas Samúdio, a pontuação desta diferença em uma conversa informal que tivemos durante esta pesquisa.

⁴⁴¹ HELDER. *Photomaton e vox*, p. 134

⁴⁴² Uma breve introdução ao tema pode ser lida em artigo anterior de minha autoria: “O poeta filmado no abismo do mundo: a corpografia de Herberto Helder”.

⁴⁴³ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 16

⁴⁴⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 23

⁴⁴⁵ MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 18

⁴⁴⁶ NANCY. *Corpus*, p. 70

carnação”.⁴⁴⁷ Em *Corpus*, sua questão inicial é saber como partilhar o corpo. A tentação imediata, Nancy adverte, “é a de se responder que isso é impossível (uma vez que o corpo é o que não pode ser inscrito), ou então que se trata de mimar ou de moldar o corpo à escrita (dançar, sangrar...)”.⁴⁴⁸ Respostas inevitáveis, é certo, “mas rápidas, convencionais, insuficientes: tanto uma como a outra propõem no fundo significar o corpo, direta ou indiretamente”.⁴⁴⁹ Significar, no entanto, equivale a fazer um recurso ao campo do imaginário, o que oblitera, segundo Barthes, a ascensão de um pouco de real. Como vimos, ao registro do real, enquanto território do gozo e do esvaziamento de sentido, Lacan atribui a ex-sistência: a questão que se desdobra, aqui, então não é partilhar somente a existência, a biografia, mas, também, aquilo que ex-siste.

Veremos, assim, que escrita, como consolidada no último período do ensino de Barthes, bem próximo de Lacan, permite-nos pensar um tipo de partilha do corpo e, por vezes, da vida a ele atrelada que não se dá pela via da centralidade do eu. Entre a exclusão do sujeito e a divinização do indivíduo no contemporâneo, poderíamos contrapor, portanto, como uma espécie de terceiro termo, aquilo mesmo que anularia o binômio, como o neutro, esse corpo que escreve – sujeito cindido, atravessado pela morte e que a atravessa.

Para seguir depurando os traços escritos do corpo, faremos entrar em nosso percurso outros pensadores da escrita. Embora dê o golpe principal, na cena da morte do autor, Barthes está acompanhado por outros teóricos, a saber, Blanchot, Derrida e, como já vimos, Foucault. Embora o contexto epistêmico seja, em certa medida, comum aos quatro pensadores, posto que a morte do autor pauta-se um tanto pelos pressupostos estruturalistas, dada a singularidade do percurso teórico de cada um, os desdobramentos da morte e do retorno da figura autoral terão ressonâncias distintas. Todos eles concordam, no entanto, no que diz respeito ao gesto de libertação da obra escrita de um indivíduo que pudesse operar como limite semântico do texto. Através do exercício de aproximação, valioso para o campo da literatura comparada, tomaremos o diálogo de Barthes com Derrida, Blanchot e Lacan. A proposta é que, além de ressaltar o incomparável entre eles, possamos fazer entrar, para o restante do percurso, algumas contribuições de tais teorias para nos auxiliar a pensar as ressonâncias dessa outra forma de autoria e a leitura e crítica que podem acompanhá-la. Essa aproximação é válida, sobretudo, para

⁴⁴⁷ NANCY. *Corpus*, p. 22. Grifos do autor.

⁴⁴⁸ NANCY. *Corpus*, p. 12

⁴⁴⁹ NANCY. *Corpus*, p. 12

explicitar que estes teóricos formam uma comunidade em torno da escrita, sem que seus percursos coincidam e, no entanto, um não deixa de lançar luz ou até mesmo sombra sobre o trabalho do outro. Levaremos deste exercício as contribuições que dizem respeito ao funcionamento da escrita, do autor, seu corpo e a voz. Além disso, uma vez que tais teóricos invocam uma política atrelada à escrita, depuraremos mais a política do corpo na escrita.

Capítulo 3
A comunidade da escrita

3.1 Muda, falante e anárquica: Barthes com Derrida

E o problema relativo à alma e ao corpo, sem dúvida alguma, derivou-se do problema da escrita a que parece – ao invés – emprestar metáforas.

Derrida, *Gramatologia*

“Seus textos me são familiares e eu ainda não os conheço”,⁴⁵⁰ escreveu certa vez Derrida acerca de Barthes. Com efeito, os teóricos se aproximam e se afastam e, no entanto, é inegável que ambos saudaram, à sua maneira, a potência da letra livre em oposição à primazia da fala, da voz em sua brutalidade, e do *logos*. É como movimento de presença e ausência, proximidades e distâncias que Derrida é convocado para este estudo. Trata-se, aqui, de um encontro breve, posto que, devido à magnitude do projeto derridiano, não poderíamos comentá-lo extensamente. Neste percurso, interessa-nos, sobretudo, a afonia da escrita explicitada, a obliteração da origem e a indecidibilidade.

Parafraseando um título de Blanchot, pensando no diálogo de Derrida com Barthes, é possível dizer que o pensador argelino é “uma voz vinda de outro lugar”.⁴⁵¹ À diferença de Barthes que, na década de 1960, no auge do movimento estrutural, apostava na cientificidade apoiada na linguística de Saussure, Derrida coloca tanto a cientificidade ocidental quanto pensamento saussuriano em questão. Assim, em 1967, o movimento estruturalista é interpelado por *Gramatologia* e, mais tarde, por *A escritura e a diferença*.

Na seminal teoria da desconstrução de Derrida, a escrita figura como desconstrutora e como marco de uma diferença em relação aos pilares do ocidente. Nessa via, o autor de *Gramatologia* privilegia, como veremos, a escrita como esfera autônoma, reveladora da textualidade geral, fora das fronteiras de gênero ou disciplinares. Em seu percurso, – embora fazendo ecoar projetos filosóficos nos quais Barthes não se aprofunda – por um lado, Derrida se junta à *nouvelle critique*, da qual Barthes fez parte, mas escapa às categorias científicas da época, propondo-se, antes, os indecidíveis, como: o *phármakon* (Platão), remédio/veneno; o suplemento

⁴⁵⁰ DERRIDA. *Les morts de Roland Barthes*, p. 272. Tradução minha.

⁴⁵¹ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*.

(Rousseau), um menos/um mais; o *Hymen* (Mallarmé), fusão/distinção.⁴⁵² Essas noções elaboradas a partir da leitura dos autores citados, não figuram como conceitos (recorrer ao conceito o inscreveria outra vez em uma relação de pertencimento com as bases filosóficas do ocidente as quais ele prefere exceder), são, antes, “operadores textuais”.⁴⁵³ Tais operadores se situam na via derridiana da fuga de qualquer ideia governada por um sentido transcendental e da recusa de um centro a operar como instância doadora de sentido.

A medular *Gramatologia*, teoria que faz fortes fissuras na estrutura, seria a ciência da escrita subjugada, pela metafísica ocidental, ao prestígio da *phoné*, isto é, prestígio da voz como asseguradora do sentido e da presença a si do sujeito. Pode-se dizer que a indecidibilidade cuja dignidade Derrida ressalta em seu modo de ler está já inscrita nesta possível ciência. Com efeito, no livro, ele se situa em um entrelugar, em uma tensão interna entre escrita e um movimento em direção a uma possível ciência. Essa ciência, é claro, indaga a si mesma na medida em que se dá como “possível desconstrução heideggeriana das normas científicas [...] desembaraçada das pressuposições logocêntrica e fonológicas”,⁴⁵⁴ e, assim, coloca sob questão os pressupostos mesmos da cientificidade ocidental, visto que esta se apoia na centralidade do *logos* e da *phoné*. Por esse motivo, a ciência gramatológica dificilmente estabeleceria os limites de seu objeto e seus métodos, o que seria colocar-se novamente dentro da clausura que ela pretende exceder. Conforme escreveu Derrida, seus riscos são:

De nunca poder definir a unidade do seu projeto e do seu objeto. De não poder escrever o discurso do seu método nem descrever os limites do seu campo. Por razões essenciais: a unidade de tudo o que se deixa visar hoje, através dos mais diversos conceitos da ciência e da [escrita],⁴⁵⁵ está determinada em princípio, com maior ou menor segredo mas sempre, por uma época histórico-metafísica cuja *clausura* nos limitamos a entrever.⁴⁵⁶

Uma vez que a possibilidade mesma de uma ciência da escrita fora de uma clausura histórica é colocada em questão, talvez o pensamento sobre a escritura opere melhor, conforme ele sugere,

⁴⁵² Um comentário minucioso sobre essas figuras pode ser encontrado em *Derrida e a literatura*, de Evando Nascimento.

⁴⁵³ NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, p. 23

⁴⁵⁴ DOSSE. *Histoire du structuralisme*, vol.II, p. p. 41. Tradução minha.

⁴⁵⁵ “Escritura”, na tradução original.

⁴⁵⁶ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 6

em uma errância, uma ausência de caminho correto, que deixa entrever o porvir da diferença: “talvez a meditação paciente e a investigação rigorosa em volta do que ainda se denomina provisoriamente escritura [...] sejam a errância de um pensamento fiel e atento ao mundo irredutivelmente por vir que se anuncia no presente, para além da clausura do saber”.⁴⁵⁷ Neste anúncio, o porvir guardador da diferença “só se pode antecipar na forma do perigo absoluto. Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, *apresentar-se*, na espécie da monstruosidade”.⁴⁵⁸ Difícil não ver, neste ponto, uma ressonância com a proposta barthesiana de uma utopia da escrita, de um mundo outro e uma relação outra com a linguagem que a escrita nos vem noticiar. De forma similar ao que vemos em Barthes, o anúncio da diferença vem ao abrigo do privilégio do *grama*, o traço escrito em detrimento ao traço fonético superestimado ao longo da história do ocidente. Neste ponto, não estamos longe da crítica feita por Barthes à retórica clássica.

No que concerne ao fonetismo – ponto histórico da escrita, não eterno ou destino final –, Derrida destaca, de início, as bases etnocêntricas que sustentam essa redução –“o rebaixamento da escritura e seu recalçamento fora da fala plena”.⁴⁵⁹ Embora, à época, ele lembre, tudo o que se reunia sob o nome de linguagem deixava-se resumir sob o nome de escrita, esta era sempre derivada, tomada como auxiliar da fala, da comunicação, figurando, em suma, como o significante do significante. No entanto, o significante do significante, no mecanismo em questão, apaga a origem, faz do próprio significado uma secundariedade que, mais cedo ou mais tarde, entrará no jogo em que um significante remete infinitamente a outro significante. A escrita é, de fato, o começo deste jogo no qual a origem está obliterada. Como “significante do significante” a escrita, no ponto de vista fonocêntrico, arrebatada-se e apaga-se a si mesmo na sua própria produção e, assim: “o significado funciona aí desde sempre como um significante. A secundariedade, que se acreditava poder reservar à escritura, afeta todo o significado em geral, afeta-o desde sempre, isto é, desde o *início do jogo*”, pois “não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem”, em suma, o “advento da escritura é o advento do jogo”.⁴⁶⁰ Abrindo essa dimensão em que o significante vem remeter a outro, fazendo o significante falado figurar de forma secundária, são as bases mesmas

⁴⁵⁷ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 6

⁴⁵⁸ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 6

⁴⁵⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 4

⁴⁶⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 8

da linguística estrutural que são indagadas. Nessa via, é o ocidental conceito de linguagem, com seus primados da fala e da presença, que entra em crise com a escrita dignificada.

Vale ressaltar, no entanto, que o privilégio da *phoné* e o rebaixamento da escrita à indignidade da representação da fala, apesar de incômodo, não era evitável, antes, diz respeito a um movimento e uma economia históricos, do ser presente a si, que coloca o significante como exterior ao jogo fazendo surgir, como um *telos*, a escrita em secundariedade. Com um sucesso precário, segundo Derrida, esse movimento teve como tendência elencar como o seu ponto de chegada a escrita como instrumental, tradução, transcrição, de uma fala plena, plenamente presente, do sentido e do sujeito presente para si mesmo. Essa economia sustenta uma basilar aliança da metafísica ocidental ou metafísica da presença, a saber, a do “logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do ser, da voz e da idealidade do sentido”.⁴⁶¹ Na época do *logos* a escrita é, então, rebaixada e decaída na exterioridade. Assim, tomada como exterioridade instrumental por um *logos*, ela é posta em paridade com a relação dual entre significante e significado (a própria ideia do signo), sensível e inteligível e os binômios familiares à história do ocidente.

Na perspectiva derridiana, a ciência linguística não pôde conservar a relação entre escrita e fala sem, ao mesmo tempo, recorrer a um significado que poderia, conforme ele escreve, ocorrer em sua inteligibilidade antes de cair no fora do mundo sensível ou do jogo significante, isto é, a um significado transcendente ao jogo no qual os significantes se substituem incessantemente.⁴⁶² “Este *logos* absoluto era, na teologia medieval, uma subjetividade criadora infinita: a face inteligível do signo permanece voltada para o lado do verbo e da face de Deus”.⁴⁶³ Não se trata de rejeitar essas noções, pois que nosso percurso não se fez sem elas, mas de pôr em evidência a solidariedade histórica que faz com que “o signo e a divindade [tenham] o mesmo local e a mesma data de nascimento” já que, conforme escreve Derrida, “a época do signo é essencialmente teológica”⁴⁶⁴ (voltaremos a isso no momento em que falarmos da morte do autor seguindo Derrida). E, no entanto, o esforço de Derrida será o de mostrar que não há signo linguístico antes da escrita, isso porque, fora do primado da fala e do *logos*, a escrita é, para ele, a espacialidade que permite tanto a diferença entre os elementos da língua quanto o adiamento que

⁴⁶¹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 14

⁴⁶² DERRIDA. *Gramatologia*, p. 46

⁴⁶³ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 16

⁴⁶⁴ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 16

organiza os elementos em uma dimensão temporal, como a *différance* faz diferenciar e adiar um sentido final. Nesse ponto, pode-se dizer que a ideia de signo só existe, então, dentro de um sistema de pensamento em que a escrita é reduzida a um limitado esquema de significante e significado. Nessa via, falar em uma possível ciência da escrita equivale a expor um valor do *grama*, ou grafema, lugar do traço e não da voz impulsionada pelo sopro, perspectiva, então, gramatológica e não pneumatológica.

Preso na metafísica e no logocentrismo, para Derrida, o estruturalismo figura como a repetição “finalmente confessada” do “pensamento ocidental.”⁴⁶⁵ Até o “acontecimento” estrutural, a estrutura era – ou assim se acreditava – dotada de um centro – centro que permitia um jogo e, no entanto, o limitava, a um só tempo comandava e escapava à estruturalidade, comandava mas não era comandado, dava as regras do jogo mas dele não participava – centro doador de sentido e até mesmo da verdade que poderia nos livrar da angústia do não-sentido:

[...] a estrutura, ou melhor, a estruturalidade da estrutura, embora tenha sempre estado em ação, sempre se viu neutralizada, reduzida por um gesto que consistia em dar-lhe um centro, em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa. Esse centro tinha como função não apenas orientar, equilibrar, organizar a estrutura – não podemos efetivamente pensar uma estrutura inorganizada –, mas sobretudo levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar o jogo da estrutura.⁴⁶⁶

Este centro, exterior e interior, segundo Derrida, pode receber diferentes nomes: origem, *arquê*, *télos* – a partir dos quais a substituição e repetição são apanhadas em uma história do sentido, cuja origem e o fim podem estar sempre atuando como promessa de uma presença. Toda arqueologia e toda escatologia, segundo Derrida, são cúmplices desse sistema, o da “presença plena e fora de jogo”.⁴⁶⁷

Desde que se indagou a estrutura, segundo Derrida, indagou-se o desejo pelo centro e as leis dessa presença central. Conclui-se, a partir daí, que o centro não tinha lugar natural, ahistórico, e que não era um lugar fixo, mas uma função, “uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos”.⁴⁶⁸ Neste momento, a linguagem adentra o

⁴⁶⁵ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 1-3

⁴⁶⁶ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 407

⁴⁶⁷ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 408

⁴⁶⁸ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 409

campo “problemático universal” e “na ausência do centro ou de origem, tudo se torna discurso”, isto é, “sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.”⁴⁶⁹ Poderíamos elencar alguns nomes que anunciam essa diferença, como a crítica nietzschiana da metafísica, “dos conceitos de ser e de verdade, substituídos pelos conceitos de jogo, de interpretação e de signo (de signos sem verdade presente)”; a crítica freudiana da presença a si, isto é, “da consciência, do sujeito, da identidade a si, da proximidade ou da propriedade a si” e, finalmente, “a destruição heideggeriana da metafísica, da onto-teologia, da determinação do ser como presença”.⁴⁷⁰

Nessa via, encontramos, na impossibilidade de centro controlador e exterior ao sistema, a recusa mesmo da dimensão metalinguística, como já vimos em Barthes. O jogo infinito decorrente da ausência de centro e de instância transcendente que nos coloca na condição das substituições, dos suplementos, pode, a meu ver, ser lido como a linguagem mesma barrada, limitada, o que a escrita liberada viria explicitar. Recorro às palavras de Derrida:

Se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber a linguagem e uma linguagem finita – exclui a totalização: este campo é com efeito o de um jogo, isto é, de substituições infinitas porque é finito, isto é, porque em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser demasiado grande, falta-lhe algo, a saber, um centro que detenha e fundamente o jogo das substituições.⁴⁷¹

Sem um centro, *télos* ou *arqué*, é esperado que encontremos algo da ordem da “errância”⁴⁷² e pluralidade, da ausência de caminho certo ou único. Lembremos que logo no início de *Gramatologia* Derrida já evoca a errância e, no decorrer deste percurso a veremos novamente como traço mesmo da escrita desde Platão. Essa falta simbólica colocará, em movimento a “suplementariedade”, pois não podemos determinar o centro “e esgotar a totalização porque o signo que substitui o centro, que o supre, que ocupa o seu lugar na sua ausência, esse signo acrescenta-se, vem a mais, como suplemento”,⁴⁷³ assim, o movimento da significação acrescenta

⁴⁶⁹ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 409- 410

⁴⁷⁰ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 410

⁴⁷¹ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 421

⁴⁷² DERRIDA. *Gramatologia*, p. 6

⁴⁷³ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 422

alguma coisa, o que faz com que sempre haja mais, mas esta adição vem suprir uma falta do lado do significado. Essa limitação permite um jogo infinito em que os dados podem ser sempre relançados. Esse infinito, no entanto, não decorre de uma onipotência da linguagem, mas, precisamente, de sua finitude – infinito como fruto do finito.

Se para Barthes, na época estrutural, dar ao texto um autor era criar uma barreira semântica, para Derrida qualquer significação transcendente limita a estrutura de modo geral. Nesta via, o autor de *A escritura e a diferença* elenca dois tipos de interpretação: a pautada pela verdade e aquela pautada pelo jogo – esta muito próxima da perspectiva de Barthes, o qual deplora a dimensão da Verdade em seu *Critique et Vérité* e afirma o gozo do jogo em seu *Le Plaisir du texte*. Na primeira podemos ver o peso da crítica institucional, aquela para quem a *nouvelle critique* não passava de uma perspectiva condenável, essa permanece – digamos, com Derrida – “voltada para a presença, perdida ou impossível, da origem ausente”; trata-se da “face triste, negativa, nostálgica, [...], do pensamento do jogo”.⁴⁷⁴ Já na segunda encontramos a afirmação de “um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa”.⁴⁷⁵ Neste último caso, entrega-se também “à indeterminação genética, à aventura seminal do traço”.⁴⁷⁶ Na face do jogo, somos levados a “superar o homem e o humanismo”, pois esse homem foi aquele que sonhou o fundamento de uma presença plena, tranquilizadora como o fim do jogo, segurança de uma verdade.⁴⁷⁷ Eis, aqui, o antihumanismo como mote da exclusão de qualquer autoridade transcendente como o era a figura autoral na crítica biográfica positivista.

Destituídos o prestígio da *phoné*, do *logos*, do centro e do homem, já está anunciado o percurso em direção à exclusão do autor no âmbito derridiano e vale dizer que Barthes saberá se valer do percurso deste em seu ensaio–obituário. Em ambos, vemos uma fuga do *logos* e, principalmente no Barthes pós 1970, a mesma recusa da cientificidade estruturalista. Nesta via, se o autor argelino coloca a cientificidade ocidental sob suspeita enquanto anuncia a diferença e a disseminação cuja possibilidade é aberta pelo jogo descentrado, “o pensamento do jogo cujo reverso seria a afirmação nietzschiana, a afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do

⁴⁷⁴ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 425

⁴⁷⁵ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 425

⁴⁷⁶ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 425

⁴⁷⁷ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 426

devir”,⁴⁷⁸ Barthes nos propõe “sempre pensar em Nietzsche: nós somos científicos por falta de sutileza” e imagina “pelo contrário, por utopia, uma ciência dramática e sutil, voltada para a reviravolta carnavalesca da proposta aristotélica, e que ousasse pensar, ao menos em um relâmpago: *só há ciência na diferença*”.⁴⁷⁹

Essa reviravolta em que a possibilidade de uma ciência repousa em uma aposta na diferença passa, em ambos, por uma promoção da escrita. Além disso, na perspectiva de Derrida em que a estrutura é pensada, como jogo descentrado de diferenças e suplementos que adiam o sentido final, o pensamento entra “na vertigem abissal de uma escrita que rompe os diques, rompe as fronteiras disciplinares, para realizar a criação pura”.⁴⁸⁰ Assim, por vezes, à maneira da crítica escritural proposta por Barthes, a partir da qual o crítico adentra o campo escritural, em Derrida, como vemos em *Glas*, o saber epistemológico vai ao encontro da criação. Eis, neste ponto, como exemplos, os operadores textuais que fazem figurar uma indecidibilidade do sentido que mencionamos no começo desta seção.

No que concerne ao pensamento fonologocêntrico que se almeja exceder, era normal, escreve Derrida, que o “arrombamento fosse mais seguro e mais penetrante do lado da literatura e da escritura poética”; esperável, também, que a solicitasse inicialmente e fizesse vacilar “a autoridade transcendental”.⁴⁸¹ Assumindo então o lugar medular do projeto, a literatura é forma historicamente localizada do que Derrida chama escrita geral ou arquiescritura, a qual não pode ser contida nos limites do fonetismo. Essa escrita ou arquiescritura “diz respeito à inscrição geral do traço, como forma de comunicação em que não há mais oposição simples entre significante e significado, forma e conteúdo, corpo e espírito”.⁴⁸² Assim, corpo e espírito, dentro e fora são abalados e a escrita pensada como mais exterior à fala (mas não como sua imagem) e mais interior, uma vez que a fala não se faz sem uma escritura. Esse pensamento diz respeito ao “*rastro instituído*”⁴⁸³ (*trace institué*)⁴⁸⁴ que faz a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, isto é, aquilo que nos informa que o elemento fônico ligado à escrita não apareceria sem uma diferença que lhe dá forma, sem um sistema mesmo de diferenças. Dito de outra forma:

⁴⁷⁸ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 425

⁴⁷⁹ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 735. Tradução minha.

⁴⁸⁰ DOSSE. *Histoire du structuralisme*, vol.II, p. 33. Tradução minha.

⁴⁸¹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 116

⁴⁸² NASCIMENTO. *A literatura à demanda do outro*, p. 16

⁴⁸³ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 56

⁴⁸⁴ DERRIDA. *De la grammatologie*, p. 58

não haveria diferença “sem um rastro retendo o outro como outro no mesmo, nenhuma diferença faria sua obra e nenhum sentido apareceria”.⁴⁸⁵ Portanto, neste ponto, não se trata “de uma diferença constituída mas, antes de toda determinação de conteúdo, do movimento puro que produz a diferença”, – “o rastro (puro) é a diferença (*différance*)”.⁴⁸⁶ Como diferença, espacialidade, diferindo e adiando, esse rastro é condição da articulação dos signos, quer seja em um texto gráfico ou fônico. O rastro puro, anterior à ligação da escrita à letra, traço ou desenho não é um ente-presente, ele excede a questão “o que é?”, mas a possibilita e só pode ser chamado de escritura nos confins da ciência e da filosofia como conhecemos. Assim como a *différance*, espacialidade que torna possível a oposição, o rastro é, conforme pontua Nascimento, um “quase-conceito”.⁴⁸⁷ Ambos embaralham a primazia da fala sobre a escrita. A perspectiva derridiana vai ao ponto em que a oposição fala e escrita são colocadas, isto é, no ponto mesmo da espacialidade que permite a construção da oposição entre as duas instâncias.

No pensamento do rastro e da *différance*, a recusa da metalinguagem dá lugar às incessantes substituições dos significantes por outros significantes. Nessa perspectiva, vale evocar o conhecido aforismo “não há fora-de-texto”.⁴⁸⁸ Seguindo a lógica do suplemento podemos afirmar que nunca há “senão a escritura: nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o “real” só sobrevivendo, só acrescentando-se, ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento”.⁴⁸⁹ Se não há fora do texto, tomaremos a leitura como um *en abyme*, a própria textualidade no interior do texto, assim, uma abismalidade. Conforme escreve o teórico: “o conceito de suplemento e a teoria da escritura designam, como hoje se diz tão frequentemente, *em abysmo*, a própria textualidade”.⁴⁹⁰

Nesse ponto, vale mencionar mais um quase-encontro entre Barthes e Derrida que figura como mais um golpe na figura autoral. Em seu percurso pela escrita, Barthes aproxima-se, sobretudo, de Lacan. Derrida, por outro lado, aproxima-se de Freud, com o qual, no entanto, não deixa de estabelecer tensas relações. O teórico argelino vê Freud como um dos poucos a não

⁴⁸⁵ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 77

⁴⁸⁶ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 77

⁴⁸⁷ NASCIMENTO. *Derrida e a literatura*, p. 163

⁴⁸⁸ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 199

⁴⁸⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 195

⁴⁹⁰ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 199. Grifo do autor.

subalternizar a escrita. A diferença freudiana é contemplada a partir dos textos *O projeto* (1895), a carta 52 (1986), e “Bloco mágico” (1925), tomados para abordar a questão do traço em relação ao psíquico, isto é, uma grafia psíquica como conjunto de traços sem redução ao fonetismo. Derrida parte da facilitação⁴⁹¹ que Freud aborda em *O projeto*. No texto, Freud faz uma topologia de traços em que há grades de contato e abertura de trilhas, no entanto, seu valor, como sistema “textual”, vem pela metáfora da escrita aí figurada como sistema de traços. Já em *Interpretação do Sonhos* (1900) os traços começam a constituir uma escrita e o psiquismo se aproxima mais de um espaço gráfico, no qual surgem termos como inscrição e transcrição. À vista disso, Derrida escreve que “em todo espaçamento silencioso ou não puramente fônico das significações, são possíveis encadeamentos que não mais obedecem à linearidade do tempo lógico, do tempo da consciência ou da pré-consciência”, isto é, do tempo da “representação verbal”.⁴⁹² Não é, portanto, de surpreender que “Freud, para sugerir a estranheza das relações lógico-temporais no sonho, recorra constantemente à [escrita],⁴⁹³ à sinopse espacial do pictograma, da charada, do hieróglifo, da escrita não-fonética”.⁴⁹⁴ Vale, entretanto, ressaltar que o fonetismo não desaparece, mas ele “muda então de função e de dignidade”, ele está inserido no sonho “como a legenda nas histórias em quadrinhos”, ele é “complemento e não o senhor da narrativa”, formando uma cadeia que não é fonocêntrica, mas “uma cadeia significativa de forma cênica”.⁴⁹⁵ Assim, o espaço do sonho é visto como espaço onde não há claras fronteiras entre o traço fonético e o não fonético.

Finalmente, em “Uma nota sobre o bloco mágico”, de 1925, Freud chega a sua analogia sobre o inconsciente e a escrita. Aqui, Freud evoca a imagem de um bloco que, após receber uma inscrição, basta que se levante a folha superior para que a escrita desapareça, podendo a folha receber novas escritas, mas conservando a inscrição na prancha de baixo. Nesse percurso, todos os modelos mecânicos serão experimentados e abandonados até a descoberta do *Wunderblock*, o bloco mágico, “máquina de escrita de uma maravilhosa complexidade, na qual será projetado

⁴⁹¹ Facilitação é a tradução de *Bahnung*, traduzida para o francês como de *Frayage* a qual, grosso modo, designa um fenômeno que consiste no fato de a passagem de um fluxo nervoso nos condutores se tornar mais fácil pela repetição, como uma sulcagem que se torna mais funda com a repetida passagem do arado.

⁴⁹² DERRIDA. *Gramatologia*, p. 318

⁴⁹³ Escritura, na tradução de Miriam Chnaideram e Renao Janine Ribeiro.

⁴⁹⁴ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 318

⁴⁹⁵ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 319-320

todo o aparelho psíquico”.⁴⁹⁶ Por recorrer à escrita para pensar o psiquismo como conjunto de traços, com Freud, temos uma grafemática que não tende ao fonologismo de uma certa linguística. O que se evidencia é o psiquismo como sistema descentrado de escrita, isto é, espaçamentos e diferenças, sem redução dos traços à representação de algum elemento fônico. Nesta via, há o apagamento do sujeito clássico, uno, centrado, presente a si mesmo, isto é, “o sujeito da escrita é um sistema de relações entre as camadas: o bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo. No interior desta cena, é impossível encontrar a simplicidade pontual do sujeito clássico”.⁴⁹⁷ A partir de Freud, Derrida, portanto, explicita que, assim como a própria estrutura, o sujeito é também descentrado e não presente a si mesmo em uma pontualidade. Nessa via, a autoridade da antiga figura autoral também sofre um abalo, pois o sujeito que aparece, na via freudiana, é uma espécie de jogo de diferenças escritas.

No ponto em que promove o traço escrito livre do elemento fônico, Derrida, a meu ver, é visionário na promoção de uma marca dissociada do fonetismo. Pode-se dizer que, de alguma forma, ele anuncia o caminho que Barthes segue, com seu grão da voz, e o caminho que Lacan seguirá na parte final de seu ensino, apoiada, sobretudo, na letra e na poética chinesa, ambas em distância do fonocentrismo. O que mais nos vale, aqui, no entanto, é ressaltar que, na “abertura freudiana”, vemos “o para lá e o para cá do fechamento que podemos denominar ‘platônico’”.⁴⁹⁸

Com *A farmácia de Platão*, publicado a primeira vez na revista *Tel Quel* em 1968, o solo epistêmico da morte do autor recebe mais um forte insumo. Apesar de já termos em mente os elementos de tal exclusão: *logos* e *phoné* decaídos, estrutura descentralizada e sujeito desprovido de sua pontualidade clássica, o comentário presente no livro elucidada a política implicada na escrita e na exclusão do autor segundo o viés derridiano. Sabe-se que na cena da escrita, em *Fedro* de Platão, alguém fala, mas não se ouve a voz – eis o incômodo que afonia da escrita evoca. Segundo Sócrates, por ser desprovida de uma voz, de uma presença, a escrita, não pode falar por si se indagada, apenas repete o mesmo, precisando de um pai que pudesse vir auxiliá-la.

No ponto em que a escrita aparece, em *Fedro*, sobre a arte e a falta de arte de discurso já havia sido dito o “suficiente”.⁴⁹⁹ No entanto, no trecho seguinte, a escrita é evocada, para além do bastante, como uma excedência – fato que, a meu ver, Barthes subversivamente retoma ao

⁴⁹⁶ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 294

⁴⁹⁷ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 332

⁴⁹⁸ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 335

⁴⁹⁹ PLATÃO. *Fedro*, 274b, p. 135

predicar a escrita como potente excesso. No mito evocado por Sócrates para dar conta da origem da escrita lemos que o deus Theuth procura Tamos, rei do Egito, para apresentar as artes que descobrira: o número, o cálculo, a geometria, astronomia, o gamão dos dados e a escrita.⁵⁰⁰ A escrita é, assim, apresentada: “esta é uma instrução, ó rei, que fará os egípcios mais sábios e de melhor memória. Pois foi descoberta como uma droga para a memória e sabedoria”.⁵⁰¹ À oferta do deus, o rei responde que: “por descuidar da memória, a escrita produzirá esquecimento nas almas dos que se instruírem, posto que, por uma persuasão exterior e pela ação de sinais estranhos e não mais do interior de si e por si mesmos, recordarão”.⁵⁰² Assim, como perigosa substância exterior, a escrita figura como um *phármakon*, “uma droga não para a memória, mas para as recordações”.⁵⁰³

A escrita é apresentada, então, como mnemotécnica: droga para a memória e para a sabedoria, frente à qual o rei é receoso: dada a exterioridade da escrita, os homens se apoiarão no fora e não mais no dentro onde se situaria a verdade. Além de ser, segundo o rei, boa para a recordação e não para a memória, a escrita também é predicada como uma falsa sabedoria, pois dela está ausente a dialética viva e a voz que certifica a verdade daquilo que é proferido. Nas palavras de Sócrates: “há algo terrível na escrita [...]. Pois os produtos desta estão postos como seres vivos, mas, ao interrogá-los sobre algo, mantêm-se em silêncio solene”.⁵⁰⁴ E uma vez escrito, o “discurso roda por toda parte do mesmo modo – entre os que a compreendem bem como entre aqueles aos quais não convém”.⁵⁰⁵ Excedente, lançada ao fora, muda, órfã, errante e de qualquer um, eis os traços da escrita que a tornam indesejável.

Na cena da escrita, “Deus-o-rei-que-fala”, conforme escreve Derrida, se comporta como pai de quem a fala, portadora da verdade, seria um filho.⁵⁰⁶ Podemos evocar, aqui, a estrutura de filiação que abre este trabalho, aquela da retórica e do conflito pela propriedade, em que a linguagem é reduzida ao veículo de um pensamento, estabelecendo, com o sujeito da enunciação, uma relação de descendência. Trata-se do *logos*, aí entendido como filho de sua origem e que se destruiria sem a assistência de seu pai, não que o *logos* seja o pai, mas seu pai é sua origem,

⁵⁰⁰ PLATÃO. *Fedro*, 275b, p. 130

⁵⁰¹ PLATÃO. *Fedro*, 274e, p. 136

⁵⁰² PLATÃO. *Fedro*, 275a, p. 136-137

⁵⁰³ PLATÃO. *Fedro*, 275a, p. 136-137

⁵⁰⁴ PLATÃO. *Fedro*, 275d, p. 137

⁵⁰⁵ PLATÃO. *Fedro*, 275d, p. 137

⁵⁰⁶ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 24

como “o sujeito falante é o pai de sua fala”.⁵⁰⁷ Sem o falante pai presente o *logos* é “apenas, precisamente, uma escritura”.⁵⁰⁸ A especificidade da escritura se relaciona, pois, com a orfandade e o mutismo. No entanto, trata-se de uma orfandade notadamente ambígua, pois, se de um lado a escritura dependeria do pai para ter auxílio, por outro, ela não deixa de ir em direção à sua emancipação, como filha subversiva e parricida. À vista disso, desejando mesmo sua liberdade, não seria a escrita, isto é, o “*phármakon*”, um criminoso, um presente envenenado?”.⁵⁰⁹ Eis que o presente do deus *trickster* encontra-se com a “trapaça salutar”⁵¹⁰ da literatura e a escrita aparece, neste ponto, como um cavalo de troia entregue por um deus, como uma trapaça que visa a desestabilizar aquilo que busca dominá-la. Como um remédio tóxico, indecidibilidade que solapa o desejo por um sentido estável, a escrita vem, portanto, subverter as hierarquias, o prestígio do *logos*, do pai, de uma fala, opondo a eles a ausência de uma verdade, a orfandade e o mutismo do traço do qual está ausente qualquer intenção transcendente que poderia controlar a liberdade do jogo.

A escrita é “muda e falante demais”,⁵¹¹ órfã e ao mesmo tempo tomada pelo desejo do parricídio – a escrita faz de sua pobreza sua potência. Digo pobreza porque “o *logos* representa isto ao que ele é devedor, o pai, que é também um chefe, um capital e um bem”.⁵¹² Conforme escreve Derrida, o *logos* é rico por sua hereditariedade: por possuir um pai, possui, também, um recurso, até mesmo capital, pois “o sentido de pater é até mesmo por vezes flexionado no sentido exclusivo de capital financeiro”, trata-se de um “pai-capital-bem-origem”.⁵¹³ Sem um *logos* que a colocaria na linhagem de uma herança, de um valor que poderia dar a escrita alguma dignidade, ela se torna o filho miserável. “O miserável. O tom de Sócrates é tanto acusador e categórico, denunciando um filho desviado e revoltado, uma desmedida e uma perversão [...]. De qualquer modo, um filho perdido. Cujá importância é tanto aquela de um órfão quanto a de um parricida perseguido, e, por vezes, injustamente”.⁵¹⁴

⁵⁰⁷ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 25

⁵⁰⁸ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 25

⁵⁰⁹ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 25

⁵¹⁰ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 433. Tradução minha.

⁵¹¹ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 8

⁵¹² DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 30

⁵¹³ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 31

⁵¹⁴ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 116

Theuth, o deus da escrita é também, isso fica evidente neste ponto, “o deus da morte”.⁵¹⁵ Distante do *logos* vivo, não pode responder por si, a escritura não é a repetição viva do vivo. Fica explícito, neste ponto do percurso, como se dá a morte do autor segundo Derrida. Embora não haja um texto que condense o assunto à maneira do texto de Barthes, a exclusão de qualquer intenção que pudesse controlar a escrita é fruto do percurso da desconstrução derridiana e, de certa forma, podemos propor que a teoria derridiana sobre a escrita também tem como desfecho o afastamento de uma certa noção de autoria. No ponto em que vemos a escrita como parricida inscrita já no *Fedro* de Platão, é plausível evocar o dizer barthesiano acerca da ausência de autor: sem dúvida sempre foi assim. A figura autoral dominante na crítica por Barthes chamada universitária ou positivista encontra suas bases, também, no logocentrismo e no fonocentrismo. A própria ideia de signo, uma vez que estabiliza significante e significado, tende a evocar a face nostálgica de uma transcendência que se retirou. Trata-se do sentido teológico da autoridade do autor em relação a uma obra que simplesmente a exprimiria, é, segundo o autor, “um preconceito: o da crítica tradicional”.⁵¹⁶ Sendo “a época do signo”, como lemos em *Gramatologia*, essencialmente teológica”,⁵¹⁷ e sendo o signo tributário da lógica segundo a qual uma instância exterior ao texto poderia imobilizar em um sentido o incessante movimento dos significantes, entende-se por que, para Barthes, recusar um autor é recusar Deus e suas hipóstases.

A crítica pautada pelo autor enquanto figura intencional, instância doadora de sentido e transcendente ao texto, como uma metalinguagem, é cúmplice da tradição fonologocêntrica. Essa modalidade de interpretação solapa o jogo, pois vai em direção ao centro, à fixidez do sentido e ao preconceito fonológico. Para Derrida, a ausência dessa instância é mesmo a possibilidade da literatura, pois, próximo de Barthes, para quem a literatura é a suspensão do sentido, para o autor de *Gramatologia*, “não há literatura sem uma relação *suspensa* com o sentido e com a referência”.⁵¹⁸

Assim como em Barthes, em Derrida, no entanto, o fato de uma certa concepção de autor ser sobrepujada pelo texto, não implica na exclusão completa do sujeito que escreve. Com efeito, se o descentramento proposto pela Desconstrução serviu e ainda serve de aparato para a exclusão

⁵¹⁵ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 42

⁵¹⁶ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 15

⁵¹⁷ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 16

⁵¹⁸ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*, 70

do autor, a questão, em Derrida, é mais complexa no que diz respeito ao sujeito. É plausível pontuar que a perspectiva do jogo evoca um “não-centro sem *ser como perda do centro*”.⁵¹⁹ Sem a centralidade, não é eliminado o que lá se situava, o que acontece é sua dispersão. Como vimos em “Freud e a cena da escritura”, o sujeito da escrita só não é pontual como um sujeito clássico, mas figura no texto como um sistema de relações. Em uma conferência, Derrida diz que não se trata de destruir o sujeito, mas de situá-lo propriamente, já que, em certa medida, o “sujeito é absolutamente indispensável”.⁵²⁰ Isso porque a escrita literária, em seu pensamento, surge como sistema marcado não só pelo singular de uma assinatura, mas, também, pelo traço que une de forma indissociável a linguagem, a história e um mínimo autobiográfico. Em suas palavras: num traço “autobiográfico mínimo, pode estar reunida a maior potencialidade da cultura histórica, teórica, linguística e filosófica – eis o que me interessa”.⁵²¹ Mínimas e potentes unidades biográficas e disseminações, ora, não são essas umas das características anunciadas pela biografemática? É notável, ainda no que concerne à figura autoral e as mínimas unidades dispersas pela escrita, como Barthes recupera um resto da figura autoral a partir da dimensão fônica, com a noção de grão da voz. Neste ponto, é mister ressaltar que esse grão fônico, convidado para abordagem do texto literário, e figurando como resto, já não vem a serviço exclusivo do sentido ou da verdade, mas atrelado ao erotismo da escrita. Em suma, trata-se de uma outra modalidade de inserção da voz, a qual Lacan nos ajudará a abordar.

A suspensão do *telos*, da *arqué*, do *logos*, abre o texto para a disseminação e pluralidade de caminhos sem destino correto ou final, a errância textual mesma. Se o texto, no dizer barthesiano, é “babel feliz”,⁵²² isto é, confusão dos códigos, desordem das línguas, é porque a ausência de uma instância transcendente e reguladora do jogo elimina o conflito e abre a dimensão alegre do jogo plural. Esse jogo descentrado que Derrida ressalta na sua tomada da escritura é a condição para o erotismo que Barthes nos propõe, na ressonância que o francês permite: *jouer*, *jouir*, jogar, gozar. Liberar o texto da autoridade é, então, liberar seu gozo. Neste ponto, é significativo o dito de Derrida segundo o qual “a desconstrução talvez tenha como efeito, senão como missão, liberar gozo proibido. É a esse respeito que se deve tomar partido”.⁵²³

⁵¹⁹ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 425. Grifo do autor.

⁵²⁰ DERRIDA. *Discussion*, p. 271. Tradução minha.

⁵²¹ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*, 62

⁵²² BARTHES. *Le Plaisir du texte*, OCIV, p. 219. Tradução minha.

⁵²³ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*, p. 84- 85

É plausível, a meu ver, apontar o valioso duplo sentido na expressão de Derrida, pois “liberar gozo” quer dizer não só liberar o acesso ao gozo do texto mas, também, liberar o caminho para que haja um escoamento desse gozo. Esse gozo, no entanto, no que concerne à teoria de Barthes, não diz respeito somente ao movimento incessante da cadeia, isto é, aos infinitos reenvios de um significante para outro, mas, também, ao momento em que um vazio – a vacância que permite esse constante reenvio – é explicitada. Em outras palavras, o gozo, em Barthes, aparecerá no momento em que vislumbramos aquilo que, no reenvio incessante que produz as significações, não cessa de não se inscrever.

E se a escrita, a morte e o retorno do autor, segundo Barthes, não são isentos de uma politicidade própria, qual seria a política implicada na escrita e na morte do autor segundo Derrida? Ora, correndo as ruas, sem saber quem é seu pai, ou de onde vem e para onde vai, conforme lemos em *A farmácia de Platão*, a escrita está “à disposição de todo mundo, igualmente dos competentes e dos incompetentes, daqueles que entendem e nele se entendem, (*toîs epaiousin*) e daqueles que não têm nenhum interesse nisso”.⁵²⁴ À vista disso, Derrida escreve que “esse democrata errante como um desejo ou como um significante liberado do *logos* [...]. Entregue a todas as correntes, pertence à massa, não tem essência, verdade, patronímico, constituição própria”.⁵²⁵ Assim, “disponível para todos e para cada um, oferecida nas calçadas,” a escrita “não é essencialmente democrática?”.⁵²⁶

Nessa possibilidade de estar à disposição de todos, negando qualquer patrono, vê-se que a escrita, aqui, também aproxima-se de um fora do poder. Com efeito, o que em *A farmácia de Platão* aparece como democracia, em *Essa estranha instituição chamada literatura* aparecerá como exigência de tudo dizer, o que faz com que a literatura, ao escapar de qualquer instituição reguladora que poderia guiar ou controlar seus possíveis, acabe por fundar uma instituição de si mesma, como uma instituição anárquica. Nas palavras de Derrida a literatura é: “lugar, a um só tempo, institucional e selvagem, lugar institucional no qual, em princípio, é permitido colocar em questão ou, de qualquer modo, suspender toda a instituição”, assim: “uma instituição contrainstitucional” que pode ser, a um só tempo, “subversiva e conservadora naquilo que é institucional, mas também pode ser conservadora naquilo que é anti-institucional, naquilo que é

⁵²⁴ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 114-115

⁵²⁵ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 116

⁵²⁶ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p. 114-115

‘anarquista’, e na medida em que certo anarquismo pode ser conservador”.⁵²⁷ Nessa perspectiva, a solidão da literatura, sua autonomia, vem, também, da instituição situada sob a égide da a-institucionalidade.

No tema da institucionalidade da literatura, Derrida faz um comentário que em muito se aproxima da elaboração barthesiana segundo a qual a escrita (que dá lugar à literatura como prática revolucionária) aflora quando a instituição literária, a do beletismo, é questionada. A “estrutura paradoxal dessa coisa que se chama de literatura”, segundo Derrida, é que “seu início é seu fim”.⁵²⁸ A literatura começa já “com certa relação para com a sua própria institucionalidade, ou seja, para com sua fragilidade, sua ausência de especificidade e de objeto. A questão de sua origem foi imediatamente a questão de seu fim”, por esse motivo “sua história se constrói como a ruína de um monumento que basicamente nunca existiu. [...] Não há nada mais ‘revolucionário’ do que essa história [...]”.⁵²⁹ A diferença aqui advém do fato de que, para Barthes, a instituição literária é lugar de poder, de regulação, e a essa ele opõe uma literatura entendida como prática de escrever guiada por um desejo de revolução permanente, uma busca por um fora do poder. Para Derrida, diferentemente, a literatura, fundada pela exigência de dizer tudo, erige sua instituição a partir da ausência de uma instituição reguladora. Entretanto, apesar desse ponto de diferença, no que concerne à institucionalidade, ambos os teóricos reconhecem a pujança política do democrático, anárquico e até mesmo revolucionário literário.

Vale pontuar que a reivindicação literária de tudo dizer não exclui o direito ao segredo, isto é, ocultar no momento em que pretende expor. É significativo que, tantas vezes, Derrida tenha escrito e lido com operadores textuais que ressaltam a impossibilidade de escolha, como o *phármakon*⁵³⁰ mesmo. Evando Nascimento comenta essa valiosa duplicidade em termos que nos remetem à erótica imagem da fenda evocada por Barthes e à questão do neutro enquanto aquilo que solapa o binarismo que obriga à escolha de um sentido eletivo. Conforme o estudioso da obra de Derrida escreve, a literatura assume “uma estrutura tal que seu segredo é tanto mais selado e indecível por não consistir finalmente, num conteúdo oculto, mas numa estrutura

⁵²⁷ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida, p. 88

⁵²⁸ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida, p. 60

⁵²⁹ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida, p. 60

⁵³⁰ Conforme escreve Derrida (2015, p. 52-53), “a tradução por remédio acusa a ingenuidade ou a artimanha de *Theuth*” e “todas as traduções nas línguas herdeiras guardiãs da metafísica ocidental têm, pois, sobre o *phármakon* um efeito de análise que o destrói violentamente, o reduz a um de seus elementos”.

bífida”, esta “pode guardar indecidivelmente em reserva aquilo mesmo que confessa, mostra, manifesta, exhibe, expõe até não mais acabar”.⁵³¹ Seguindo este dado, e em vias de concluir, não podemos passar ao largo desse indecidível no qual entrevemos o neutro, posto que este figura como um dos mais notáveis pontos de aproximação entre ambos os teóricos.

Na perspectiva derridiana, a suspensão do sentido operada pela escrita faz uma neutralização dos pressupostos, em especial, aqueles tributários da chamada metafísica ocidental. Nesse ponto da elaboração de Derrida, ele e Barthes se aproximam não só no tema do neutro mas, também, no tema da dubiedade, o que nos remete às duas margens, e à espacialidade entre elas, a fenda que vemos em *Le Plaisir du texte*. Nas palavras de Derrida:

O *ser* ou *estar-suspenso* da literatura neutraliza o pressuposto [*assumption*] que ele comporta; ele tem esse poder, mesmo se a consciência do escritor, do intérprete ou do leitor (e todos desempenham esses papéis de alguma forma) nunca possa tornar esse poder completamente efetivo e presente. Primeiramente, porque esse poder é dúbio, ambíguo, contraditório, *suspenso sobre e entre, dependente e independente*.⁵³²

Deslocando um dito de Derrida, pode-se dizer que aqui há “sobrecompossibilidade autônoma das significações, poder de equívocidade pura perante a qual a criatividade do Deus clássico ainda parece demasiado pobre”.⁵³³ Por este motivo, a experiência literária, como escrita ou como leitura, é uma experiência neutralizante e, no entanto, “se todo texto literário joga e negocia a suspensão da ingenuidade referencial, [...] cada texto o faz de modo diferente e singular”.⁵³⁴

Com Derrida, a suspensão neutralizante que a escrita literária opera, na medida em que recusa o prestígio do *logos* e a subalternidade em relação à fala – o que faz lembrar Orfeu seguindo o canto em que a voz não está mais a serviço do sentido unívoco – explicita-se como força que marca uma diferença em relação ao que o teórico argelino chamou de metafísica ocidental, ou metafísica da presença, a qual Barthes, talvez, menos filosófico e mais semiológico, acolheria sob o termo “semiocracia ocidental”.⁵³⁵ Essa força neutralizante é o que permite que a figura autoral, como centro transcendente e doador de sentido, seja sobrepujada pela escrita em

⁵³¹ EVANDO. A literatura à demanda do outro, p. 30

⁵³² DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida, p. 73. Grifo do autor.

⁵³³ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 11

⁵³⁴ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada literatura*: uma entrevista com Jacques Derrida, p. 69

⁵³⁵ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 347. Tradução minha.

sua autonomia, jogo livre, em que se anuncia mais o grão da voz (o elemento fônico separado da verdade e da presença a si do sujeito) e o gozo que um sentido que pudesse confortar o leitor. Se falamos, seguindo Barthes, em uma utopia da escrita, evocando Derrida para o restante de nosso percurso, é possível dizer que fazem parte da utopia a liberdade da escrita em relação à fala e o *logos*. Derrida neste ponto é valioso, pois com sua obra sulca o rastro que possibilita a diferença e um percurso para outro modo de ler. Passemos, então, uma vez mais, pela morte, pelo olhar e pela voz.

3.2 A voz e o olhar de Orfeu: Barthes com Blanchot

Escrever começa com o olhar de Orfeu e esse olhar é o movimento do desejo.

Blanchot, *O espaço literário*

O que fala quando fala a voz?

Blanchot, *A conversa infinita*

Na escrita reside o símbolo do corpo, mas o corpo é a última e verdadeira escrita. O silêncio.

Herberto Helder, *Photomaton e Vox*

Em *Le degré zéro de l'écriture*, Barthes evoca Blanchot para figurar a escrita branca, aquela que recusa a ritualidade das belas letras. Para Blanchot, por sua vez, o livro de Barthes é “um dos raros livros em que se inscreve o futuro das Letras”.⁵³⁶ Entre ambos, há distanciamentos e aproximações. Conforme escreve Márcio Venício Barbosa: “Barthes e Blanchot: tudo se pode dizer sobre seus textos, tudo em um deles parece dizer o outro e nada é menos seguro que isso”.⁵³⁷ Se, atravessada pelo erotismo, a crítica-escritura de Barthes pode ser pensada como uma “crítica-sedução”, em Blanchot vemos o que Perrone-Moisés nos propõe chamar uma “crítica-obsessão”, devido à recorrência dos principais temas trabalhados por ele, como o silêncio, a morte e o impossível.⁵³⁸ Aos traços da obra já elencados pela crítica, acrescento, para este percurso, o valor de uma obscuridade, como o que vemos em seu *Thomas l'obscur*, que pode ofuscar em oposição ao excesso de luz do espetáculo que nos cerca, como a sobrevivência de um vaga-lume⁵³⁹ opaco, o qual nos deixa contemplar o valor de algo que resiste à luminosa totalidade do sentido e ao saber conceitual, sugerindo-nos, em oposição a estes, uma experiência na qual o obscuro tem lugar. Neste espaço de sombra, tomaremos a morte, a voz vinda de outro lugar e o neutro. Assim como fizemos ao percorrer o pensamento derridiano, aqui também

⁵³⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 301

⁵³⁷ BARBOSA. Leitor, imagem, fragmento: o pensamento de Roland Barthes na relação leitor-texto-autor, p. 73

⁵³⁸ PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, p. 96

⁵³⁹ Remeto, aqui, ao livro de Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lume*, no qual a resistência às luzes do espetáculo neofascista é figurada pelas pequenas luzes dos vaga-lumes.

passaremos pela escrita e os temas mencionados, em cotejamento com Barthes, enquanto ressaltamos encontros e desencontros.

Para Blanchot, “todo discurso, inclusive o da filosofia”, segue uma “recusa” dada “por uma necessidade capital”, a saber, “a recusa da morte”.⁵⁴⁰ Esta é sobrepujada pela “tentação do eterno”, a que “conduz os homens a preparar um espaço de permanência onde possa ressuscitar a verdade, mesmo se ela perece”.⁵⁴¹ Toda linguagem conceitual é o instrumento neste empreendimento para instaurar o reino seguro, e, incansavelmente, o homem busca edificar o mundo com a linguagem, apartado, por um uso servil das palavras, da instabilidade do sentido e da experiência da morte. Os deuses já ajudaram os homens nessa empreitada e, hoje, quando os deuses faltam, “nós nos desviamos cada vez mais da presença passageira para nos afirmar num universo construído à medida do nosso saber [...]”.⁵⁴² Há, no entanto, uma outra experiência da linguagem, a qual figura como ruína, ou desastre, nesta ordem de um mundo estável, pois na vitória em que figura um mundo seguro “existe uma derrota,” que “a poesia (a escrita) deve nos ensinar a reafirmar”.⁵⁴³

Já vimos que, para Barthes, a escrita se pauta menos pelo sentido que por sua suspensão, menos pela coisa do que pela morte da coisa que dá vida às palavras, menos pela fala que pelo silêncio, menos pela brutalidade da voz que por seu grão. Blanchot não se propõe tanto a responder “O que é a literatura?”, mas “como a literatura é possível?” ou, conforme lemos em *O livro por vir*, de 1959, “para onde vai a literatura?”. A resposta à última pergunta é seminal, pois Blanchot nos dirá que o movimento da literatura não é um movimento em direção à história ou à edificação do mundo seguro do qual a morte está ausente, “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua essência, que é o desaparecimento”.⁵⁴⁴ Tudo acontece como se a criação literária, “à medida que os tempos se fecham à sua importância, obedecendo a movimentos que lhe são estranhos, se aproximasse dela mesma por uma visada mais exigente e mais profunda. [...]”.⁵⁴⁵ Assim, similar ao que vemos em Barthes, Blanchot nos diz que a literatura, caminhando em direção a ela mesma, começa no momento em que a literatura se torna

⁵⁴⁰ BLANCHOT. *A conversa infinita* vol. 1, p. 73

⁵⁴¹ BLANCHOT. *A conversa infinita* vol. 1, p. 73

⁵⁴² BLANCHOT. *A conversa infinita* vol. 1, p. 74

⁵⁴³ BLANCHOT. *A conversa infinita* vol. 1, p. 74

⁵⁴⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 285

⁵⁴⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 286

uma questão. Mas, precisamente, sua essência escapa à essencialização, deve ser sempre reencontrada ou reinventada. Não obstante, possui determinados traços em iteração, como sua nulidade. Essa nulidade constitui talvez “uma força extraordinária, maravilhosa, a condição de ser isolada em estado puro”, assim, logo que “a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir: grande prodígio”.⁵⁴⁶ Tendo-se dissipado os gêneros, como anunciara Mallarmé, a literatura se afirma “sozinha na claridade misteriosa que propaga e que cada criação literária lhe devolve”.⁵⁴⁷ Podemos dizer, portanto, que ela se edifica sobre suas ruínas. Mas Blanchot nos escreve: “deveríamos saber se esse questionamento sobre a arte [...] não supõe o deslizamento, o deslocamento de uma força trabalhando no segredo das obras e recusando-se a vir à luz do dia”.⁵⁴⁸

Começamos pela morte,⁵⁴⁹ ação da negatividade noturna, estranha ao mundo, mas familiar à escrita. Neste ponto, encontramos, uma vez mais, a seminalidade de Mallarmé, pois é a partir dele que Blanchot nos dirá que, ao transpor – e não, propriamente, mimetizar – um fato da natureza, em seu “quase-desaparecimento vibratório”, nos aproximamos de uma “linguagem autêntica”, na qual a palavra tem uma função não apenas representativa, mas também destrutiva. Ela faz desaparecer, torna o objeto ausente, anula-o”.⁵⁵⁰ Eis o perigoso ponto de Mallarmé:

Vemos agora em torno de que ponto perigoso giram as reflexões de Mallarmé. Primeiro, a linguagem se mantém numa contradição: de maneira geral, ela é aquilo que destrói o mundo para fazê-lo renascer no estado de sentido, de valores significados; porém, sob sua forma criadora, ela se fixa no único aspecto negativo de seu papel e se torna pura força de contestação e de transfiguração. Isto é possível na medida em que, tomando um valor sensível, ela própria se torna uma coisa, um corpo, uma potência encarnada. Presença real e afirmação material da linguagem lhe dão o poder de suspender e despir o mundo. A densidade, a espessura sonora lhe é necessária para liberar o silêncio que ela encerra e que é a parte do nada sem a qual nunca criaria um novo sentido.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 312.

⁵⁴⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 293

⁵⁴⁸ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 312

⁵⁴⁹ É digno de nota que Márcio Venício Barbosa (2007) trata de alguns encontros entre Barthes e Blanchot – a partir de *La chambre claire e L'écriture du désastre* – em um capítulo de sua tese intitulado, precisamente, “Memento mori”.

⁵⁵⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 38

⁵⁵¹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 45

A ação da morte nos leva a uma ordem da palavra que é mais “essencial”, diferente da brutalidade da palavra na ordem comunicacional, pois a palavra bruta da qual fazemos *uso* “nada tem de brutal”, dentro do mundo da cotidianidade, o que ela diz não está presente, nela “a linguagem cala-se como linguagem”, e “os seres falam e, em consequência do *uso* que é o seu destino, porque serve, em primeiro lugar, para nos relacionarmos com objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade”.⁵⁵² Na linguagem poética, entretanto, a linguagem acontece, afastada do servilismo, fora da experiência cotidiana e familiar, fora, inclusive, do mundo –, nela, já não somos devolvidos à familiaridade de um mundo confortável, pois na fala poética “a palavra quer ser”.⁵⁵³ E não se trata mais da palavra de uma pessoa, quem aqui fala não é alguém, pois as palavras, tendo a iniciativa, “não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. Doravante não é Mallarmé quem fala, mas é a linguagem que se fala”⁵⁵⁴ e, por esse prestígio da materialidade, Blanchot chega mesmo a falar em uma sensualidade em Mallarmé, como se as palavras, longe de nos desviarem das coisas, “devessem ser delas o decalque material: a sensualidade da linguagem nesse caso vem em primeiro lugar, e a palavra sonha em se unir aos objetos dos quais tem o peso, a cor, o aspecto denso e adormecido”.⁵⁵⁵

Quando se escreve, nestas condições, a morte fala, estas palavras poéticas operam como “a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo”, ela está entre nós como aquilo que nos separa, mas que “nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos”.⁵⁵⁶ Assim, na palavra morre o que dá vida à palavra e a palavra se torna a vida dessa morte. Nessa via, para Blanchot, a escrita literária está dividida. Por um lado, ela é a negação das coisas. Por outro, ela é a preocupação com a “existência desconhecida, livre e silenciosa” das coisas.⁵⁵⁷ Lembro, aqui, os seguintes versos de Baudelaire sobre o espírito do poeta: “sobre a vida ele plana, e entende sem afã/ A linguagem das flores e das coisas mudas!”.⁵⁵⁸ Quanto mais a palavra toma o lugar da coisa, em sua totalidade e não

⁵⁵² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 33-34. Grifos do autor.

⁵⁵³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 35

⁵⁵⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 35

⁵⁵⁵ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 46

⁵⁵⁶ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 332

⁵⁵⁷ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 333

⁵⁵⁸ BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 41

apenas a partir da semanticidade, o que o é atingido é a coisidade da própria palavra, e “fora dos seus sentidos foi o sentido que se tornou coisa,”⁵⁵⁹ isto é, o incorpóreo do sentido, ao não se diferenciar da palavra que o carrega, posto que a forma não se diferencia do conteúdo, torna-se um incorpóreo materializado, e, no entanto, estas palavras não deixam de fazer falar a ausência silenciosa sobre as quais elas se situam.

Para Blanchot, o silêncio é o âmago das palavras na escrita, pois o silêncio da ausência é precisamente nossa potência de significar. Barthes já nos apontara o silêncio que se experiencia na poética de Mallarmé, agora, Blanchot nos escreve que “certamente o silêncio está presente como a única exigência válida”, mas, “longe de aparecer como o oposto das palavras, ele é, ao contrário, suposto por elas e como que seu *parti pris*, sua intenção secreta”.⁵⁶⁰ O silêncio é mesmo a condição da palavra, pois, se recorrer às palavras é substituir uma presença por uma ausência e, através de presenças cada vez mais frágeis, perseguir uma ausência cada vez mais intensa, o silêncio “só tem tanta dignidade porque é o mais alto grau dessa ausência”.⁵⁶¹

Para o teórico a morte é um instante destituído de sentido. Acolhida pela escrita literária, a morte figura como força para um fora do mundo, para um vazio de sentido oriundo da morte da coisa e da recusa ao utilitarismo comunicacional. Essa força é tratada duplamente: primeiro, a morte é condição do sentido, a inteligibilidade da linguagem frente à morte da coisa; por outro lado, ela é o lugar onde reside o nada, onde não há compreensão possível, mas somente um ponto de silencioso vazio.

A morte aniquila o mundo, sim, mas não deixa de concernir a ele. Como já vimos neste trabalho, o distanciamento da escrita do mundo é parte de uma estratégia crítica. Na perspectiva blanchotiana, a linguagem literária se dobra sobre si mesma e, no entanto, é reenviada ao mundo do qual parece se distanciar com sua ação mortificante. Com efeito, Blanchot escreve que a “obra criada pelo solitário e fechada na solidão traz em si uma visão que interessa a todos, traz um julgamento implícito sobre as outras obras, sobre os problemas da época”.⁵⁶² Na escrita, o mundo desdobra-se e estabelece uma relação estranhamente familiar com a realidade. Nesta direção, não há explicação do mundo, mas um vislumbre do outro do mundo. Assim, como lemos em *O livro por vir*, podemos dizer que a arte literária não despreza o mundo da técnica e

⁵⁵⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 339

⁵⁶⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 42

⁵⁶¹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 42

⁵⁶² BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 320

do utilitarismo, “mas exprime, e talvez realize, relações que *precedem* toda realização objetiva e técnica”.⁵⁶³ Blanchot explicita, destarte, como Barthes, um recuo do escritor em relação à linguagem instrumental que, na modernidade, passa a ser *ferramenta* do jornalista ou publicitário. “Crise e crítica”, como ele escreve, ecoando Mallarmé, parecem vir do mundo da realidade política e social, em que a literatura é rebaixada “em nome da história: é a história que critica a literatura, e que empurra o poeta para um canto, colocando em seu lugar o publicitário, cuja tarefa está a serviço dos dias”.⁵⁶⁴ No entanto, em resposta e “por uma coincidência notável, essa crítica estrangeira corresponde à experiência própria que a literatura e arte conduzem por elas mesmas, e que as expõe a uma contestação radical”.⁵⁶⁵ É digno de nota o fato de que a escrita literária – aproveitando-se do movimento que a empurra e sem deixar de seguir um movimento que lhe é próprio – se volta para si mesma, sem passar ao largo de um ponto de vista crítico, ainda que mortificante e estranhamente familiar, do mundo à sua volta.

Em meio à morte, o silêncio e o distanciamento do mundo, não é surpresa que aqui também nos deparemos com Orfeu. Em sua transiência pelo mundo dos mortos em busca de Eurídice, ele é uma figura basilar para esta teoria, pois seu desterro é o desterro da escrita fora do servilismo e, fora do mundo onde tudo é instrumento, seu percurso pelo mundo dos mortos é a força da escrita e uma aposta em Eros como capaz de atravessar a morte. Conforme ele escreve, “quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite”.⁵⁶⁶ São duas as noites trabalhadas por Blanchot, em *O espaço literário*, a primeira é o momento em que tudo desaparece, restando apenas palavras, “palavras pobres que restam”, diria Clarice.⁵⁶⁷ Mas quando tudo desapareceu na noite, “tudo desapareceu” aparece: essa “é a *outra* noite”, a noite como o aparecimento do “tudo desapareceu”.⁵⁶⁸ Eurídice é o ponto para o qual a escrita caminha, desejo e morte, lá, onde por uma fenda entreaberta, vislumbra-se a morte da linguagem. Eurídice é, para Orfeu, o extremo que a arte pode atingir, “o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite”.⁵⁶⁹ Desejo, morte e a

⁵⁶³ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 288. Grifo do autor.

⁵⁶⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 289

⁵⁶⁵ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 289

⁵⁶⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 186.

⁵⁶⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 25

⁵⁶⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 177

⁵⁶⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 186

aparição do ponto do desaparecimento. Trata-se de trazer a ausência figurada na noite (a experiência da ausência) ao dia e, assim, fazer da outra noite (em que “tudo desapareceu” aparece) vir à luz do dia. E ele pode tudo, exceto olhar esse “ponto” de frente. Esse desvio é o único meio de se acercar do que se quer trazer com palavras.

Barthes nos diz que Orfeu é aquele que não pode olhar e, mesmo assim, olha, obliquamente. Também em Blanchot o objeto não vem, o referente retorna para si mesmo, e poder-nos-íamos perguntar: não seria a ausência de Eurídice o que se deseja? A morte que dá vida ao canto? O gesto que anuncia o despedaçamento e o canto em que se ouve a voz que sobrevive à morte? À vista disto, não se virar, “não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna”, deseja-a antes “em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, [...] não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte”.⁵⁷⁰ Foi somente isso, escreve Blanchot, o que Orfeu foi procurar no inferno, a morte da coisa para que sua ausência pudesse ser ouvida em um órfico canto fúnebre, onde “lemos a morte muito claramente”,⁵⁷¹ diria Barthes.

É inevitável que Orfeu desobedeça à lei que lhe interdita voltar-se para trás, pois Orfeu só é Orfeu no canto, disperso e sem aquilo que ama, morto e reduzido ao eco de uma voz que cantava. “Orfeu parece estar, então, no desejo que o leva a ver e possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino”.⁵⁷² Entretanto, no canto, Eurídice já está ausente, devolvida à sua morte, e o próprio Orfeu “é o Orfeu disperso”, o “infinitamente morto” que a força do canto faz.⁵⁷³ Ele perde Eurídice, sim, mas também “perde-se a si mesmo”, e esse desejo – Eurídice perdida e Orfeu disperso – “são necessários ao canto”.⁵⁷⁴ Vê-se que não estamos longe da morte e da dispersão do autor trabalhadas por Barthes. À escuta disto, devemos nos perguntar qual o estatuto da voz aqui presente, essa voz que vem da ausência, voz que ecoa de um corpo morto e sem unidade, já que, conforme uma versão do mito, após a morte de Orfeu, sua cabeça estando separada do corpo, ouve-se ainda o eco da voz a pronunciar o nome de Eurídice.

⁵⁷⁰ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 187 .

⁵⁷¹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII. 705. Tradução minha.

⁵⁷² BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 188

⁵⁷³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 188

⁵⁷⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 188

Ora, falar em Orfeu é evocar uma produção em que a fonia já não está a serviço da verdade ou do *logos*. Blanchot é unísono com Barthes e com as críticas derridianas dirigidas ao prestígio da fala – onde a voz é proximidade do *logos*, do sentido e da presença a si do sujeito. Para Barthes, na escrita, há uma voz na dimensão de um grão, para Blanchot, há, também, uma voz, vinda de outro lugar. Como Blanchot nos escreve, “perto da morte, ainda temos de ‘velar em silêncio’, acolher a secreta amizade através da qual se faz ouvir qualquer voz vinda de outro lugar”.⁵⁷⁵ Lembremos aqui que, em *Fedro*, algo fala na escrita, ainda que ninguém esteja presente, há uma fala de ninguém, voz de uma ausência. Comentando o incômodo do pensamento socrático-platônico diante da afonia falante da escrita, Blanchot lembra que Sócrates também rejeita a palavra sagrada. “Como a palavra sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, por isso, remete a algo mais original. Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência”, da mesma forma “no oráculo onde fala o divino o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala”.⁵⁷⁶ Ambas as falas, a oracular e a literária, não se justificam ou se explicam, “não há diálogo com a escrita e não há diálogo com o deus”.⁵⁷⁷ A ausência do autor, correlata à ausência do deus, fala no silêncio da escrita.

É em Heráclito que Blanchot encontrará uma companhia em sua reflexão, distanciando-se do pensamento socrático. Na palavra do oráculo, segundo Heráclito, está a linguagem verdadeira, a linguagem mesma como autoridade, pois “Heráclito de certa forma responde a Sócrates ao reconhecer, naquilo que faz da palavra impessoal do oráculo um perigo e um escândalo, a verdadeira autoridade da linguagem”.⁵⁷⁸ A ausência que ganha voz na escrita, oposta à presença da fala, indica, abre o espaço para uma outra chegada, a chegada do que se desconhece, convidando-nos para uma outra modalidade de presença. Sócrates quer uma fala apoiada em uma presença, uma fala que retome um pensamento ou uma verdade anterior, palavra a servir o que supostamente havia sido formulado fora dela. Assim, “deliberadamente, com uma prudência que não se deve desprezar, ele renuncia a toda linguagem voltada para a origem, tanto ao oráculo quanto à obra de arte através da qual uma voz é dada ao começo”.⁵⁷⁹ Não devemos, contudo,

⁵⁷⁵ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 19

⁵⁷⁶ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 55- 56

⁵⁷⁷ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 55- 56

⁵⁷⁸ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 67

⁵⁷⁹ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 59

confundir essa origem evocada por Blanchot com a instância autoral, o que está em jogo aqui é a palavra sem passado que Barthes já nos apontou, palavra cujo tempo é de um presente e futuro, e não de um passado-presente. Para Blanchot, a escrita é voltada para a origem por não *ter* seu fundamento ou seu criador – o qual seria a origem cuja pretensa marca Derrida rasura – mas por ser originária, não ter, mas *ser* seu próprio fundamento. Ela anuncia, é oracular, porque começa, *indica* o futuro, porque ainda não fala.

Essa palavra originária, acompanhada por uma voz vinda de outro lugar, estaria relacionada a um efeito de despertar contrário à palavra em seu sono de signo servil. Ela é “por excelência, o canto do pressentimento, da promessa e do despertar”.⁵⁸⁰ O futuro é raro, escreve Blanchot, e “ainda mais rara é a palavra que, em seu silêncio, é reserva de uma palavra por vir e nos volta, ainda que perto do nosso fim, na direção da força do começo”.⁵⁸¹ Essa palavra originária é a que mais nos exige: “tal como o mais brando raiar do dia no qual se declara toda a violência de uma primeira claridade,” e “tal como a palavra oracular que nada dita, que nada obriga, que nem sequer fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixo na direção do desconhecido”.⁵⁸² Originária e violenta, como um clarão súbito em pupilas demasiadamente habituadas à escuridão. É um claro instante, sim. Mas claro instante que revela uma face de não-saber, pois o saber que vem dessas palavras não assegura nenhum conhecimento, mas somente o desconhecido. Digamos, então, uma vez mais: um claro enigma.

Vê-se que Blanchot comenta a relação da escrita com a voz em termos que lembram a elaboração derridiana e barthesiana que nos permitem repensar o lugar do autor em sua escrita. Ele também pensará, à sua maneira singular, uma forma de inserção da voz sem que haja um primado da fala e do eu, pois “somente a palavra vocal está em relação com o *logos* soberano”; já a “escrita, isto é, a literatura, escapa ao dito obscuro, desvia-se do Eu detestável”.⁵⁸³ Há, assim, a possibilidade de uma voz que fala, mas que não é a fala de alguém em posse de sua voz, como a voz ouvida por um louco. Seguindo Blanchot, podemos dizer que a voz liberta da fala “anuncia uma possibilidade anterior a todo dizer e inclusive a toda possibilidade de dizer”, ela se liberta “não só da representação, mas também, de antemão, do sentido, sem no entanto conseguir fazer

⁵⁸⁰ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 61

⁵⁸¹ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 62

⁵⁸² BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 64

⁵⁸³ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol. 2, p. 264

mais do que confiar-se à loucura ideal do delírio.”⁵⁸⁴ Essa voz silenciosa “tende a não ser, por mais interior que seja, a voz de ninguém: o que fala quando fala a voz?”⁵⁸⁵ Blanchot responde que “isso não se situa em parte alguma, nem na natureza, nem na cultura” e, no entanto, se manifesta num espaço de reduplicação, “de eco e de ressonância, onde não é alguém, mas sim esse espaço *desconhecido* – seu acorde destoante, sua vibração – que fala sem palavra. (Hölderlin, na loucura, ‘declamando’ à janela, dá um órgão a essa voz)”⁵⁸⁶ Essa voz impessoal nos convoca a outra noção de presença: “um apelo silencioso a uma presença-ausência que está aquém de todo sujeito e inclusive de toda forma e que, anterior ao começo, indica-se apenas como a anterioridade”⁵⁸⁷.

Palavra originária de um mistério, pois, se para Barthes a literatura é o sentido suspenso e se para Derrida não há literatura sem uma suspensão, para Blanchot “não há literatura sem acompanhamento de mistério”.⁵⁸⁸ E, no entanto, não se trata de fazer uma ode à transcendência, a um além da linguagem, pois “é por ocasião da palavra que acontece o mistério e talvez como uma parte de não linguagem, como a parte que na própria linguagem seria sempre estranha à linguagem”.⁵⁸⁹ O canto que ressoa aqui não é o de uma verdade, tampouco o de uma ausência total de sentido, pois a arte “voa em torno da verdade, mas com a intenção decidida de não se deixar queimar por ela”, trata-se de “encontrar no vácuo um lugar em que o raio de luz possa ser captado com toda a força, sem que a luz tenha sido anteriormente assinalável”.⁵⁹⁰ Arte, assim, como possibilidade “de nos ofuscar com a verdade” ou, ainda: “se nossa arte não é a luz, ela é obscuramente a possibilidade de alcançar o brilho pela obscuridade”.⁵⁹¹ Não há, portanto, uma verdade anterior à qual a escrita prestaria contas ou transmitiria. Assim como vemos em Barthes, Derrida e, como veremos, em Lacan, na obra de Blanchot também há recusa da dimensão meta-linguística. Portanto, se há luz é para que haja também sombra, como um jogo entre o sentido e seu avesso.

⁵⁸⁴ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol. 2, p. 266

⁵⁸⁵ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol. 2, p. 266

⁵⁸⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol. 2, p. 266

⁵⁸⁷ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol. 2, p. 266

⁵⁸⁸ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 61.

⁵⁸⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 67

⁵⁹⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 26

⁵⁹¹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 26

A linhagem poética que descende de Mallarmé envolve um mistério e uma indecidibilidade, ambas destacadas por Barthes. Em Rimbaud, Blanchot saúda o mesmo aspecto, com uma diferença: o mistério que em Mallarmé vimos nas letras, na poética de Rimbaud, salta, talvez, para a vida. Em ensaio intitulado “O sono de Rimbaud”, presente em *A parte do fogo*, de 1949, Blanchot aponta a indecidibilidade decorrente da renúncia de Rimbaud: o silêncio é prolongamento de seu projeto poético, isto é, o mistério concernente à poesia passa para a dimensão da vida, ou consideramos que Rimbaud entrega-se à mediocridade de uma vida da qual a poesia se ausentou. Ora, conforme escreve o teórico, renunciar a escrever “quando se provou ser um grande escritor não pode se dar sem mistério”, e o mistério aumenta quando descobrimos que Rimbaud, com a poesia, em uma dimensão que me parece da utopia da escrita, espera “não produzir obras belas, nem responder a um ideal estético, mas ajudar o homem a ir a algum lugar, a ser mais do que ele próprio, a ver mais do que pode ver”, em suma, “fazer da literatura uma experiência que interesse ao conjunto da vida e ao conjunto do ser”.⁵⁹² Vejamos que não se trata de tomar a poesia como didática ou destinada a algum pragmatismo, trata-se da *experiência* como capaz de transformar o homem. A renúncia como parte do projeto poético só vale se resguardada sua ambiguidade, caso contrário, sua decisão de romper com a poesia soaria como sinceridade de fachada, pois, como um nômade a traficar armas, supostamente, ele teria continuado, sob outra forma, a mesma busca do “desconhecido do tempo dos esplendores poéticos”.⁵⁹³ Se interpretarmos seu silêncio como, de fato, uma recusa absoluta da poesia, todo o resto da sua vida recai no banal, ou até mesmo sórdido. Ficamos, então, com o mistério, pois “essa incerteza faz o poder do enigma de Rimbaud. Ele levou mais longe essa ambiguidade que é o movimento essencial da atividade poética”.⁵⁹⁴ Ademais, à maneira do escritor que, segundo Barthes, teima e se desloca, o que interessa é que mesmo no fim, em suas cartas, ouve-se o tom teimoso do poeta. Conforme Blanchot escreve, considerando as cartas de Rimbaud em África, “o que nos espanta não é a má qualidade das suas cartas, mas, pelo contrário, o tom eternamente teimoso, furioso e sem ida nem volta que, através das fadigas, do trabalho e das renúncias de toda espécie, até no leito de morte, continua nele a perpetuar Rimbaud”.⁵⁹⁵

⁵⁹² BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 164

⁵⁹³ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 164

⁵⁹⁴ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 165

⁵⁹⁵ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 170

Ressaltando enigmaticidade e indecidibilidade, Blanchot vai na direção de Barthes sem que, contudo, ambos coincidam. Em ensaio no qual discorre sobre o grau zero, o teórico do espaço literário nos lembra que escrever é “levar a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece”, esse é “o grau zero da escrita”, a “neutralidade que todo escritor busca deliberadamente ou sem o saber e que conduz alguns ao silêncio”.⁵⁹⁶ Orientando-nos, Barthes designou, talvez, segundo Blanchot, “o momento em que a literatura poderia ser agarrada” e, no entanto, nesse ponto, ela não seria somente uma “escrita branca, ausente e neutra; seria a própria experiência da neutralidade”.⁵⁹⁷

No que concerne ao pensamento blanchotiano sobre o neutro, por um lado, são claras as proximidades com Barthes,⁵⁹⁸ por outro lado, é claríssima a singularidade de ambos, pois o pensamento de Blanchot não é propriamente semiológico; deste modo, não veremos nele a reflexão sobre o paradigma, ainda que percebamos, com nitidez, um binarismo solapado, uma vez que o neutro não é um simples terceiro, mas começo de um novo elo. Esse neutro relaciona-se ao eterno adiamento do conhecimento. “O desconhecido é verbalmente um neutro”,⁵⁹⁹ escreve Blanchot, pois aquilo que pertence ao neutro não é um terceiro gênero, mas aquilo que não se distribui em nenhum gênero, isto é, o não geral, o não genérico, assim como o não particular, ele recusa, segundo Blanchot, a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito. Isso não quer dizer que ele está apenas hesitando entre os dois, “isso quer dizer que ele supõe uma outra relação, que não depende nem das condições objetivas, nem das disposições subjetivas”.⁶⁰⁰

O “pensamento do neutro é uma ameaça e um escândalo para o pensamento”.⁶⁰¹ Por não ser logocêntrico, figura como desafio para a filosofia já que, em uma simplificação evidente, segundo Blanchot, poderíamos reconhecer, em toda a história da filosofia, um esforço “seja para aclimatar e domesticar o “neutro”, substituindo-o pela lei do impessoal e o reino do universal”.⁶⁰² Distante do filosófico, ele concerne ao poético, mas desde que ele seja a busca que mantém o desconhecido em seu diferimento: “digamos (talvez arbitrariamente) que na busca – aquela em

⁵⁹⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 303, 305

⁵⁹⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 303, 307

⁵⁹⁸ Em seu estudo sobre o pensamento de Barthes, Barbosa nos diz que “ao forjar o conceito de grau zero da escritura, Barthes toca num campo que vem sendo longamente bordejado por Blanchot: o neutro, ou a apreensão da própria literatura como experiência da neutralidade”(2007, p. 79).

⁵⁹⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol.3, p. 30

⁶⁰⁰ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol.3, p. 30

⁶⁰¹ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol.3, p. 30

⁶⁰² BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol.3, p. 31

que a poesia e o pensamento, em seu espaço próprio, afirmam, separados, inseparáveis – está em jogo o desconhecido”, isto é, busca que se relaciona com “o desconhecido como desconhecido”,⁶⁰³ como se a escrita, ao chegar no ponto do neutro, fundasse um campo que já não pode ser coberto por um conhecimento – figurando como um desafio para o saber.

Desafio para a filosofia e, talvez, não menos para a psicanálise a qual, não obstante, faz um esforço em sua direção. Se o neutro é excluído de nossas linguagens e de nossas verdades, esse “recalque [é] posto em evidência de modo exemplar por Freud, que, por sua vez, interpreta o neutro em termos de pulsão [...]”.⁶⁰⁴ Nas palavras de Blanchot:

*Acreditamos já ser possível falar do neutro ali onde a relação direta com um sujeito que a exerceria parece faltar a uma ação de passividade; isto deseja; morre-se. Certamente, a pulsão do enigma que Freud, ao nomear o Inconsciente (e ao servir-se, como de um dos pontos ou referência capazes de delimitá-lo, da palavra de certo modo muda de que o francês ça [isso], a um tempo grosseiro e refinado – como se da rua “vulgar” se elevasse o murmúrio de uma afirmação indomável, à maneira de um grito do submundo –, assinala melhor ainda a estranheza), não cessa de designar sem poder fixá-la, é de início entendida por meio do neutro, e, em todo caso, faz com que nos limitemos a entender o neutro como a pressão desse enigma.*⁶⁰⁵

Mas o neutro resiste, como um recuo anterior a tudo que poderia vir como resposta, como saber, obrigando o “Eu a defrontar-se com a falta que o constitui e de que se protege”.⁶⁰⁶

No campo do Neutro, Barthes fala do fim da radiofonia que toma lugar no momento do *satori*, acontecimento do qual a escrita teria sua versão singular. De forma consonante, para Blanchot, um escritor, desde que alcance a palavra literária, “é aquele que impõe silêncio a essa fala e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós”.⁶⁰⁷ É uma espécie de “Tibete”⁶⁰⁸ – valiosa imagem, que figura como mais um pequeno ponto de encontro com Barthes – o qual, cessado de existir, o que nos faltaria seria,

⁶⁰³ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol.3, p. 30

⁶⁰⁴ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol.3, p. 31

⁶⁰⁵ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol.3, 39. Grifos do autor.

⁶⁰⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol.3, p. 39

⁶⁰⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 321-322

⁶⁰⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 321-322

precisamente, um silêncio. Morto o último escritor, o que morreria, assim, seria a possibilidade da fundação deste ponto de silêncio, fim do interno rodopio verbal.

Embora não haja em Blanchot uma tomada de lugar nas discussões sobre o lugar do autor que se intensificam na década de 1960, aqui não haverá lugar para a figura autoral se a entendermos como prestígio do indivíduo em posse de suas palavras. Ainda que a escrita concirna à solidão, ela “exclui o isolamento complacente do individualismo”, pois diz respeito a uma solidão do ser. Já não é possível que haja uma figura autoral a operar como centro do texto ou a se inscrever de forma autorreferencial –“eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo”.⁶⁰⁹

Avesso, como Barthes, ao prestígio do indivíduo, Blanchot escreve que cada vez que a literatura, fechada sobre si mesma é ofuscada pelo autor, ela decai, pois “essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores”.⁶¹⁰ A leitura, aquela que dignifica a escrita e não o gênio criador, opera como contra autoral, pois seja qual for a relação entre o autor e o escrito e por mais diretamente que sejam esclarecidas, “pelas circunstâncias da difusão, a figura, a presença, a história de seu autor”, toda a leitura em que a consideração do escritor exerce “um papel tão grande implica um ataque contra ele que o anula para entregar a obra a si mesma, à sua presença anônima, à afirmação violenta, impessoal, que ela é”.⁶¹¹

Devolver a obra a si mesma no momento da leitura; acolher a voz vinda de outro lugar, sem enterrar a morte com a excessiva presença da vida; não iluminar a sombra do desconhecido neutro, tudo isso não nos impede de dar acolhida aos restos do autor. Se, em um primeiro momento, poderíamos depreender que já “não há autor, já não há unidade criadora”, a questão não poderia ser assim tão simples. Como escreve o teórico em diálogo direto com Foucault e sua conferência “O que é um autor”: “o sujeito não desaparece: é sua unidade determinada demais, que é questionada”, já que o que suscita interesse é “sua dispersão, que não o aniquila, mas dele só nos oferece uma pluralidade de funções”.⁶¹² Parece-me que, se no tema da função, ouvimos ecos de Foucault, o plural e a dispersão são temas barthesianos.

⁶⁰⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 332

⁶¹⁰ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 286

⁶¹¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 21

⁶¹² BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 75

Barthes nos propõe pensar um corpo que figura na escrita em diferença do corpo que se observa no espelho. Neste ponto, a contribuição de Blanchot é preciosa, pois nos convida a pensar que, principalmente a partir do romantismo, “a escrita cessa de ser um espelho. Ela irá constituir-se estranhamente como um absoluto de escrita e de voz, ‘muda orquestração escrita’, dirá Mallarmé, tempo e espaço unidos, simultaneidade sucessiva”.⁶¹³ Não há relação especular, mas algo da voz se evidencia, como um resto que sobrevive à morte, como voz que segue na ausência do corpo presente. Sobre os restos, é plausível dizer, ainda, que, antes mesmo de todo debate acerca da figura autoral, em *A parte do fogo*, Blanchot escreve que a obra de Kafka não deixa de portar “restos esparsos de uma existência que ela nos ajuda a compreender, testemunha sem preço de um destino excepcional que, sem ela, restaria invisível”.⁶¹⁴ Ainda que ressalte a morte, não exclui a possibilidade de uma aparição do autor, já que “o escritor não pode se retirar nele mesmo, ou deve renunciar a escrever”, uma vez que “obra só é viva se essa noite – e nenhuma outra - tornar-se dia, se o que ele tem de mais singular e de mais afastado da existência já revelada se revela na existência comum”.⁶¹⁵ Podemos, neste ponto, evocar uma singularidade que seria levada, pela escrita, a expor-se na ordem comunal, seguindo o comentário de Barthes: “o texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo [...]”.⁶¹⁶ No entanto, há ainda uma outra figuração residual que, a partir de agora, colhemos para o restante do percurso. Refiro-me ao silêncio como um ponto concernente ao autor, pois como vimos, na escrita, há o silêncio que põe fim ao rodopio do interno pião verbal, e que, não obstante, permite que a obra seja falante demais, como se o pião verbal girasse em torno de um vazio central. Sobre esse silêncio, assim escreve Blanchot:

Quando uma obra lhe admiramos o tom, sensíveis ao tom como ao que ela tem de mais autêntico, o que queremos designar por isso? Não o estilo, nem o interesse e a qualidade da linguagem, mas, precisamente, esse silêncio, essa força viril pela qual aquele que escreve, tendo-se privado de si, tendo renunciado a si, possui nesse apagamento mantido, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer, para que nesse silêncio adquira forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim. O tom não é a

⁶¹³ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol. 2, p. 266

⁶¹⁴ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 9

⁶¹⁵ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 317

⁶¹⁶ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 581. Tradução minha.

voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o *seu*, o que resta de si mesmo na discrição que o coloca à margem.⁶¹⁷

Silêncio e voz, como dois pares em notável tensão. Para o percurso que seguiremos a partir daqui, podemos reter a pergunta: não seria, por esse viés, a voz áfona um dos traços do erotismo da escrita? Uma voz que fala em um ponto que nos remete à desrazão? Por ora, limitemo-nos a pontuar que, talvez, por uma fidelidade ao silêncio como o que resta de si, Blanchot também tenha se afastado da hermenêutica, embora não tenha proposto, como Barthes o fez, um erotismo em seu lugar. Segundo o autor de *A parte do fogo*, ler, para que este silêncio possa falar, “não é sequer um movimento puro de compreensão, o entendimento que manteria o sentido perseguindo-o com insistência. Ler situa-se aquém ou além da compreensão”.⁶¹⁸

Concluindo este percurso, cabe ressaltar que a morte, o direito à morte que a escrita reclama, não é apolítico, como o duplo morto do mundo não deixa de concernir infamiliarmente ao mundo vivo. Em “A literatura e o direito à morte”, Blanchot escreve que “o escritor se reconhece na Revolução. Ela o atrai porque é o tempo em que a literatura se faz história. Ela é a sua verdade. Todo escritor que, pelo próprio fato de escrever, não é levado a pensar: sou a revolução, somente a liberdade me faz escrever, na realidade não escreve”.⁶¹⁹ O exemplo de Blanchot, aqui, é Sade, revolucionário, ameaçado pela morte, preso em solidão. Para ele “a liberdade era a morte” – “de todos os homens o mais só”, livre e com a morte ao lado, ele é “personagem público e homem político importante, perpetuamente preso e absolutamente livre, teórico e símbolo da liberdade absoluta”.⁶²⁰ Transgressor, sim, como todo escritor que se engaja a trapacear com a língua. Por esse motivo, escrever em companhia dessa morte que vem das palavras, implica o fim do que garante nossa cultura, mas fim que anuncia o que está mais além – utopia da escrita. Cito Blanchot:

Escrever, nesse sentido (na direção de que não é possível manter-se só nem sequer sob o nome de todos, sem tatear, se ceder, sem voltas e desvios dos quais os textos aqui agrupados guardam marcas, e é, acredito, seu interesse) supõe uma mudança radical de época – a própria morte, a interrupção – ou, para falar hiperbolicamente, o ‘fim da história’, e, nisso, passa pelo advento do

⁶¹⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18

⁶¹⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 213

⁶¹⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 329

⁶²⁰ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 330

comunismo, reconhecido como afirmação última, visto que o comunismo continua sempre a estar além do comunismo. Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei.⁶²¹

Escrita como ação da morte; escrita como lugar de uma voz de ninguém; palavras originárias; neutralidade; verdade cuja só luz vale para explicitar a sombra do desconhecido; ponto de silêncio e solidão repleta de força política. Trabalhando em conjunto nos recônditos, esses traços do negativo parecem compor “a força trabalhando no segredo das obras e recusando-se a vir à luz do dia”,⁶²² por isso, a escrita parece guardar, em oposição às luzes do espetáculo, uma tendência à obscuridade da noite, na qual o corpo, tomado pelo cansaço⁶²³, já não se esforça tanto em direção ao sentido, mas em direção ao silêncio.

⁶²¹ BLANCHOT. *A conversa infinita*, vol. 1, p. 9

⁶²² BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 312

⁶²³ Plausível evocar que tanto Barthes quanto Blanchot trabalham o cansaço como afeto que tende ao neutro. Em uma das conversas de *A Conversa infinita*, lemos: ‘Estar cansado, ser indiferente, é sem dúvida a mesma coisa.’ – ‘A indiferença seria então como que o sentido do cansaço’ – ‘a sua verdade.’ ‘Sua verdade cansada’ (2010, p. 17).

3.3. O corpo no litoral da letra: Barthes com Lacan

É com nossos próprios membros que fazemos o alfabeto desse discurso que é inconsciente.

Lacan, *Seminário 6*

O eu é, primeiro e acima de tudo, um eu corporal.

Freud, *O eu e o isso*

“Então Lévi-Strauss e mais alguns outros, Roland Barthes e nós também, nós faríamos da linguística um uso metafórico”.⁶²⁴ Esta frase, pronunciada por Lacan em seu décimo oitavo seminário, realizado durante os anos de 1970-1971, explicita bem o contexto no qual ele mais se aproxima de Barthes. Na ocasião, Lacan respondia às críticas que recebera dos linguistas universitários os quais indagavam o uso que seu ensino fazia da ciência linguística. Desta cientificidade Lacan, rapidamente, afasta-se, contrapondo a ela sua linguisteria. Trata-se, neste ponto, não só de um pós-estruturalismo, mas, sobretudo, de um pós-linguística. E se Barthes, em 1968, recorre à ciência linguística para apagar, legitimamente, a identidade do corpo que escreve, após 1970 é, com Lacan, que ele aborda as relações entre o corpo, cuja identidade fora apagada, e a escrita. O corpo, a língua, a escrita e a voz aproximam os teóricos que caminham juntos, mas como linhas paralelas, sendo assim, trataremos de traçar pontes que os ligam.

Em seu *Seminário 18*, Lacan constata que era difícil “não entrar na linguística, a partir do momento em que o inconsciente fora descoberto”, mas, para “deixar a Jakobson seu domínio reservado”, o psicanalista forja a sua “linguisteria”.⁶²⁵ Isso, no entanto, o “entrega em parte ao linguista”, pois se era difícil não adentrar a linguística a partir do momento em que se descobre o inconsciente, abandoná-la por completo não o é menos.⁶²⁶ Neste ponto, comentando a sua mudança, Lacan evoca Rimbaud e o poema “A uma razão”, convocando a expressão que no poema se repete: “novo amor”. Se do amor ele trata neste seminário, “por que não retomá-lo neste nível? [...] eu o retomarei no nível desse texto e sempre sobre esse ponto, de marcar a

⁶²⁴ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 39-40

⁶²⁵ LACAN. *Encore*, p. 68

⁶²⁶ LACAN. *Encore*. p. 67

distância da linguística à linguística”.⁶²⁷ O amor, nesse texto, ele escreve, “é o signo, [...] de que se troca de razão, e é por isso que o poeta se dirige a essa razão. Mudamos de razão, quer dizer – mudamos de discurso”.⁶²⁸ Como vimos, Barthes passa a uma dimensão erótica enquanto se afasta da linguística, em Lacan, a dimensão de Eros também é convocada para uma outra relação com a língua. Se a ciência linguística do período estrutural, centrada na fala e repudiando o sujeito se atém a uma lógica que dele independe,⁶²⁹ Lacan se interessa de modo mais específico, e também mais pujante, pela relação entre o corpo e a língua, o corpo que recebe, como uma escrita, a inscrição da língua.

Trata-se de um momento em que a psicanálise bascula em direção ao corpo vivificado pela língua que nele se escreve, em detrimento a um sujeito mortificado pelo significante e ao prestígio da fala. Com efeito, enquanto Barthes levava o autor como corpo para os estudos literários, Lacan levava o corpo para a psicanálise, com a noção de um “corpo falante”,⁶³⁰ após a constatação de que o gozo concerne sempre ao corpo. Uma ressalva, no entanto, é de suma importância: como não se trata de um progresso em que um desenvolvimento apagaria o anterior, podemos pensar que o processo é o de uma depuração e que, de alguma forma, os elementos sobre os quais Lacan se debruça após 1970 já estavam inscritos em seu ensino.

Fazendo um breve percurso pela primeira fase do ensino de Lacan, pode-se dizer que, em um primeiro momento, seguindo – à sua maneira e com suas tensões – o estruturalismo e a linguística de Saussure, Lacan se detém, sobretudo, em um sujeito mortificado pela ação do significante, o que conhecemos como o sujeito barrado, \$. Pode-se dizer que a morte do autor e o projeto de Mallarmé, no qual a palavra toma a iniciativa e o sujeito é colocado em *fading*, participa deste campo de reflexão. É o direito à morte, sobre o qual nos fala Blanchot, mas também Lacan: “as palavras, os símbolos, introduzem um oco, um buraco, graças ao qual todas as espécies de franqueamento são possíveis”.⁶³¹ Se esta morte é um direito que nos permite a comunicação e a produção do sentido, ela é também o que, ao operar uma subtração no campo do sujeito, inserindo nele um oco, ao fazer um corte que o separa do Outro, permite que este sujeito, articulado, então, ao significante que o mortifica e o lança no campo do desejo, possa,

⁶²⁷ LACAN. *Encore*. p. 69-70

⁶²⁸ LACAN. *Encore*. p. 69

⁶²⁹ LACAN. *O seminário 18: de um discurso que não fosse semblante*, p. 41

⁶³⁰ LACAN. *Encore*. p. 243

⁶³¹ LACAN. *O seminário 1: os escritos técnicos de Freud*, p. 353

conforme expressão de Lacan, nascer para a língua, pois o momento em que o desejo – por uma falta inserida pelo significante – toma lugar é “também aquele em que a criança nasce para a linguagem”.⁶³²

Na esteira de Freud, para quem o eu não é senhor em sua casa, mas agora na companhia da linguística estrutural e do campo simbólico colocado em primazia, este sujeito é descentrado: “o jogo do símbolo representa e organiza, em si mesmo, independentemente das particularidades de seu suporte humano, este algo que se chama um sujeito”, sujeito que não somente está em jogo, mas se torna ele mesmo “um elemento nesta cadeia, que, logo que é desenrolada, se organiza segundo suas leis”.⁶³³ E, nesse ponto, ainda ouvimos ecos de Mallarmé, pois, nesta primazia do simbólico, segundo Lacan, “o jogo está jogado, os dados já foram lançados. Já foram lançados com a seguinte ressalva, podemos retomá-los em mão, e lançá-los mais ainda”.⁶³⁴ E neste simbólico em que o sujeito é fígado, ainda que descentrado e dividido, é seu desejo que é convocado. E uma vez mais ouvimos Mallarmé falar em Lacan: “marcar os seis lados de um dado, fazer rolar o dado – deste dado que rola, surge o desejo”.⁶³⁵

Ainda que ouçamos Mallarmé, nesta primazia do registro simbólico, em um primeiro momento, é da fala que se trata, fala presente como possibilidade de fundar *uma* verdade, como expõe a revelação histórica, quando “apresenta o nascimento da verdade na fala”,⁶³⁶ assim, em um primeiro momento, pode-se dizer que os meios da psicanálise “são os da fala”.⁶³⁷ Mais que isso, em “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, o fonologismo é notável, uma vez que, no texto, a letra é “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”,⁶³⁸ “estrutura essencialmente localizada do significante”,⁶³⁹ como elementos diferenciais – jamais idênticos a si mesmos – operando na cadeia significante, como fonemas, ligados ao sentido e ao som, mas sem que esteja em evidência a materialidade da escrita. No entanto, é preciso dizê-lo, uma outra face da linguagem sempre esteve inscrita em seu ensino, ainda que em baixo relevo. Em seu seminário de número três, comentando a experiência de

⁶³² LACAN. *Seminário 1: os escritos técnicos de Freud*, p. 228

⁶³³ LACAN. *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 261

⁶³⁴ LACAN. *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 297

⁶³⁵ LACAN. *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 317

⁶³⁶ LACAN. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, p. 257

⁶³⁷ LACAN. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, p. 259

⁶³⁸ LACAN. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, p. 498

⁶³⁹ LACAN. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, p. 505

Schreber, Lacan já evoca a “significância”, na qual “o significado é vazio”, e o “significante é retido por suas qualidades puramente formais, que servem, por exemplo, para fazer séries”,⁶⁴⁰ apontando, portanto, uma face da linguagem que já não é da transitividade, que já não serve apenas para a comunicação, e que tem, antes, um valor material. Sobre a linguagem no cotidiano âmbito da fala, em seu *Seminário 1*, proferido entre 1953 a 1954, um dito de Mallarmé, segundo o qual a linguagem comum é comparada a uma moeda de troca, é evocado por Lacan: essa comparação “de Mallarmé – mostra a função pura da linguagem, que é a de nos assegurar que somos, e nada mais”.⁶⁴¹ Também em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, na esteira de Mallarmé, Lacan compara “o uso comum da linguagem com a troca de uma moeda”, conforme ele escreve, “essa metáfora basta para nos lembrar que a fala, mesmo no auge de sua usura, preserva seu valor de tésseira⁶⁴²”.⁶⁴³ Se o poeta vem em auxílio para comentar uma linguagem reduzida a elemento de troca, servil, é porque ele ilumina também uma outra dimensão da palavra, evidenciando que, ainda que estivesse em certa proximidade com um fonologismo, Lacan se aproximava de forma notável da poética moderna e dos pensadores da escrita para os quais Mallarmé é uma figura medular.

A materialidade da escrita, já livre do fonocentrismo, começa a ganhar espaço no ainda inédito *Seminário 9*, proferido de 1961 a 1962. Nesse seminário, Lacan, valiosamente, evoca Blanchot. Trata-se, no seu dizer de: “alguém que considero simplesmente como o poeta de nossas Letras”.⁶⁴⁴ Para ele, Maurice Blanchot, com seu *L'Arrêt de Mort*, foi “a confirmação segura” do que fora dito, “no seminário sobre a ética, a respeito da segunda morte”.⁶⁴⁵ Já *Thomas l'Obscur*, de Blanchot, é indicado para os ouvintes de Lacan, pois “alguma coisa se encontra nele que encarna a imagem desse objeto pequeno a”.⁶⁴⁶ Nesse seminário, Lacan já opera um deslocamento e, embora ainda haja algum recurso à fonética, a relação da letra com o significante torna-se menos utilitária. Nessa perspectiva, a escrita chinesa é evocada para nos fazer ver que “a relação da letra com a linguagem não é algo a ser considerado numa linha

⁶⁴⁰ LACAN. *Seminário 3: as psicoses*, p. 298

⁶⁴¹ LACAN. *O seminário 1: os escritos técnicos de Freud*, p. 209

⁶⁴² Tessera pode significar tanto um dado, como os usados na Roma Antiga, quanto uma espécie de moeda, utilizada como sinal em diversos contextos.

⁶⁴³ LACAN. *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, p. 253

⁶⁴⁴ LACAN. *O seminário 9: a identificação*, p. 431

⁶⁴⁵ LACAN. *O seminário 9: a identificação*, p. 431

⁶⁴⁶ LACAN. *O seminário 9: a identificação*, p. 431

evolutiva. Não se parte de uma origem consistente, sensível, para destacar daí uma forma abstrata”.⁶⁴⁷ Vê-se que, como Derrida elabora na sua gramatologia, a origem se perde, e o *telos* é suspenso, o jogo já não pode ser detido. Em oposição a um progresso linear, de uma origem em direção a um fim, seja ele fonético ou utilitário, Lacan nos oferece uma valiosa imagem aquática que ganha cada vez mais destaque em seu ensino:

Há uma sequência de alternâncias em que o significante volta a bater a água, se posso dizer, do fluxo pelas palhetas de seu moinho, sua roda levantando, a cada vez, algo que jorra para de novo recair, enriquecer-se, complicar-se, sem que nunca possamos, em nenhum momento, apreender o que domina; a partida concreta ou o equívoco.⁶⁴⁸

O que Derrida explicita como o descentrado jogo das remessas significantes, o que Barthes nomeia como o plural babélico – por vezes enlouquecedor – da língua, em Lacan, parece-me, é elaborado a partir de uma sequência de metáforas que evocam certo caráter aquático do registro simbólico, sem forma fixa, em incessante movimento e sem origem simples. Entretanto, é em seu *Seminário 16*, iniciado em 1968, ano crucial para o percurso que traçamos aqui, que Lacan passa de uma primazia da fala para um privilégio da escrita. A referência à gramatologia é tão forte quanto clara. E, neste ponto, já podemos dizer que Barthes, Derrida e Blanchot têm notável lugar no interior da psicanálise de Lacan. Neste momento seminal, o recurso à escrita e à poética chinesa abre um outro caminho para a psicanálise de Lacan e nos permite colher de volta os efeitos ravinantes da letra:

Não é por acaso que a escrita se afirma no auge de nossa atualidade. A única coisa que pode dar o status correto a uma gramatologia é a relação da escrita com o olhar como objeto, o olhar em toda ambiguidade que já assinalei há pouco a propósito da relação com o vestígio, com o entrevisto e, em suma, com o corte no visto, na coisa que se abre para além do visto. A ênfase a ser depositada na escrita certamente é capital para avaliação correta do que acontece com a linguagem. Que a escrita deve ser considerada primordial em relação à fala, afinal, pode ser considerado não apenas lícito, mas evidenciado pela simples existência de uma escrita como a chinesa, na qual fica claro que o que é da ordem da apreensão do olhar não deixa de ter relação com o que se traduz no

⁶⁴⁷ LACAN. *O seminário 9*: a identificação, p. 139.

⁶⁴⁸ LACAN. *O seminário 9*: a identificação, p. 140

nível da voz, ou seja, que existem elementos fonéticos, porém, há também muitos que não o são.⁶⁴⁹

Louis-Jean Calvet, biógrafo de Barthes que também dedicou-se à relação de Lacan com a China, escreve que “em abril de 1974, uma delegação da revista *Tel Quel* percorreu a China” e foi “Philippe Sollers quem propôs a lista dos membros da delegação: Roland Barthes, Julia Kristeva, Jean Wahl, Marcellin Pleyne e Jacques Lacan”.⁶⁵⁰ Conforme lemos em seu estudo, Lacan declina no último momento, mas lá estava seu nome entre os teóricos da escrita em direção à China.

Sabe-se que os caracteres chineses não são signos de fonemas, mas de sílabas. Para cerca de 1200 sílabas articuláveis, há cerca de 50 mil caracteres, assim, uma sílaba do chinês falado pode representar vários morfemas, com escritas, no entanto, diferentes. Em suma, trata-se de uma língua em que os homófonos heterógrafos abundam. À vista disso, a escrita é convocada para contornar as equívocas às quais a língua tende de forma notável.⁶⁵¹ A escrita chinesa evidencia o que é recôndito na visão fonocêntrica da escrita, a saber, a importância da visualidade gráfica; o olhar é convocado o mesmo tanto que a voz, fazendo um jogo mais complexo que aquele que vemos se erigir a partir do prestígio unilateral da voz. Em *Gramatologia*, vale mencionar, Derrida já comentara a escrita chinesa – talvez, caiba à gramatologia o interesse dos teóricos pela escrita chinesa em geral. Segundo ele, embora possa ser eventualmente evocada de forma “domesticada”, e não na plena potência de sua alteridade, ela faz uma interrupção no fonocentrismo ocidental. Em resumo, se o fonetismo surge, no preconceito da metafísica ocidental, como *telos* da escrita, “assim como um navio a caminho de um porto, a escritura chinesa fracassou em algum lugar”.⁶⁵²

Na promoção da escrita inaugura-se, então, um novo apólogo na obra de Lacan. Este, não obstante, já havia se insinuado em seu primeiro ensino. Conforme veremos, trata-se, com efeito, de uma dupla articulação ou, conforme sugere Laurent,⁶⁵³ dois apólogos que não se substituem. O primeiro se desenrola no início do ensino de Lacan. Assim, em seu *Seminário 2*, de 1954 a 1955,

⁶⁴⁹ LACAN. *O seminário 16: de um Outro ao outro*, p. 306

⁶⁵⁰ CALVET. Lacan e a escrita chinesa: um inconsciente estruturado como escrita?, p. 247

⁶⁵¹ Conforme nos esclarece Louis-Jean Calvet, em “Lacan e a escrita chinesa: um inconsciente estruturado como escrita” (2012, p. 251), a escrita, para resolver um equívoco, pode ser feita na mão ou até mesmo no ar, em um nível gestual.

⁶⁵² DERRIDA. *Gramatologia*, p. 115

⁶⁵³ LAURENT. A carta roubada e o vôo sobre a letra.

ainda em conflituosa proximidade com Saussure, e na esteira da leitura que faz do conto “The Purloined Letter”, “A carta roubada”, “La Lettre volée”, de Edgar Allan Poe, a carta/letra que faz peripécia sem que haja recurso ao sentido já aparecia, ainda que neste momento a letra e o significante se confundissem. Aludindo às suas elaborações a partir do conto, Lacan joga com o verbo *voler*, furtar/ voar, e se pergunta: o que é, afinal, uma carta/letra?⁶⁵⁴ E a quem ela pertence?. “Verba volant, scripta manent. Já pensaram que uma carta é justamente uma fala que voa? Se pode haver carta roubada é porque uma carta é uma folha volante. São os *scripta* que *volant*”.⁶⁵⁵ Despossuída, roubada e avoadada, “a letra, essa vai embora. Ela passeia sozinha.”⁶⁵⁶ Ora, uma carta/ letra, passeia sozinha, como a materialidade do escrito despossuído rola errante pelo mundo, como nos lembra Derrida. Esse primeiro apólogo está em proximidade com a escrita ocidental e, neste momento, a letra aparece como suporte do significante e, também como o que permitiria às operações de metáfora e metonímia na cadeia significante. Entretanto, Lacan avança, depura, e, neste trabalho lapidar, o que veremos em seu ensino, após 1970, é que o efeito do escrito, já não identificado ao significante, permanece, o efeito da letra, pois se escreve no corpo.

Segundo Laurent, o segundo apólogo é o que lemos em “Lituraterra”, o qual Lacan elabora em seu retorno do Japão, ao voar sobre a planície siberiana ravinada pelas águas. Esse é o *vol sur la lettre* que vem situar-se ao lado da *lettre volée*. Aqui, na companhia da escrita poética chinesa e da obra de James Joyce, o que está evidente já não é a *letter*, a carta/ letra como veículo de um sentido, mas a *litter*, o lixo, o que resta da mensagem, o além-aquém do sentido, como o que pode fazer furo, descontinuidade, diluindo o que fazia forma. Com “Lituraterra”, a letra é, sobretudo, uma descontinuidade que irrompe na forma simbólica e que aponta o gozo fora de sentido. A teoria de Lacan que se elabora até aqui, como vimos, alude a Mallarmé, Rimbaud, Edgar Allan Poe, Blanchot, à escrita chinesa e James Joyce. Mas, em “Literatura”, o próprio Lacan passa para o espaço literário – ou, como diria Barthes, à crítica-escrita –, se perguntando: “estou sempre meio na borda. Por que não, desta vez, me lançar?”⁶⁵⁷ e, em seguida, afirmando: “estou fazendo literatura e estou alegre, como vocês hão de reconhecer”.⁶⁵⁸ Lacan

⁶⁵⁴ Plausível lembrar que, em Francês, “*lettre*” quer dizer tanto carta quanto letra.

⁶⁵⁵ LACAN. *O seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 269

⁶⁵⁶ LACAN. *O seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 269

⁶⁵⁷ LACAN. *O seminário 19: ... ou pior*, p. 111

⁶⁵⁸ LACAN. *O seminário 18: de um discurso que não fosse do semblante*, p. 103

está vindo do Japão, mas também da China e, de modo mais essencial, da escrita em que se evidencia a letra. Neste tempo, segundo Lacan, seu ensino se situa com a mudança que é evidenciada com a promoção da escrita, com a qual a letra – agora distinta do significante – se afina. É entre nuvens, riachos e ravinas, expressando-se como um Mallarmé, conforme sugere Laurent,⁶⁵⁹ que Lacan elabora seu pensamento sobre a letra e a escrita.

No voo sobre a letra, Lacan situa, de um lado, as nuvens que pairam no céu, metáfora do significante e do semblante (o que une o ser e o parecer, campo do sentido e do discurso contaminado pelo sono), de outro lado, os riachos que ravinam a terra. Esses dois campos: nuvens e ravinas, não se confundem, ainda que possam estar ligados pela água, pois há entre eles uma descontinuidade, representada pela chuva, o que desinforma a nuvem. A imagem que se desenha, assim, evidencia, do lado das nuvens, o simbólico e suas formas que tendem ao sentido, do outro, o gozo que ravina a terra, figurando o campo do real, onde despertamos do sono discursivo. Algo continua na descontinuidade: a água que fez ravina, isto é, deixa rastro, ainda que entre os dois estados haja o furo operado pela letra e figurado pela precipitação. Conforme lemos em “Conferência em Genebra sobre o sintoma”, “a água da linguagem chega a deixar algo para trás, alguns detritos”.⁶⁶⁰ Sem passar ao largo dos artifícios joyceanos, na conferência em Genebra, para se referir à materialidade da letra e seus efeitos de restância, os quais ganham destaque em seu ensino, Lacan cunha o neologismo “moterialisme”, uma condensação de *mot* (palavra) e *matérialisme* (materialismo).

O “significante sulca no real o significado”,⁶⁶¹ é o que Lacan nos diz em seu *Seminário 5*, de 1957. Ora, anos mais tarde, como lemos em “Lituraterra”, caberá à letra a função de fazer o ravinamento do significado. Sulcagem e ravinamento são tipos de erosões causadas por águas fluviais. O ravinamento é o estágio avançado da sulcagem. Assim, o significante sulca no real o significado. Já a letra ravina o significado, ela desfaz a aliança do significante com o imaginário (aqui, lembremos que o sentido é situado no campo de interseção do simbólico com o imaginário, não participando, portanto, da interseção com o real). Segundo o psicanalista, “a letra que constitui rasura distingue-se por ser ruptura,” isto é, ela “dissolve o que constituía forma,” e neste artifício evidencia o que se “evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real –

⁶⁵⁹ Conforme escreve Laurent (1999, p. 74) acerca de “Lituraterra”: “Com efeito, isso é Mallarmé, é escrito, é um francês sobre o qual é preciso realmente quebrar a cabeça para compreender a construção exata”.

⁶⁶⁰ LACAN. Conferência em Genebra sobre o sintoma, p. 8

⁶⁶¹ LACAN. *Seminário 5: as formações do inconsciente*, p. 33

aí está o ponto importante, no real – se apresenta como ravinamento das águas”.⁶⁶² É possível, aqui, evocar o koan que Barthes aborda em relação ao neutro: como vimos, ao praticante que trabalha um koan, recomenda-se “não resolvê-lo, como se tivesse um sentido, nem mesmo perceber seu absurdo (que ainda é um sentido), mas ruminá-lo até que o dente caia”,⁶⁶³ isto é, atravessar o sentido até que um vazio se evidencie. Ao evocar o circuito das águas, Lacan nos sugere que, para chegar ao campo da letra, do litoral entre simbólico e real, é preciso uma travessia do significado, daquilo que é forma, semblante. Seguindo as metáforas de “Lituraterra”, é possível dizer que, para chegar aos riachos que ravinam a terra, é preciso atravessar a nuvem e a chuva. No ponto da ravina, atravessado o campo da nuvem, a letra constitui, portanto, litoral entre o registro simbólico e o real, prescindindo do registro imaginário. Retomando Barthes, podemos dizer que esta é mesmo a exigência da escrita: que o sujeito “sacrifique *um pouco* de seu Imaginário, e que assegure assim, através de sua língua, a assunção de um pouco de real.”⁶⁶⁴ Pode-se dizer que é um vínculo entre real e simbólico que a caracteriza. O mesmo é válido para Lacan, quando a escrita abre mão do imaginário para permitir um pouco de real, é literatura que vira lituraterra.

Ora, colocando o real em questão, estamos às voltas com o impossível, e isto é, para Lacan, a possibilidade de que algo que não é do campo do semblante seja articulado, pois “é por um discurso centrar-se como impossível, por seu efeito, que ele teria alguma chance de ser um discurso que não fosse do semblante”.⁶⁶⁵ Ora, conforme Barthes nos escreve, o desejo do impossível é, precisamente, a insensatez que constitui a singularidade da escrita literária.⁶⁶⁶ No entanto, vale pontuar que evidenciar um nó entre simbólico e real é, como Barthes nos aponta em *Leçon*, insistir no campo da não-relação, teimar, pois não se pode fazer coincidir simbólico e real, uma ordem unidimensional com uma ordem pluridimensional. Nessa via, levando em consideração a insistência da escrita, Lacan anuncia que a literatura está virando lituraterra, de *litera*, literal, para *litura*, rasura ou, conforme nos sugere Lacan a partir de James Joyce, de a *letter*, uma carta/letra, para a *litter*, um lixo, pois aqui o que emerge é dejetivo material que

⁶⁶² LACAN. *Lituraterra*, p. 22

⁶⁶³ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 408. Tradução minha. Grifos do autor.

⁶⁶⁴ BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 115 Tradução minha. Grifos do autor.

⁶⁶⁵ LACAN. *Seminário 18: de um discurso que não fosse do semblante*, p. 21

⁶⁶⁶ É preciso lembrar que, conforme Barthes escreve, ele fala sempre de uma escrita exemplar, isto é, exemplarmente subversiva.

sobrevive ao sentido.

Por ser do campo da não-relação, com a escrita, não se trata de uma fronteira, pois esta separa territórios da mesma natureza, mas de um litoral, que pode ser calmo, tranquilo, ou turbulento, de qualquer forma é zona de atrito, com bordas móveis, pois as ondas vêm e vão, não há estabilidade. Entre real e simbólico, entre saber e gozo, entre a língua e algo que concerne ao corpo, há litoral: “não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha?”. Entre o gozo e o saber, a letra constituiria o litoral,⁶⁶⁷ faz o nó do corpo com a língua, pela letra mesma que, entre os dois, faz furo, descontinuidade – como a chuva que separa a nuvem e os riachos ainda que, de um ao outro, um efeito da água se mantenha.

“A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico. Desse jeito, isso lhes poderá servir de estribilho”.⁶⁶⁸ Vê-se que o modelo do bloco mágico de Freud, o qual interessara a Derrida, não interessou a Lacan, para quem a letra não é, propriamente, uma impressão, mas marca que ravina e produz gozo. No entanto, se falar em uma gramatologia nos convida a expor um valor do *grama*, ou grafema, lugar do traço mudo e não da voz impulsionada pelo sopro, pode-se dizer que – embora não privilegie o traço, mas a letra – Lacan também passa para uma dimensão similar à gramatológica, pois não centrada exclusivamente na perspectiva “pneumatológica”.⁶⁶⁹ Nessa passagem, Lacan junta a topologia à topografia, evidenciando a escrita que a água faz no solo, mas escrita que é mais letra que traço. Valendo-me da parábola de “Lituraterra”, creio ser possível dizer que, inspirado pela gramatologia, mas imprimindo sua singularidade, Lacan passa a uma topolituralogia, isto é, estudo do espaço escrito pela ravinação da letra, as águas da linguagem que deixam marcas no corpo. Nesse campo, Lacan afasta a escrita da inscrição, dos traços freudianos, e a aproxima do osso, o osso da linguagem. E, então, a própria língua ganha corpo: “a escrita, desde suas origens até suas mais recentes transformações técnicas, nunca passa de algo que se articula como ossos cuja carne seria a linguagem”.⁶⁷⁰

Se a poética do haicai, a vertente literária do zen, é o que permite a Barthes desenvolver com mais precisão o Neutro, evocando uma lógica que solapa o binarismo do paradigma, a

⁶⁶⁷ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 109- 110

⁶⁶⁸ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 114

⁶⁶⁹ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 21

⁶⁷⁰ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 139

dualidade da semiocracia ocidental, como ele escreve, é a escrita chinesa e sua poética, principalmente a clássica, que apoia Lacan no seu litoral. Em seu *Seminário 18*, o psicanalista escreve: “percebi uma coisa: é que talvez eu só seja lacaniano por ter estudado chinês no passado”.⁶⁷¹ Um estudo pormenorizado das relações do psicanalista com a China, sua escrita e sua poética clássica, nos demandaria um longo percurso. Em resumo, a partir do estudo de Éric Laurent, em “A carta roubada e o vôo sobre a letra”, e de François Cheng, em “Lacan e o pensamento chinês”, podemos dizer que o zen budismo, a língua e a poesia chinesa ajudam o psicanalista a formular o valor de um vazio intervalar.

Vimos que Barthes se detem sobre a imagem da fenda que se abre no texto; nessa direção, Lacan também pensa uma espécie de entrelugar. Conforme narrado por Éric Laurent, Lacan e seu mestre nos estudos sobre a China, François Cheng, fizeram pesquisas sobre o vazio-mediano em várias relações. Nesses estudos, eles buscavam uma forma de operar com esse vazio, e esse “vazio-mediano que é uma espécie de versão do litoral” vem separar duas coisas distintas que não têm relação entre si, mas se mantêm unidas por esse campo vazio e descontínuo de encontro.⁶⁷² Operando a partir deste litorâneo vazio-mediano, desde que se coloque, como a escrita, em insistência diante do impossível, uma operação simbólica é capaz de fazer surgir um nó entre o simbólico e o real, entre o saber e um gozo.

É plausível mencionar, ainda, que *L'esprit de la lettre*, texto de 1970, próximo do que lemos em “Lituraterra”, comentando a enciclopédia de Massin, Barthes também diferencia a letra do fonema. Conforme ele escreve “é assaz evidente que a letra não é o som” e o que Massin permite pensar é que “o de-vir e o porvir da letra (de onde ela vem e aonde lhe resta, infinitamente, incansavelmente, a ir) são independentes do fonema”.⁶⁷³ Em relação à origem da letra, inspirado em certa visão do Oriente, Barthes chega também a propor um “*entre-deux*”: a letra é o que “está *entre* a escrita e a pintura que é traçado” isso permite frustrar essa lei da filiação, a “Lei, paternal, civil, mental, científica: lei segregadora”.⁶⁷⁴

Os efeitos desse estudo para a interpretação são comentados por Miller em seu *Perspectivas do seminário 23*, no qual lemos que “a poesia produz, ao mesmo tempo, um efeito de sentido e um efeito de furo, um esvaziamento. E, por esse efeito de furo, ela seria adequada ao

⁶⁷¹ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 35

⁶⁷² LAURENT. A carta roubada e o vôo sobre a letra, p. 83

⁶⁷³ BARTHES. *Le esprit de la lettre*, OCIII, p. 482. Tradução minha.

⁶⁷⁴ BARTHES. *Le esprit de la lettre*, OCIII, p. 484. Tradução minha.

objeto *a*”.⁶⁷⁵ Para figurar uma emergência da letra no campo da clínica, há uma cena, a meu ver, exemplar, no conhecido documentário “Um encontro com Lacan”, de Gerard Miller. Na cena, uma ex-analisanda de Lacan, que atravessou os horrores da Segunda Guerra e acordava sempre às 5 horas da manhã, hora em que a Gestapo passava pelas casas à procura dos judeus, relata uma interpretação do psicanalista. Através de um gesto no rosto de sua analisanda, Lacan faz uma escansão: desliza de “*Gestapo*” para “*geste à peau*”, de Gestapo, para gesto na pele — separando, assim, através de um recurso à materialidade da letra, som e sentido, com a escrita vindo em auxílio para, então, fazer uma descontinuidade entre as duas instâncias. Sem um recurso à escrita, em que há emergência da letra, evidenciando um “*à peau*”, não seria possível o corte que separa uma forma e outra. Seguindo o que lemos em “Lituraterra”, pode-se dizer que Lacan faz um furo, uma descontinuidade: de “*Gestapo*” a “*gest à peau*”, da nuvem, do significante como semblante, forma cheia de sentido, à letra que dissolve, faz chover e permite que algo se escreva de outra forma. Se tomarmos a imagem que guia “Lituraterra”, temos uma precipitação, chuva que dilui o que era forma: acordar às cinco da manhã (o horário em que a Gestapo passava pelas casas à procura dos judeus) é rasurado e se rescreve, nas palavras da analisanda, como “qualquer coisa como um apelo à humanidade”. De um estado ao outro, ela diz, a dor é o que permanece, no entanto, furado o semblante, a dor se escreve de outra forma

Ao evidenciar um litoral, a escrita, situada no ponto da lituraterra, isto é, do impossível, ou o psicanalista que deste artifício se vale em sua intervenção clínica,⁶⁷⁶ expõem um impasse para a legibilidade – há, no furo, algo que resiste à compreensão. Eis uma esperança, uma utopia mesmo quiçá, pois nas palavras de Lacan: “algo que não se compreende nada é a esperança absoluta, é o sinal de que se foi afetado por aquilo”, no entanto “não basta escrever algo que seja incompreensível de propósito, mas ver por que o ilegível tem sentido”.⁶⁷⁷ Esse é um efeito de sentido que já não opera na via do semblante, que já não tem a consistência imaginária da semanticidade, mas um furo real operante. Em “*A Terceira*”, Lacan explica que a Letra é o “de mais vivo ou de mais morto na linguagem [...] é unicamente a partir daí que temos acesso ao

⁶⁷⁵ MILLER. *Perspectivas do seminário 23*, p. 166

⁶⁷⁶ Remeto a um trabalho anterior, de minha autoria, intitulado “Um retrato do psicanalista quando artista: a interpretação no último ensino de Lacan”, publicado na revista *Almanaque*, número 26, do Instituto de psicanálise e saúde mental de Minas Gerais, no qual desenvolvi as consequências que a promoção da escrita no interior da psicanálise tem para a interpretação analítica e as intervenções pautadas pelo furo.

⁶⁷⁷ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 99

real”.⁶⁷⁸ Se a palavra possui um valioso efeito de mortificação, como vimos com Blanchot e, *em parte*, com Barthes, a psicanálise de Lacan evidencia que ela também vivifica o corpo, ao permitir que algo do gozo seja tocado.

Na materialidade da letra, no seu artifício de furo, é onde Lacan se “mancomuna”⁶⁷⁹ com os devotos da escrita, no ponto em que se entrevê a morte da linguagem, como escrevera Barthes em seu *Le plaisir du texte*, ou ainda, “lá onde não podemos chegar voando” e “temos de chegar manquejando”, conforme nos diz Freud em seu “Além do princípio de prazer”.⁶⁸⁰ E, na via do enigma que aí aparece, a potência mesmo da ordem da escrita, o recurso à biografia do autor, além de ineficiente, não é bem vindo. Ademais, recorrer ao âmbito biográfico é de pouco interesse diante do furo. Eis o que me parece ser o tratamento lacaniano do dispensável centramento na figura autoral no que diz respeito à experiência literária. Assim, no conto “A carta roubada”, “a elisão da mensagem não pode ser elucidada por meio de um traço qualquer da psicobiografia de Poe”.⁶⁸¹ Por isso, diz Lacan: “longe de me aventurar nesse roça-roça literário que se denota o psicanalista carente de inventiva, denuncio nele a tentativa infalível de demonstrar a desigualdade de sua prática para justificar o mais ínfimo juízo literário”,⁶⁸² reconhecendo ainda que a evocação de um texto de Dostoiévski por Freud não basta para dizer que a crítica literária tenha recebido algum alento da psicanálise. É plausível lembrar que, em seu *Seminário 6*, Lacan já diferenciara a investigação biográfica da análise literária propriamente dita ao dizer para sua audiência: “quando, desse ângulo, vocês vão buscar numa obra o que quer que seja que possa informá-los sobre o autor, o que fazem é uma investigação biográfica sobre ele, não uma análise do alcance da obra”.⁶⁸³ E se a psicanálise é convocada, então, para uma relação com a escrita literária é por expor a dimensão de um fracasso, “justamente por ficar o enigma do seu lado, por ela se calar”.⁶⁸⁴

Ora, se o que está em questão é um litoral entre saber e gozo, entre simbólico e real, estamos às voltas com a estrutura do *pas-de-sens*, a um só tempo passo de sentido e não-sentido, e, entre eles, litoral, furo, vazio-mediano. Parece-me plausível evocar, aqui, uma vez mais o dizer

⁶⁷⁸ LACAN. A terceira, p. 199

⁶⁷⁹ LACAN. *Seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 108

⁶⁸⁰ FREUD. *Além do princípio de prazer*, p. 75

⁶⁸¹ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 108.

⁶⁸² LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 107

⁶⁸³ LACAN. *Seminário 6*: o desejo e sua interpretação, p. 295

⁶⁸⁴ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 108

barthesiano sobre a escrita moderna, a literatura que, conforme Lacan, vai em direção à literaterra, *letter* que quer deslizar para *litter*: nela “duas margens são traçadas: uma margem sábia, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo bom uso, pela literatura, pela cultura)” e “uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem.” Estas duas margens, “o *compromisso que elas colocam em cena*, são necessárias”, pois é “a fenda entre uma e outra que se torna erótica”.⁶⁸⁵ De um lado o que se elabora no fio do sentido, do outro o que burla o código, deriva que desemboca no silêncio entre elas, a fenda, que permite o jogo que faz o erotismo.

Se o enigma é enunciação da qual não se acha o enunciado, conforme Lacan elabora em seu seminário de número 17, parece-me plausível dizer que, uma vez que opera uma suspensão que oblitera sua imobilização em um sentido, o texto moderno, na perspectiva de Lacan e Barthes, possui uma enigmaticidade, tanto pela inexistência da metalinguagem, que poderia estabilizar o texto, quanto pelos furos que emergem pela escrita sempre pronta a dar acolhida ao gozo. À vista disso, se cada texto suspende o sentido de forma singular, como já nos lembrou Derrida, pode-se dizer que, na dimensão da letra, também há lugar para a pluralidade do singular. Ao lado da letra que emerge na escrita, podemos, seguindo Lúcia Castello Branco, dizer que há um ponto onde a palavra se comporta como letra, “palavra em ponto de p”, “ponto de poesia”, “ponto de psicose”, “ponto em que as palavras se exibem em sua materialidade sonora, ou em sua materialidade plástica”.⁶⁸⁶ Quanto mais no ponto de letra, mais na significância, isto é, mais no campo em que o sentido é “produzido de forma sensual”, corpórea. E neste ponto, também, mais próxima da loucura, já que em Lacan a significância, operando com peso material, guarda afinidades com a experiência de Schreber.⁶⁸⁷ Ora, em *Leçon*, Barthes, de fato, escreve que poderíamos imaginar uma história da literatura, “que seria a história dos expedientes verbais, muitas vezes, bem loucos, que os homens usaram para reduzir, aprisionar, negar, ou pelo contrário assumir o que é sempre um delírio, a saber, a inadequação fundamental da linguagem ao real”.⁶⁸⁸

Ponto de mistério nas letras, como escrevera Mallarmé, mistério *das* letras, pois faz

⁶⁸⁵ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p. 221. Tradução minha. Grifos do autor.

⁶⁸⁶ BRANCO. Palavra em ponto de p, p. 44.

⁶⁸⁷ Trata-se de um conhecido caso de psicose estudado por Freud e por Lacan.

⁶⁸⁸ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 435-436. Tradução minha.

impasse para qualquer saber que tenda ao poder totalizante. Ver-se-á que Lacan é unísono com Barthes para quem o saber da escrita é dramatizado, mas nunca fixado, convidando-nos a incessantes movimentos de releitura em que, a cada passo de sentido, revela-se o não sentido como motor da (i)legibilidade. E, aqui, não estamos longe do desconhecido anunciado pelo neutro de Blanchot. Lembro que, em seu *Seminário 2*, Lacan escrevera que “o saber, [...] é apenas uma cristalização da atividade simbólica”.⁶⁸⁹ Ora, se tomarmos a metáfora da água como figuração do simbólico e daquilo que, nele, constitui forma, nuvem, deparamos-nos com uma questão: como cristalizar isso que de forma, nuvem, pode sempre, por precipitação, tornar-se riacho, água em movimento a fazer ravina? Em outras palavras, como cristalizar com a linguagem um saber se ela tende a instabilidade?

Retomando o aforismo Derridiano que faz figurar a inexistência da metalinguagem, a saber, “não há fora do texto”, para abordar esse saber, temos como única possibilidade a operação *en abyme*, a própria textualidade no interior do texto. O saber se constrói em um registro simbólico, erigindo-se a partir das águas da linguagem, e, portanto, em um campo também escritural. Em “Lituraterra”, no litoral em que o saber encontra a ilegibilidade do gozo, Lacan nos propõe uma outra ordem de saber, a qual valerá para pensarmos uma outra ordem de leitura – mais sintônica com a experiência analítica – em companhia do erotismo proposto por Barthes: “saber em xeque: é aí que a psicanálise se mostra no que tem de melhor. Saber em xeque, tal como se diz figura *en abyme*, não significa fracasso do saber.”⁶⁹⁰ Eis, assim, um saber em fracasso, o que não é fracasso do saber, mas saber que, *en abyme*, operando como uma cena dentro de outra cena, logo que feito, já está se desfazendo – quando nuvem, já está prestes a chover. Em vista disso, se “o saber, [...] é apenas uma cristalização da atividade simbólica”,⁶⁹¹ podemos propor que, no que concerne à escrita literária e à experiência analítica, o saber opera como os cristais de água que formam as nuvens: um tanto imóveis por algum tempo, mas já às vésperas da precipitação que colocará o simbólico novamente em movimento. Neste campo, estamos às voltas com um saber que é nuvem, um saber que chove.

Plausível dizer que, no segundo apólogo de Lacan, no contexto dos efeitos da chuva e das

⁶⁸⁹ LACAN. *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 33

⁶⁹⁰ LACAN. *O seminário 18: de um discurso que não fosse do semblante*, p. 109

⁶⁹¹ LACAN. *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p. 33

poéticas não-ocidentadas,⁶⁹² o nome de Barthes é evocado e, no entanto, Lacan parece não se deter sobre o desenvolvimento do teórico acerca do haikai e do neutro ao sugerir uma oposição entre seu ensino e o estudo barthesiano: “por mais excelente que seja o escrito de Roland Barthes, eu lhe oporia o que estou dizendo hoje, ou seja, que nada é mais distinto do vazio cavado pela escrita do que o semblante”.⁶⁹³ Ora, o império dos signos, como sugere o título do teórico da literatura, pode, sim, ser um império de semblantes, mas isso não impede o lugar do vazio dentro do império, a possibilidade de que, por uma operação simbólica, dê-se o fim da forma, fazendo um furo. O haikai e os koans, por exemplo, operam, precisamente, tentando burlar o sentido, indo em direção a um ponto que pode, a meu ver, ser chamado de ponto de letra, isto é, no império dos signos o sentido não deixa de ser estorvado.

Se em seus primeiros desenvolvimentos Lacan confere um prestígio à fala e, mais tarde, com a promoção da escrita opera uma subversão, cabe pontuar que o estatuto da voz dominante na fala não é excluído da dimensão do escrito, pois Lacan, no estudo que faz da obra de Joyce, lança algumas bases para que se pense uma modalidade de voz na escrita, afastada do fonocentrismo e entrelaçada com o olhar (retornaremos a isso). Se a escrita chinesa evidencia, para Lacan, um valor da visualidade, com James Joyce, não menos chinês neste aspecto, o significante preenche o significado, isto é, o que é escrito e por vezes dito participa, no nível da grafia ou da sonoridade, da construção do sentido. Retornaremos a essa questão no próximo capítulo, no entanto, como um breve exemplo, podemos citar uma frase extraída de *Finnegans wake*. Em um trecho do livro de Joyce, lemos a seguinte frase: “to watsch the future of his fates”. “Watsch” pode ser, aqui, tomado como um exemplo das famosas palavras-valise de Joyce. A letra “s” é imperceptível na pronúncia, mas, na grafia, ela dá a ver que a palavra “watch” contém a palavra “wash”. Nessa condensação, a frase pode se desdobrar, através da equivocidade, em, no mínimo, dois significados distintos: “para lavar os traços de seu rosto” (to wash the features of his face) ou “para assistir ao futuro de seu destino”, (to watch the future of his fate). Neste ponto, vale dizer que, conforme escreve Mandil, em *Os efeitos da letra*, com a escrita de Joyce, pode-se estabelecer uma complexa conexão entre a letra e a voz que nos permite pensar a voz para além do já conhecido domínio fonológico. Assim, se dentre os teóricos

⁶⁹² Valho-me de um neologismo de Lacan, “ocidentado”, presente em seu *Seminário 18*, o qual junta o “ocidente” e o “acidente”.

⁶⁹³ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 118

da escrita Derrida é aquele que denuncia um valor indigno da fonia, Blanchot anuncia-nos uma voz vinda de outro lugar e Barthes a reduz a um grão, uma voz minorada com efeitos eróticos, em Lacan, existe uma redução da fonia atrelada ao sentido no movimento de aproximação da letra que faz, em seu último ensino, proliferar os homófonos heterográficos, isto é, a um privilégio maior da escrita na sua materialidade, e esse movimento é ligado a um espaço litorâneo em que algo do impossível é tocado.

A partir dessa promoção da escrita Lacan radicaliza a questão escritural em seu ensino, e parte para uma escrita cada vez mais afastada da fala, a saber, a escrita dos nós borromeanos, elaborada já na companhia da topologia. No entanto, conforme aponta Mandil, isso não apaga a letra, a qual é convocada na mesma instância, principalmente com Joyce, para reescrever o sintoma, agora com uma mudança na grafia e em suas ressonâncias: *sinthoma*.⁶⁹⁴ Vimos que com Barthes, quando se escreve, o corpo sai da dimensão do espelho, do espetáculo da imagem para fazer-se na escrita. Também com Blanchot, ele cessa a relação especular. Não é possível dizer que, em Lacan, há uma recusa do espelho, posto que o corpo que lhe interessa não é, forçosamente, um corpo que escreve, mas, antes, um corpo que é escrito. No entanto, neste ponto de virada, em que da voz passamos a uma afonia do escrito, há também, ao lado do corpo do espelho, o corpo como superfície de inscrição.

Se, seguindo Laurent, podemos dizer que, no que concerne à letra e à escrita temos em Lacan dois apólogos: “A carta roubada”, de 1956, e “Lituraterra”, de 1971, no que concerne ao corpo, temos o que Lacan elabora em “O estádio do espelho”, de 1949, e aquilo que ele desenvolve a partir de “Radiofonia”, de 1970, na companhia da escrita e de seus nós. Nesse segundo apólogo, a relação com o corpo ganha outras nuances para além da reflexão do espelho. Segundo Laurent:

O estádio do espelho não deixou de ser retomado, rearranjado por Lacan ao longo das construções e dos grafos que ele abordou. Assim, em *Radiofonia*, ele propõe um dispositivo em que o corpo vem para o sujeito sem a ação de qualquer agente. Não há parente para vir garantir a operação pela qual a carne, marcada (*empreinte*) pelo signo, desnuda, de uma parte, o corpo como morto ou conjunto vazio e, de outra, o incorporal, o fora-de-corpo do objeto a como

⁶⁹⁴ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce.

objeto subconjunto de gozo. Esse órgão separado não está de acordo com a imagem, ele é antes o que escapa ao especular.⁶⁹⁵

De acordo com Laurent, Lacan tentará “assinalar de que modo o simbólico tem a ver com o corpo” e o que “Lacan sublinha aqui e martelará em seguida é que o encontro do corpo do simbólico com a carne resgata o objeto a como incorporal, como efeito fora do corpo, como ‘goza-sentido’”.⁶⁹⁶ Em outras palavras, o encontro do corpo com a língua, sempre passível de ser tomado como traumático, ainda que opere uma mortificação, o que faz o sujeito barrado (\$), não deixa de evidenciar também um ponto de gozo, o objeto a como resto da operação significante, o qual não é da ordem da especularidade e que dá ao corpo seu resto de vida.

A partir de 1970, o que se evidencia é que o significante que era visto como o que faz a morte e o desejo, agora é visto, na esteira da letra, também, como o que faz o corpo e seu gozo. Pode-se dizer, assim, que Lacan, por um lado se “dedicou a mostrar que a morte, efeito do significante, constitui o desejo em sua eternidade”, no entanto, a partir de “Radiofonia”, o que vemos é que “o significante, ao se incorporar, cadaveriza o corpo. Este se torna então o lugar do Outro – vivo ou morto, o corpo torna-se superfície, em que se engancham os significantes do sujeito” e, então, o significante não é mais somente o assassinato da coisa.⁶⁹⁷ Há, portanto, uma dupla operação: “o significante produz o corpo, o significante negativa o gozo na carne” e “o que aparece como o produto da operação não é o sentido [...] e sim o gozo”.⁶⁹⁸ Nas palavras de Lacan, em seu *Seminário 20*: “não sabemos o que é estar vivo, senão apenas nisso, que um corpo, isso se goza. E mais ainda, caímos imediatamente nisso, que ele só se goza por ‘corporizá-lo’ de modo significante”.⁶⁹⁹

É possível, aqui, fazer dois paralelos com Barthes: o autor que entra na sua morte ao entrar na escrita remete-nos para o sujeito mortificado pela ação do significante, já o autor que retorna como corpo de gozo, recortado e vivificado nos seus restos, coloca-nos diante da ação vivificante do significante e da letra que faz litoral com o gozo. Conforme Barthes escreve, jogando com um famoso dito bíblico: “*a letra mata e o espírito vivifica?* Isto seria simples se não houvesse precisamente um espírito da letra, que vivifica a letra; ou ainda: se o símbolo

⁶⁹⁵ LAURENT. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, p. 51

⁶⁹⁶ LAURENT. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, p. 34

⁶⁹⁷ LAURENT. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, p. 40

⁶⁹⁸ LAURENT. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, p. 40

⁶⁹⁹ LACAN. *Encore*, p. 79.

extremo não fosse a letra mesma”.⁷⁰⁰ Também estamos bem próximos do corpo como superfície de inscrição que vemos em Lacan. Esse é decisivo no que concerne ao “ter um corpo” e não “ser um corpo”, pois o ter é “um ter sustentado por uma crença”, diz Laurent.⁷⁰¹ Lacan, segundo ele, distanciou-se do “sonho de posse do corpo como de um ter, do qual o sujeito (o homem) disporia segundo a sua vontade (*à son gré*)”.⁷⁰² À diferença da perspectiva anterior, a do estágio do espelho, essa posse, por vezes, aparece mesmo apoiada em um dizer, o homem diz ter um corpo, e esse dizer “que permite o salto entre o corpo e *seu* corpo”.⁷⁰³ Laurent lembra, ainda, que Lacan, em desenvolvimentos consonantes com *Radiofonia*, parte de um nível onde não há o ter, há somente um partitivo. “Trata-se de uma atribuição que precede todo ter. Ela se define antes do estágio do espelho, antes da relação com a visão (*vue*)”.⁷⁰⁴ Em suma, a posse do corpo remete a um artifício, a uma escrita singular que permite que o ser salte para a dimensão da posse. Nessa via, nos diz Lacan, o sujeito falante “adora seu corpo, porque crê que o tem. Na realidade, ele não o tem, mas seu corpo é sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo sai fora a todo instante”.⁷⁰⁵ Finalmente, o que se evidencia é que, ao lado de um sujeito mortificado e vivificado pela ação do significante, sujeito que se precipita em uma identificação que lhe concede, por uma consistência imaginária, a experiência de unidade, Lacan situa o corpo marcado pela ação significante e um ponto não especular – um corpo escrito, um sujeito de escrita. A substância gozante como resultado do encontro com a língua, a água que deixa detritos, ravinas, vem integrar a noção de sujeito, eis o chamado falasser, o “corpo falante”.⁷⁰⁶

Neste viés é, a meu ver, exemplar o dito de Lacan, segundo o qual, a psicanálise “desde que ex-siste mudou”.⁷⁰⁷ Pois Lacan situará a psicanálise, a um só tempo, dentro e fora de si mesma, dentro enquanto detentora de um saber discursivo sustentado pelo sentido e fora uma vez que abarcará também seu avesso, isto é, os furos, as opacidades semânticas, em suma, o registro que Lacan chamou de real.

Em seu último ensino, Lacan distingue três termos que equivalem a cada um dos três

⁷⁰⁰ BARTHES. *L'esprit de la lettre*, OCIII, p. 481. Tradução minha.

⁷⁰¹ LAURENT. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, p. 99.

⁷⁰² LAURENT. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, p. 99.

⁷⁰³ LAURENT. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, p. 99. Grifo do autor.

⁷⁰⁴ LAURENT. *O avesso da biopolítica*: uma escrita para o gozo, p. 99

⁷⁰⁵ LACAN. *O seminário 23*: o sinthoma, p. 64

⁷⁰⁶ LACAN. *Encore*. p. 243

⁷⁰⁷ LACAN. Prefácio à edição inglesa do seminário 11, p. 567

registros – simbólico, imaginário e real –: o furo, a consistência e a ex-sistência. Como vemos no seu seminário número 23, pode-se dizer que a ex-sistência é a característica fundamental do real.⁷⁰⁸ Já a consistência caberá ao imaginário e o furo ao simbólico.⁷⁰⁹ É nessa via que surge, na psicanálise, a crucial orientação para o real. Aqui, também, Lacan passará da primazia de um sujeito marcado pela linguagem e que só existe enquanto articulado ao significante a uma noção de sujeito que abarca, também, o corpo tomado por um tipo de satisfação que escapa à articulação dos significantes e aos possíveis sentidos produzidos. Podemos dizer, assim, que Lacan fez entrar o corpo na psicanálise, no mesmo movimento em que faz entrar o gozo da escrita.⁷¹⁰ Se é possível, portanto, traçar um paralelo com o autor que morre com o sujeito mortificado pela ação do significante, o mesmo é possível com o autor que retorna, como corpo gozante, aquém de uma dimensão imagética, corpo que aparece, sobretudo, em uma relação com a escrita. Se, com Derrida e Blanchot, Barthes se alinha mais com a ação mortificante da palavra, em Lacan, Barthes encontra, sobretudo, um companheiro da vivificação, uma teoria que permite bordejar a vida corpórea que a língua faz. Retomando as metáforas de “Lituraterra” que fazem figurar a letra, podemos dizer que, assim como o solo marcado pelos riachos é mais vivo, ainda que ravinado, o sujeito que teve seu corpo escrito é mais vivo, ainda que mortificado.

⁷⁰⁸ LACAN. *O seminário 18: o sinthoma*, p. 36

⁷⁰⁹ LACAN. *O seminário 18: o sinthoma*, p. 49

⁷¹⁰ Uma descrição detalhada deste movimento pode ser lida em MILLER. *O osso de uma análise*.

Capítulo 4:
O corpo que escreve

Existem possibilidades de renascimento para um individualismo que não fosse pequeno-burguês, mas mais radical e mais enigmático. Seria apenas pensar o meu corpo, até o ponto de reconhecer que não posso pensar *senão* meu próprio corpo, é uma atitude que contrasta com a ciência, a moda, a moral.

Barthes, A crise do desejo

O real, eu diria, é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente.

Lacan, Seminário 20.

Passar da explicação ao corpo era urgente.

Llansol, *O Senhor de Herbais*

4.1 O corpo entre a escrição e a excrição

Que haja algo que funda o ser, certamente que é o corpo.

Lacan, *O seminário 20: mais, ainda*

A relação com a escrita é a relação com o corpo.

Barthes, *Variações sobre a escrita*

De toda a escrita, um corpo é a letra.

Nancy, *Corpus*

Em 1975, no período mais corpóreo e lacaniano de sua teoria, Barthes nos instiga com a seguinte frase: “escrever o corpo: nem a pele, nem os músculos, nem os ossos, nem os nervos, mas o resto”.⁷¹¹ Neste ponto, nossa questão é: como se escreve este resto vivo que é, na escrita, o corpo. Ou, conforme escreveu Jean-Luc Nancy, em formulação já evocada em nosso segundo capítulo: “como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar?”.⁷¹² Se seguirmos Barthes, Lacan e o que elaboramos com eles acerca da autoria, podemos dizer que tocar o corpo é o que acontece na escrita como a entendemos aqui. Esse toque, no entanto, está mais relacionado ao gesto de escrever e à formalização textual do que não se escreve do que a uma semântica propriamente dita. Para abordar, então, o corpo na sua relação com a gestualidade em jogo na escrita e com o que nela só se escreve como impossibilidade, tomaremos as noções de escrição e excrição, relacionadas, como veremos, ao ato de sulcar o suporte e sulcar o sentido, descontinuar uma superfície e descontinuar a semântica. Nessa direção, veremos, também, uma partilha do corpo na escrita, a qual, aos poucos, nos conduzirá ao corpo leitor.

Conforme lemos no texto de Nancy, dizer que inscrever, tocar, o corpo é impossível é uma resposta inevitável.⁷¹³ Ora, Lacan nos diz que “é por um discurso centrar-se como impossível, por seu efeito, que ele teria alguma chance de ser um discurso que não fosse do

⁷¹¹ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 750. Tradução minha.

⁷¹² NANCY. *Corpus*, p. 11

⁷¹³ NANCY. *Corpus*, p. 11

semblante”.⁷¹⁴ Em outras palavras, e por insistir contra o impossível que se pode passar das nuvens do significante, daquilo que na linguagem é sentido, forma, àquilo que é letra, descontinuidade, litoral entre sentido e corpo. Essa insistência, capaz de se aproximar do corpo, faz parte do insensato desejo da escrita, uma vez que, conforme Barthes escreve, ela acredita ser sensato o “desejo do impossível”.⁷¹⁵ E, devido a essa insânia sensatez, a escrita segue “expedientes verbais, muitas vezes, bem loucos”.⁷¹⁶ Tais feitos louquíssimos, como veremos, concernem ao corpo não só por uma insensatez semântica, mas, também, conforme expressão de Arbex-Enrico, por uma “des-razão gráfica”.⁷¹⁷

A literatura, lemos em *Leçon*, não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa. Nessa via, é possível dizer que ela sabe do corpo e, seguindo Jean-Luc Nancy, em *Corpus*, podemos enumerar algumas “imagens” desse saber no campo literário. A mais comum, talvez, seja o jogo das representações, o qual, certamente, toca o corpo, mobiliza afetos, mas trata-se de um tocar no âmbito fictício, distanciado. Há, ainda, as aparições de corpos saturados de significação, isto é, corpos como signos, escritos para significar. Por fim, em um âmbito que concerne especialmente a Barthes, Nancy comenta a própria produção: o corpo que goza, “o do escritor escrito pela mão do próprio escritor (aqui, Roland Barthes)”, no entanto, como nas primeiras, esse é um corpo “significando perdidamente até o limite da não-significância, mas significando ainda”.⁷¹⁸ Neste último ponto, o barthesiano, o que está em jogo é a mão, o corpo em seu movimento gestual de escrita, o que, conforme vimos na seção 1.3, Barthes aborda a partir da noção de “escrição”. Com efeito, como veremos adiante, a gestualidade dessa prática significa. Ela significa, dentre outras coisas, uma outra história da escrita – a qual interessou tanto a Barthes quanto a Lacan – que a aproxima da imagem e não somente da fala, e, assim, ela nos conduz a uma lógica do traço, o *gramma*, *gráphō*, não distante de uma gramatologia abordada por Derrida. No entanto, aquilo que a escrita realiza em um suporte não é de todo semântico. Passemos, então, ao gesto da escrição e, em seguida, à escrita.

É significativo que Barthes tenha se interessado pelo gesto de escrever em um texto contemporâneo de *Le plaisir du texte*, de 1973, a saber, “Variations sur l’écriture”. Neste texto,

⁷¹⁴ LACAN. *Seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 21

⁷¹⁵ BARTHES. *Leçon*, OCV, p.435-436. Tradução minha.

⁷¹⁶ BARTHES. *Leçon*, OCV, p.435-436. Tradução minha.

⁷¹⁷ ARBEX-ENRICO. Barthes e a “escrição”, p. 221

⁷¹⁸ NANCY. *Corpus*, p. 69

ele nos diz que, em um primeiro momento, ele se interessara pela escrita enquanto variação do “estilo literário”: tratava-se dos “traços linguageiros através do qual um escritor assume a responsabilidade histórica de sua forma”.⁷¹⁹ Esse é o período do grau zero, o qual vimos no primeiro capítulo. No entanto, ao ir em direção ao corpo, ele se volta para “o sentido manual da palavra”, a saber, a “escrificação (o ato muscular de escrever, de traçar as letras)”; nesse gesto, interessa a mão que “traça formas regulares, recorrentes, ritmadas”.⁷²⁰ Pautada pelo ato muscular e pelo traço, essa é uma das determinações da escrita que aponta uma perspectiva mais corpórea e menos alfabética ou fonética do ato de escrever. Nessa via, há um outro texto basilar para o desenvolvimento da noção de escrificação, a saber, “La peinture et l’écriture des signes”, de 1974, no qual lemos que “há uma verdade oculta da escrita que é sua verdade gestual, sua verdade corporal”.⁷²¹ Neste âmbito, o corpo que escreve tem uma qualidade diferente, pois não está representado em um conjunto de imagens, espetacularizado ou restrito à transitividade da fala. Essa modalidade de aparição se aproxima da aparição “*justa*”, “musical”, do corpo.⁷²² Aqui, vale mais o ritmo com o qual o corpo traça, o olhar convocado pelo traço mesmo e a voz em seu ponto de grão.

Na próxima seção, trataremos da voz e do olhar, por ora, interessa-nos pontuar que, na perspectiva da escrificação, “a escrita é a mão, é, portanto, o corpo: suas pulsões, seus controles, seus ritmos, seus pesos,” e aquele que escreve é “o sujeito carregado de seu desejo e de seu inconsciente”.⁷²³ No âmbito mais gestual da escrificação, Barthes traça uma perspectiva histórica da escrita que a aproxima da imagem e, nessa direção, assim como Lacan, ele também passará pelo tema da escrita chinesa e japonesa, uma vez que elas evidenciam uma visualidade que pode ser recôndita na escrita ocidental. Conforme Arbex-Enrico escreve, “recorrer à China e ao Japão”, como Barthes faz nesse contexto, significa sobretudo buscar uma origem para a escrita na qual ela se aproxima da pintura, ainda que seja pela caligrafia e pelo gesto.⁷²⁴ Não precisamos, aqui, adentrar a polêmica perspectiva segundo a qual a escrita chinesa seria desenho ou pintura. O que interessa a Barthes e a Lacan é que, nessa direção, a imagem da escrita ganha evidência e dá a

⁷¹⁹ BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 267. Tradução minha.

⁷²⁰ BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 267. Tradução minha.

⁷²¹ BARTHES. La peinture et l’écriture des signes, p. 4. Tradução minha.

⁷²² BARTHES. De la parole à l’écriture, OCIV, p.540. Tradução minha. Grifos do autor.

⁷²³ BARTHES. Roland Barthes contre les idées reçues, OCIV, p.568. Tradução minha.

⁷²⁴ ARBEX-ENRICO. Barthes e a “escrificação”, p. 214

ver uma dimensão imagética que Barthes não deixa de chamar de a “verdade da escrita”.⁷²⁵

Em sua perspectiva sobre o gesto da escrita, abordando a história da escrita em um viés mais antropológico que cientificista, Barthes indaga alguns “mitos” presentes na história da escrita. O primeiro é o mito transcrionista, segundo o qual a escrita seria transcrição da fala. A esse, Barthes opõe o fato de que a escrita é não só antropológicamente diferente (há escritas, como a ideográfica, que não se resumem à transcrição), como também anatomicamente diferente, pois remete a uma complexa ligação do que se vê e do que se ouve – não há centralidade da *phoné*. Barthes lembra ainda que, na China antiga, a fala servia para a comunicação com as benéficas divindades que poderiam ser vistas, já a escrita servia para falar com as divindades de baixo, com os punitivos seres cthonianos, o que também nos deixa ver certa distância entre as instâncias da fala e da escrita. O segundo mito é o funcionalista, o que reduz a escrita à comunicação. Diante desse, Barthes nos lembra que escrever é também cifrar e, dessa forma, a escrita pode ser críptica sem que a clareza da comunicação esteja em jogo. Em “Variations sur l’écriture”, ele também não deixa de nos lembrar que cabe à abordagem cientificista e etnocentrista do ocidente uma redução do campo da escrita que a limita aos confins do utilitarismo e subalternidade em relação à fala.

Distante da perspectiva “*alfabetocentrista*”,⁷²⁶ na China antiga, a escrita estava ligada a um âmbito sacral – ela era, inicialmente, um meio de divinação. Ecoando o dito de *Leçon*, segundo o qual o poder se apodera da escrita como se apodera de tudo em prol do servilismo, Barthes nos lembra que foi o estado, “centralizado sob o poder imperial”, que “se apropriou dessa escrita particular”.⁷²⁷ No âmbito estético e ritualístico, o que estava em questão não era a clara comunicação entre os homens, mas sim a fenda, a greta, a sulcagem do suporte. Conforme ele escreve: “a escrita nada mais é, em suma, que uma *fissura*. Trata-se de dividir, sulcar, descontinuar uma matéria plana, folha, pele, argila, muro”, e é nessa direção que, “nos tempos muito antigos da China, começou-se a ler, para fins divinatórios, as fissuras feitas pelo fogo em cascos de tartarugas, ou os rastros [*traces*] das patas de pássaros na areia”.⁷²⁸

Se, nessa perspectiva histórica, a escrita tem, inicialmente, um aspecto estético-ritual e até mesmo pictural, à comunicação e à fala só pode ser atribuído um lugar derivado. Conforme

⁷²⁵ BARTHES. *La peinture et l’écriture des signes*, p. 3. Tradução minha.

⁷²⁶ BARTHES. *Variations sur l’écriture*, OCIV, p. 289. Tradução minha. Grifo do autor.

⁷²⁷ BARTHES. *Variations sur l’écriture*, OCIV, p. 273. Tradução minha.

⁷²⁸ BARTHES. *Variations sur l’écriture*, OCIV, p. 289. Tradução minha. Grifos do autor.

escreve Anne-Marie Christin, em “A imagem enformada pela escrita”, a escrita “nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela”.⁷²⁹ À vista disso, ela nos diz que os traços no casco da tartaruga não são “realizados ‘*pela mão do homem*’, eles vêm de outro lugar – eles *falam do além*. O sistema da língua escrita divina estava então constituído: aos homens restava apenas desviar o uso deste em seu próprio benefício”.⁷³⁰ A autora lembra, ainda, que a escrita ideográfica é gravada de forma a se assemelhar aos signos da adivinhação, assim, não há esforço de transcrição e, por esse motivo, é possível dizer que a transformação da escrita na China tem sua mutação depreendida da imagem, não somente dos sons da fala.

Essa perspectiva sobre a escrita não passou despercebida por Lacan, o qual também comentou aquilo que “traça nosso destino no casco chamuscado da tartaruga”.⁷³¹ Nessa direção, o casco sulcado da tartaruga interessa, dentre outras coisas, para pensar outros modos de escrita que não o alfabético, como a escrita dos nós, a escrita borromeana e o corpo escrito pelo significante. Assim como em Barthes, o privilégio do traço e do corpo que traça são abarcados no momento em que Lacan se debruça sobre o tema da letra e da escrita chinesa. “A única condição decisiva é a de litoral”, nos diz Lacan, em “Lituraterra”, e continua: “e ela só funcionou para mim, justamente, já que sou meio surdo, na volta, por ser literalmente o fato de o Japão, por sua letra, ter me feito um pouquinho de cócegas demais, justo a conta para que eu as sentisse”.⁷³² “Meio surdo” é, certamente, um predicado assaz instigante para um psicanalista. A meu ver, nesse contexto, o predicado nos aponta não o conhecido prestígio da escuta, mas o prestígio do que se vê no traço a fazer parceria com a imagem. Nesse texto, o psicanalista comenta o “fato de a pintura japonesa demonstrar aí seu casamento com a letra, muito precisamente sob a forma da caligrafia”.⁷³³ À vista disso, ele não deixa de comentar o “kakemono”.⁷³⁴ Sobre eles, o psicanalista nos diz: “por menos que eu os conheça, permitem-me avaliar o que deles se elide na

⁷²⁹ CHRISTIN. “A imagem enformada pela escrita”, p.64

⁷³⁰ CHRISTIN. “A imagem enformada pela escrita”, p.70. Grifos da autora.

⁷³¹ LACAN. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud, p. 507

⁷³² LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 112

⁷³³ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 112

⁷³⁴ kakemono (“suspenso”), ou kakejiku (“rolos suspensos”), são pergaminhos japoneses de parede que podem conter pinturas ou caligrafias. Ver, também: <<https://www.jpaoemfoco.com/kakemono-kakejiku-pergaminhos-japoneses-de-parede/>>. Acesso em 6 de outubro de 2021)

escrita cursiva, na qual o singular da mão esmaga o universal”.⁷³⁵ Além do casamento da escrita com a pintura, notável no kakemono, Lacan parece aludir ao estilo de escrita chamado *caoshu*. Nesse estilo, os traços são reduzidos e escritos com espessuras variáveis, o que resulta em uma grande variedade de formas, sem que pesem regras de espaçamento e tamanho,⁷³⁶ tendo o calígrafo, então, a liberdade de sua singularidade gestual, isto é, a possibilidade da aparição justa de seu corpo – diria Barthes. Nesse ponto, embora não utilize o barthesiano termo “escrificação”, pode-se dizer que a Lacan também interessou a gestualidade e visualidade da escrita.

Embora a China e o Japão sejam medulares para essa perspectiva histórica sobre a escrita, o valor do que se vê, sem que o sentido esteja em primazia, não é qualidade restrita às poéticas chinesas ou japonesas. Nos capítulos anteriores, mencionamos a visualidade presente, por exemplo, em Mallarmé e em James Joyce. Ainda sobre a dimensão visual que pode se amigar do ilegível, transcrevo a fala de Drummond, no curta-metragem *O fazendeiro do ar* (1972), dirigido por Fernando Sabino e David Neves:

Eu confesso que, desde criança, tive uma espécie de fascinação inconsciente pela palavra, pela forma visual da palavra. Eu gostava muito das letras antes de saber ler. E, quando comecei a ler, eu gostava muito de jornais, de revistas – lia aquilo tudo, mesmo não compreendendo senão uma parte mínima. Mas o aspecto visual das palavras, a forma escrita, o papel com desenhos, com riscos, com letras, me causavam uma impressão muito forte, de modo que eu acho que tudo que eu fiz em matéria de literatura vem desse primeiro contato com a palavra impressa.⁷³⁷

Distante da totalidade do sentido, nesse âmbito da escrita, pode-se, conforme nos aponta Drummond, entender o mínimo. Lembremos, neste ponto, Mallarmé, em “O mistério nas letras”, a nos dizer que o escrito deve ter um sentido mesmo indiferente, ao lado de uma camada de inteligibilidade.

Detenhamo-nos um pouco sobre o que pode haver de incompreensível, pois, nessa direção, veremos a escrificação se aproximar da escrita. No contexto da escrificação, em “Variations sur l’écriture”, Barthes escreve que uma escrita “não precisa ser 'legível' para ser totalmente uma escrita. Podemos mesmo dizer que é a partir do momento em que o significante [...] se desprende

⁷³⁵ LACAN. *O seminário 18*: de um discurso que não fosse do semblante, p. 112

⁷³⁶ GRACE; LOTH; PARROTT-SHEFFER. *Caoshu: Chinese calligraphy*, online.

⁷³⁷ *O fazendeiro do ar*, de Fernando Sabino e David Neves, 1972. (Transcrição minha)

de qualquer significado e libera vigorosamente o álbi referencial, que o texto (no sentido atual da palavra) aparece”.⁷³⁸ Nessas escritas, há signos, mas não ponto de sentido, isto é, conforme escreve Arbex-Enrico, há escrição “onde o signo liberado do significado e da referência torna-se inoperante, excede e toca o ilegível”.⁷³⁹ Ora, essa excedência liberada do sentido, a qual nos remete ao real de Lacan, como aquilo que ex-siste, fora da semanticidade do simbólico, envia-nos agora para uma outra face da escrita.

No que concerne ao incompreensível, é plausível aqui lembrar que, no contexto de seu estudo da escrita poética chinesa, Lacan nos fala da letra como descontinuidade no plano do sentido, aquilo que é furo, chuva entre nuvem e riacho. Em “Variations sur l’écriture”, Barthes nos diz que “a escrita precisa do descontínuo, o descontínuo é, de alguma forma, a condição orgânica de sua aparição, mas esse descontínuo é historicamente muito móvel”.⁷⁴⁰ É certo que, nessa perspectiva histórica da escrita, a qual faz valer o casco fissurado da tartaruga, as pegadas dos pássaros na areia, a planície siberiana ravinada (mais próximo de nós: a folha riscada, o branco da tela de um computador furado pelo negro da fonte), estamos em um âmbito de descontinuidade mais material: trata-se do suporte mesmo fissurado, descontinuado. No entanto, a meu ver, é digno de nota que o descontínuo é móvel, sua forma pode oscilar através do tempo. Penso que, se, no campo da escrição, há o descontínuo no suporte, na escrita, sobretudo a moderna, há também o descontínuo como aquilo que aparece como fenda semântica, descontinuidade no sentido.

No contexto da teoria do prazer do texto, Barthes escreve que, a partir da fenda, haveria, “talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor viria de sua duplicidade. Deve-se entender por isso que elas têm sempre duas margens”.⁷⁴¹ Pode nos parecer que a margem subversiva é privilegiada, porque ela é a margem da violência, a que vai em direção à morte da linguagem; no entanto, “não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não o interessa; 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 seio do gozo”.⁷⁴² Duas margens, sim, mas, entre elas, o lugar mais erótico: onde o vestuário textual se entreabre, à maneira de um casco de tartaruga fissurado pelo calor do fogo.

⁷³⁸ BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 284. Tradução minha.

⁷³⁹ ARBEX-ENRICO. Barthes e a “escrição”, p. 216

⁷⁴⁰ BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 290. Tradução minha.

⁷⁴¹ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p.221. Tradução minha.

⁷⁴² BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p.238-239. Tradução minha.

Vale dizer que, se a escrita está “ligada às profundezas pulsionais do corpo”,⁷⁴³ há uma consonância entre o gesto da escrita e o prazer do texto. Conforme Carlo Ossola nos aponta, a teoria do prazer do texto é companheira das variações sobre a escrita, a qual nos dá notícia do gesto, da visualidade e dos descontínuos que aparecem na concretude do suporte. À vista disso, ele escreve: “basta [...] observar os dois textos, *Le plaisir du texte* e ‘Variations sur l’écriture’, colocados lado a lado para ver imediatamente sua perfeita solidariedade de concepção”.⁷⁴⁴ Segundo o autor, a teoria do prazer do texto surge mesmo das infinitas variações da escrita que, há séculos, figuram como possíveis práticas de gozo.

Na direção em que a escrita é matizada pela escrita e acompanhada pela fenda, explicita-se, também, o que da escrita toca o corpo por um viés que já não é o da intelecção do sentido, mas sim da ilegibilidade. Já vimos esse feito com o Neutro e com a letra, vejamos agora como ele se relaciona à gestualidade e à visualidade. Há, sobre isso, um seminal ensaio de 1979, sobre o artista Cy Twombly. Embora trate de um pintor, Barthes nos lembra que a obra de Cy Twombly tem relação com a caligrafia, mas não se trata de imitação ou inspiração, ela pertence, antes, ao “campo *alusivo* da escrita”.⁷⁴⁵ Por esse motivo, Barthes dirá que, no fazer caligráfico da arte de Twombly, está o gesto da escrita (a escrita, dir-se-ia), mas não o produto, isto é, a escrita. O *gesto* da escrita não é apenas movimento de traçar, é movimento de traçar para tocar, com um efeito de despertar, um corpo leitor. O gesto é entendido como o suplemento de um ato. O ato é transitivo, ele evoca um objeto, um resultado; o “gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões”.⁷⁴⁶ Barthes nos propõe distinguir a mensagem, que quer transmitir uma informação, o signo, que quer produzir uma intelecção e o gesto que produz todo o resto. Nessa direção, ele nos diz que o gesto do artista “não quebra a cadeia causal dos atos, o que o budista nomeia como o *karma* (não é um santo, uma asceta), mas desorienta-a, relança-a, até ela perder o sentido” e, no *zen*, chama-se a ruptura brusca, que pode ser tênue, da “nossa lógica causal (eu simplifico): um *satori*; por uma circunstância ínfima, ou mesmo irrisória, aberrante, absurda, o sujeito *desperta* para uma radical negatividade”.⁷⁴⁷ Nessa aparição da negatividade, com efeito, não estamos longe do que vimos no tema do Neutro, a ardente

⁷⁴³ BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p.269. Tradução minha.

⁷⁴⁴ OSSOLA. L’instrument subtil, p.17. Tradução minha

⁷⁴⁵ BARTHES. Cy Twombly ou “non multa sed multum”, OCV, p. 706. Tradução minha. Grifos do autor.

⁷⁴⁶ BARTHES. Cy Twombly ou “non multa sed multum”, OCV, p. 706. Tradução minha.

⁷⁴⁷ BARTHES. Cy Twombly ou “non multa sed multum”, OCV, p. 706. Tradução minha.

espacialidade que desarma o binarismo do paradigma, a maquinaria do sentido, da qual o *satori* é uma das figuras.

Se a escrita emprega recursos verbais, muitas vezes, loucos contra o impossível e se tais feitos louquíssimos tocam o corpo por uma insensatez semântica é porque, nessa perspectiva, vale menos a cronologia que as “variações, no sentido musical talvez, ou seus desvios que conduziram à disgrafia, à des-razão gráfica”.⁷⁴⁸ Nessa história da escrita, há fendas físicas, aquelas que concernem ao suporte, mas também a fenda que o próprio texto, ainda que alfabetocentrado, pode abrir através de seus loucos jogos semânticos. Essa fenda incompreensível pode despertar o sujeito para uma negatividade simbólica que concerne ao corpo. E essa negatividade, por sua vez, pode ser aproximada do que Nancy — bem perto de Lacan, mas sem passar ao largo de Barthes — chama de excrita, aquilo que é “fratura e interseção da estranheza no contínuo do sentido”, “*a própria descontinuidade dos postos do sentido*”.⁷⁴⁹ A excrita, ou excrissão (*excription*, no original),⁷⁵⁰ vem nomear o nó entre o corpo e a escrita que se dá no âmbito da descontinuidade do sentido, aquilo que resulta de um efeito de sentido real, diríamos com Lacan.

Para Nancy, se há um corpo que não seja o do significado, ele não fará um signo, ele será, antes, “a escrita, se ‘escrita’ indica *aquilo que se desvia da significação*, e que, por isso, se excreve”.⁷⁵¹ A excrita aparece como o que se produz no “jogo de um espaçamento”, o que desprende a palavra de seus sentidos, faz com que ela surja em sua materialidade, como uma palavra que *resta*. Ora, minha hipótese é que, em sua aproximação da psicanálise de Lacan, ao fazer valer o gozo e a fenda erótica, a escrita, segundo Barthes, faz não só “escrição”, mas também excrissão, pois evidencia a inscrição do corpo no emaranhado do texto. Nessa direção, ele nos aponta que o corpo que escreve se inscreve por uma via que, distante do sentido e próxima do que resta, aproxima-se do ilegível. Neste ponto, a elaboração de Nancy nos vale, sobretudo, para iluminar um aspecto que pode parecer recôndito na teoria da escrita que estamos seguindo.

Em suas variações sobre a escrita, Barthes enumera três determinações da escrita. Conforme lemos em “Variations sur l’écriture”, a escrita é escrição, gesto manual, oposto ao

⁷⁴⁸ ARBEX-ENRICO. Barthes e a “escrição”, p. 221

⁷⁴⁹ NANCY. *Corpus*, p. 18. Grifos do autor.

⁷⁵⁰ NANCY. *Corpus* [2000], p. 12.

⁷⁵¹ NANCY. *Corpus*, p. 70

gesto vocal; é um registro de marcas destinadas a vencer o tempo, o esquecimento, o erro e a mentira; é uma prática oposta à transcrição de mensagens.⁷⁵² Podemos, agora, acrescentar aí a excrita como determinação que toma lugar quando a escrita se amiga do impossível, avizinha-se do litoral da língua e, nessa direção, toca o corpo na sua dimensão de “ex-sistência”.⁷⁵³

A excrita nos diz que a escrita pode ser um gesto tocante. Lembremos, no entanto, que o corpo aparece na escrita no ponto em que há uma renúncia do imaginário, como garantia da assunção de um pouco de real. Próximo do esvaziamento do imaginário que vimos com Barthes e Lacan, Nancy nos propõe um apoucamento da “arealidade”. Trata-se de uma palavra em desuso que indica a natureza ou a propriedade do que é a área. Por um mero acaso, um tanto feliz, a palavra também pode sugerir uma falta de realidade ou, melhor, “uma realidade tênue, ligeira, suspensa”; nessa via, ele nos diz que este “pouco de realidade constitui todo o *real da arealidade* onde se articula e se dispõe aquilo a que se chamou a arqui-tectónica dos corpos”.⁷⁵⁴ Esse dito, a meu ver, ganha em pujança se lembrarmos, com Lacan, que realidade e real não se confundem, uma vez que a realidade é tecida, sobretudo, pela articulação do simbólico com o imaginário. Assim, na excrita, não estamos às voltas com a consistência do imaginário, mas com a “ex-sistência”⁷⁵⁵ do real e com o corpo tocado pela língua. E, na mesma tomada, talvez não tanto o corpo próprio quanto o próprio corpo. É digno de nota que, na teoria da excrita que se dá na escrita, no que concerne ao sujeito, Nancy não está longe de Lacan, pois, para o filósofo, “aquilo a que após Lacan alguns chamam *sujeito*, é a singularidade de uma *cor local* ou de uma *carnação*”, em outras palavras, o sujeito é a singularidade de um corpo.⁷⁵⁶

Conforme Barthes nos diz no momento da teoria do Neutro, o ocidente umecta todas as coisas de sentido, como um deus totalitário. Assim, sob a crença na totalidade semântica, conforme nos diz Nancy, estamos sempre a “fazer apelo ao sentido”, mas, na excrita, “o corpo é onde se cede”, isto é, onde o sentido é renunciado.⁷⁵⁷ Por esse motivo, esse nó entre o corpo e a excrita só pode ocorrer em companhia do gesto de Orfeu, em outras palavras, a excrita só se efetiva quando a escrita não esta restrita à referencialidade. Distante do discurso no desejo de

⁷⁵² BARTHES. *Variations sur l'écriture*, OCIV, p. 269.

⁷⁵³ LACAN. *Seminário 23: o sinthoma*, p. 64

⁷⁵⁴ NANCY. *Corpus*, p. 48

⁷⁵⁵ LACAN. *Seminário 23: o sinthoma*, p. 64

⁷⁵⁶ NANCY. *Corpus*, p. 22

⁷⁵⁷ NANCY. *Corpus*, p. 14

agarrar, o filósofo nos dirá que não é “possível escrever ‘ao’ corpo, ou escrever ‘o’ corpo sem rupturas, reviravoltas, descontinuidades”, por isso, na dimensão da excrção, o corpo só tem lugar quando algo “se subtrai, se aparta e se espaça”.⁷⁵⁸ Se o que se espaça na escrita nos remete à fenda do texto, à descontinuidade, o que se subtrai nos remete ao que se aconselha ao praticante do Koan na sua travessia do sentido: ruminar até que o dente caia⁷⁵⁹ e fique, no corpo, um ponto de perda de um pedaço que se destacou.

Neste ponto, podemos dizer, com Nancy, que “de toda escrita, um corpo é a letra”, a descontinuidade, o furo – no entanto, trata-se aí de “uma ‘letricidade’ que já não é para ler”.⁷⁶⁰ Ora, além da letra enquanto descontinuidade, furo, como vimos seguindo Lacan, Nancy faz ecoar, a meu ver, a valiosa elaboração de Lacan sobre o “ilegível” e sobre o escrito “para-não-ser-lido”, presentes em seu *Seminário 20* e no posfácio adicionado ao *Seminário 11*, bem como as noções barthesianas de textos “escriptíveis” e “receptíveis” que vemos em *Roland Barthes par Roland Barthes*.⁷⁶¹ Nos dedicaremos à questão da leitura quando tratarmos do corpo que lê. Por ora, interessa-nos pontuar que, no ponto em que a leitura tradicional, aquela que toma o texto como objeto a ser compreendido em um sentido, é questionada por uma “letricidade”⁷⁶² amigada do ilegível mais corpóreo, o que ganha corpo é a significância, o sentido produzido sensualmente.

A significância nos ajuda agora a depurar um pouco mais a questão do corpo que escreve. Como vimos, a significância é um processo durante o qual o sujeito escapa da lógica do ego-cogito cartesiano e explora o modo como a língua o trabalha fazendo com que ele perca sua unidade. A significância faz o sujeito que escreve figurar no texto não como o regulador do jogo, ele não se projeta no texto, mas surge como “perda [...] de onde sua identificação com o gozo”.⁷⁶³ Para Barthes, essa é a experiência sensual, sensível, da linguagem, onde “já não se pode mais detectar *quem fala* e em que se constata somente que *isso começa a falar*”.⁷⁶⁴ Neste ponto, a meu ver, entendemos melhor aquilo que é um dos postulados basais da morte do autor, a

⁷⁵⁸ NANCY. *Corpus*, p. 21, 14

⁷⁵⁹ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 408.

⁷⁶⁰ NANCY. *Corpus*, p. 85

⁷⁶¹ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 693. Tradução minha.

⁷⁶² NANCY. *Corpus*, p. 85

⁷⁶³ BARTHES. *Texte (théorie du)*, OCIV, p.450. Tradução minha.

⁷⁶⁴ BARTHES. *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, OCIV, p.442. Tradução minha.

saber, a perda de “toda identidade, a começar por aquela mesma do corpo que escreve”.⁷⁶⁵ Há um esvaziamento da identidade, mas não a perda do corpo que resta escrito de forma não idêntica, dividido, no ponto do gozo e da perda.

Se o que está em jogo é um corpo, de gozo, sem identidade e que se escreve ao se excrever, é plausível pontuar que o sujeito da escrita, assim como o sujeito para Lacan, já não equivale à subjetividade. Em *O título da letra*, de 1955, Nancy, em companhia de Philippe Lacoue-Labarthe, comentando a *instância da letra*, sobretudo nos primeiros desenvolvimentos de Lacan, lembra-nos que essa instância, por estar ligada ao movimento do significante mesmo, concerne à significância e ao sujeito, não à subjetividade a qual permanece atrelada ao campo da representação, isto é, ao campo dos signos. Conforme escreve Nancy e Lacoue-Labarthe, o signo é a referência pura, isto é, aquilo que difere da autonomia do significante. Este último, diferentemente do signo, “preenche a função de significância, na qual não poderia haver representação ou indicação do referente, de ‘alguma coisa’. Mas, em abandonado o ‘alguma coisa’, o significante abandona necessariamente também seu correlato: o alguém”, personagem da representação.⁷⁶⁶

Na significância, não havendo apresentação do referente, não veremos, também, apresentar-se aquele para quem pode haver referência – ou, mais exatamente, “não se verá apresentar-se aquilo que, relacionado com a referencialidade, assume de uma só vez a forma e o estatuto de um ‘aquele’”.⁷⁶⁷ Estamos, neste ponto, sem um “aquele” para quem algo é representado, mas não estamos sem o sujeito. Do esvaziamento do sentido do significante, isto é, de sua primazia que dá corpo à significância, surgem dois postulados. Primeiro, o sujeito da significação não é a subjetividade dona do sentido.⁷⁶⁸ Assim como a significação não pode acabar, cessar, “da mesma forma que o significado não pode ser subtraído a seu perpétuo deslizar”, assim também, “nem o sujeito pode ser aquilo, ou aquele que daria sentido ao sentido”, ele é, antes, comandado pelo significante.⁷⁶⁹ Segundo, o lugar do significante lacaniano é, ainda assim, o sujeito, mas este sujeito, conforme escreve Nancy, foi por tempos mascarado pelo sujeito como personagem de um querer-dizer.

⁷⁶⁵ BARTHES. La mort de l’auteur, OCIII, p.40. Tradução minha.

⁷⁶⁶ NANCY, LACOUÉ-LABARTHE. *O título da letra*, p. 73

⁷⁶⁷ NANCY, LACOUÉ-LABARTHE. *O título da letra*, p. 72

⁷⁶⁸ NANCY, LACOUÉ-LABARTHE. *O título da letra*, p. 73

⁷⁶⁹ NANCY, LACOUÉ-LABARTHE. *O título da letra*, p. 73

Distante do personagem do querer-dizer – o qual ecoa a noção de autor enquanto figura intencional dominante na crítica positivista, com a significância, trata-se, antes, de um sujeito para o qual a única modalidade de significação “é aquela que se se anuncia a si mesma na famosa prosopopéia: Eu, a verdade, falo”.⁷⁷⁰ Trata-se, aí, de um famoso dito de Lacan, a saber: “eu, a verdade, falo, mas não a fiz dizer, por exemplo: Eu, a verdade, falo para me dizer como verdade, nem para lhes dizer a verdade”.⁷⁷¹ Com essa prosopopeia, Lacan busca explicitar a verdade que se enuncia, concerne à enunciação, ao movimento dos significantes, isto é, à própria significância, mas não se fixa em um enunciado, em uma adequação da palavra ao fato, em uma metalinguagem. Por ser enunciação, verdade que fala sem que haja sobre ela *uma verdade*, Lacan também falará em seus últimos seminários de uma “variedade”,⁷⁷² pois essa é uma verdade que pode variar. Ora, neste ponto de um sujeito que não é a subjetividade e de uma verdade que fala, como enunciação, não estamos distantes do que lemos no texto *Leçon* acerca do sujeito e do saber no campo da escrita. Conforme Barthes nos diz, segundo o discurso da ciência, o saber é um enunciado, já na escrita ele é uma enunciação.⁷⁷³ Essa enunciação expõe “o lugar e a energia do sujeito”, talvez a sua “falta (que não é sua ausência)”, ela “visa o próprio real da linguagem” e, assim, “ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável”.⁷⁷⁴ Nessa perspectiva, podemos dizer que a representação que, pelo referente, funda o signo, está para a subjetividade o mesmo tanto que a significância está para o sujeito da enunciação, caro para a psicanálise e para a escrita.

Se evoquei aqui o tema da verdade, noção importante para Barthes, desde *Critique et vérité*, de 1966, – no qual a verdade, como sentido final, metalinguagem, é recusada em favor de uma crítica de validades –, é porque ela também concerne ao corpo que escreve e se excreve. Nessa direção, é plausível lembrar que a escrita pode ser pensada como uma suspensão da verdade, sentido final, mas não da significância, não da experiência sensível da linguagem. É nessa direção, em que uma enunciação não acaba em enunciado final, que Barthes encontra a possibilidade de que algo do corpo seja içado pela escrita: “o texto liquida toda meta-linguagem,

⁷⁷⁰ NANCY, LACQUE-LABARTHE. *O título da letra*, p. 76

⁷⁷¹ LACAN. *Seminário 16: de um outro ao Outro*, p.169

⁷⁷² LACAN. *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, p. 67. No original: “Varité”. Trata-se de um neologismo cunhado por Lacan, o qual une as palavras “verité” e “varieté”.

⁷⁷³ BARTHES. *Leçon*, OCV, p.434. Tradução minha.

⁷⁷⁴ BARTHES. *Leçon*, OCV, p.434. Tradução minha de:

e é nisso que ele é texto”– e também nisso que ele pode ser erótico.⁷⁷⁵ Também para Lacan, conforme sugere Miller, o recurso ao corpo estaria ligado a essa suspensão da verdade como enunciado último. Conforme ele escreve, quando Lacan nos diz que não há Outro do Outro, pode-se entender que “o Outro que não existe é o da verdade, o Outro do sentido”, do sentido como metalinguagem; “aponta-se, assim, que o lugar do Outro deve ser buscado no corpo e não na linguagem”.⁷⁷⁶ Um breve percurso pelo ensino de Lacan nos ajudará a entender melhor como a questão da verdade concerne aquilo que do corpo se excreve na escrita.

Não precisamos percorrer todo o ensino de Lacan em relação à verdade – ao leitor interessado, não faltarão estudos nessa direção.⁷⁷⁷ No entanto, cabe mencionar que, em um primeiro momento, conforme lemos em “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, texto de 1953, o método da psicanálise, entendido como aquilo que permite a assunção da história pelo sujeito, sendo ela “constituída pela fala endereçada ao outro”,⁷⁷⁸ era também o que permitia as operações da história “no que ela constitui a emergência da verdade no real”.⁷⁷⁹ Conforme sugere Miller, nesse primeiro momento de seu ensino, a verdade é entendida como a *alethea* aristotélica, em outras palavras, o acesso à verdade aconteceria através de um desvelamento, “através do levantar o véu”.⁷⁸⁰ O que é desvelado, aqui, é o inconsciente, o qual, no entendimento de Lacan, à época, era a parte que faltava ao sujeito para “restabelecer a continuidade de seu discurso consciente”.⁷⁸¹ Em seu seminário número 4, conduzido em 1956 e 1957, Lacan já iniciava seu movimento de deslocamento ao afirmar que “a verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção”.⁷⁸² Já no seu prefácio à edição inglesa do *Seminário 11*, Lacan escreve que “não há verdade que, ao passar pela atenção, não minta”.⁷⁸³ A verdade, enquanto desvelamento, é, aqui, reduzida à “miragem da verdade”.⁷⁸⁴ Se “a ideia de verdade supõe haver uma superposição do simbólico com o real, supõe que o dito possa recobrir o

⁷⁷⁵ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p.237. Tradução minha.

⁷⁷⁶ MILLER. *Perspectiva dos Escritos e Outros escritos de Lacan*, p. 183

⁷⁷⁷ Ver, por exemplo, *Estilo e Verdade em Jacques Lacan* de Gilson Iannini e *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan* de Jacques-Alain Miller.

⁷⁷⁸ LACAN. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, p. 258

⁷⁷⁹ LACAN. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, p. 259

⁷⁸⁰ MILLER. *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan*, p. 162

⁷⁸¹ LACAN. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, p. 260

⁷⁸² LACAN. *O seminário 4: a relação de objeto*, p. 259

⁷⁸³ LACAN. Prefácio à edição inglesa do seminário 11, p. 567

⁷⁸⁴ LACAN. Prefácio à edição inglesa do seminário 11, p. 568

fato”,⁷⁸⁵ Lacan conclui, conforme lemos no seminário número 23, que a verdade só é possível se esvaziarmos o real.⁷⁸⁶ Em suma, há a verdade que fala, é uma enunciação, como nos explicita o aforismo retomado por Nancy e Lacoue-Labarthe, mas não há verdade sobre a verdade; na mesma direção, a verdade não recobre todo o campo do real. Entendemos, nessa via, um outro basilar postulado de Lacan, encontrado no texto “Televisão”, de 1973, a saber, a verdade é não-toda, uma vez que há sempre um resto que ex-siste ao que se enuncia.⁷⁸⁷

É digno de nota que, no campo da prosopopeia da verdade – embora possamos aproximá-la da enunciação na escrita –, estamos, sobretudo, no campo da fala, da verdade que fala. Com Gilson Iannini, podemos avançar um pouco mais em direção ao estatuto da verdade não-toda e mais próxima da escrita. Além das noções de verdade que vimos, há, em Lacan, uma outra noção de verdade, a qual está mais próxima do corpo. Conforme Iannini escreve, o que define originalidade da psicanálise é “a incidência do aspecto material no tocante à verdade como causa”.⁷⁸⁸ Esse aspecto material concerne à incidência do significante que funda o sujeito. Essa incidência, como vimos, opera como um duplo movimento: ela mortifica o sujeito, divide-o, ao mesmo tempo em que funda um resto vivo, um gozo. Nas palavras de Lacan: “há, no sentido da divisão, um resto, um resíduo. Esse resto é o a”.⁷⁸⁹ Assim, o sujeito não é de todo simbólico — lembremos que o próprio simbólico é barrado — uma vez que a incidência do significante faz restar também o que ex-siste. Esse “ponto de real no coração do simbólico”, conforme elucidada Iannini, tem uma “necessidade teórica” resultante da “incorporação do conceito de das Ding, que Freud em 1895 usou para mostrar a impossibilidade de predicação simbólica do gozo”.⁷⁹⁰ Esse objeto, abordado por Lacan a partir de diversos ângulos, estabelece com o sujeito uma relação de “exclusão interna”,⁷⁹¹ de “extimidade”, íntimo e exterior,⁷⁹² pois ele é localizável, como um ponto de fuga, e, ao mesmo tempo, inacessível ao simbólico. Conforme Lacan escreve, a “teoria do objeto a é necessária, como veremos, para uma integração correta da função, [...] da verdade

⁷⁸⁵ MILLER. *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan*, p. 126

⁷⁸⁶ LACAN. *O seminário 23: o sinthoma*, p.31

⁷⁸⁷ LACAN. *Televisão*, p. 508

⁷⁸⁸ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 233

⁷⁸⁹ LACAN. *Seminário 10: a angústia*, p. 36

⁷⁹⁰ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 233

⁷⁹¹ LACAN. *A ciência e a verdade*, p. 875

⁷⁹² LACAN. *Seminário 7: a ética da psicanálise*, p. 169

como causa”,⁷⁹³ isso porque a tese de que o simbólico não abarca o real, e por isso não esgota o campo da verdade, concerne ao excesso pulsional figurado no gozo – a verdade pode falar, mas nunca dizer a verdade de um corpo. Assim, o objeto como causa “articula a verdade como causa e o real como limite”.⁷⁹⁴ “A dupla injunção da verdade”, isto é, “(a verdade não se cala, e que não há uma verdade da verdade), que implicava o semidizer como seu regime de enunciação, agora esclarece sua razão do seguinte modo: o limite da verdade é o gozo”.⁷⁹⁵ Há, então, uma verdade que significa, que fala e varia, e uma que se cala pois ex-siste.⁷⁹⁶ Não estamos distantes do que Mandil, na esteira de Barthes, aponta como “alguma opacidade do indivíduo” que a escrita pode dar a ler precisamente no ponto do ilegível.⁷⁹⁷ Aqui, lembro que o falasser de Lacan abarca tanto o sujeito articulado ao significante quanto o objeto a, resultado dessa articulação, isto é, ele abarca o gozo não coberto pelo significante.⁷⁹⁸

A psicanálise de Lacan não faz uma ode ao inefável e, como a escrita, insiste contra o impossível. A questão, então, é como aproximar a escrita de uma verdade que, de tão material, já é do corpo e que já não é mais sentido? Conforme Iannini sugere, se a enunciação da prosopopeia da verdade concerne à fala, na escrita teremos a verdade como um semidizer. Para Lacan, o semidizer é traço do enigma entendido como enunciação que não se fecha em enunciado. Conforme ele escreve, o enigma “é um semidizer, como a Quimera faz aparecer um meio-corpo, pronto a desaparecer completamente quando se deu a solução”.⁷⁹⁹ Voltaremos ao semidizer na seção 4.3 e 4.4, visto que ele possui uma próxima relação com a noção de estilo que desenvolveremos com Barthes e Lacan. Por ora, interessa-nos pontuar que, se a verdade é não-toda, se há sempre uma parte que resta, ex-siste, ela só pode se escrever enquanto impossibilidade. Assim, somente um trabalho de escrita, a operar com o semi-dizer, um pas-de-sens, ou mistério nas letras, como sugere Mallarmé, pode-se se aproximar da verdade mais corpórea formalizando seu impasse. Nessa direção, Lacan escreve: “algo que não se compreende nada é a esperança absoluta, é o sinal de que se foi afetado por aquilo”.⁸⁰⁰ A compreensão,

⁷⁹³ LACAN. *A ciência e a verdade*, p. 890.

⁷⁹⁴ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 233

⁷⁹⁵ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 334

⁷⁹⁶ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 334

⁷⁹⁷ MANDIL. *Os feitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 152

⁷⁹⁸ MILLER. *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan*

⁷⁹⁹ LACAN. *Seminário 17: o avesso da psicanálise*, p. 37

⁸⁰⁰ LACAN. *O seminário 18: de um discurso que não fosse do semblante*, p. 99

sabemos, quer dizer, também, uma limitação, a inserção de algo dentro de um certo limite e, nessa via, ela nos indica o fim do enigma em um enunciado. Assim, uma enunciação que não pode ser limitada a um enunciado final afeta o corpo. É também o que nos diz Iannini: “exatamente quando a comunicação fracassa é que algo da verdade do sujeito pode surgir”.⁸⁰¹ A escrita – retomando Blanchot, mas deslocando-o – “voa em torno da verdade, mas com a intenção decidida de não se deixar queimar por ela”.⁸⁰² A escrita não se queima, mas, tal como o fogo fissa o casco da tartaruga, ela é fissurada pela verdade mais material. E se a escrita faz laço com o corpo é porque nela alcança-se “um sentido que faz sentido no lugar em que, para o sentido, existe um limite”.⁸⁰³

Por esse feito, na modalidade de texto sobre a qual a teoria da escrita é construída e para a qual, como vimos, pesam os feitos de Mallarmé, devido à emergência da sensualidade do sentido, a significância, encontramos, com frequência, uma “reivindicação antimimética”.⁸⁰⁴ A meu ver, esse distanciamento da questão mimética decorre, dentre outras coisas, do valor material e fissural da escrita, isto é, do ponto de escrita do texto. Talvez por esse motivo, pensando a escrita, Lacan falará, sobretudo, da letra enquanto descontinuidade e também do corte. Conforme ele escreve em seu *Seminário 6*, 1958-1959: “digo, limitando-me à obra de arte escrita, que a obra de arte longe de transfigurar a realidade da maneira que for, por mais ampla que ela seja, introduz na sua própria estrutura o advento do corte, na medida em que ali se manifesta o real do sujeito”.⁸⁰⁵ Em seu *Seminário 10*, 1962-1963, às voltas com o objeto a, Lacan nos fala do “a como justamente aquilo que representa o S em seu real irreduzível”, o gozo como irreduzível do sujeito.⁸⁰⁶ Pode-se dizer que, “nesse nível, o sujeito é aquele que carrega a marca, os estigmas, de uma repetição”,⁸⁰⁷ uma insistência, como diria Barthes ao evocar a terminologia lacaniana para pensar a escrita. Trata-se, aí, do ponto “onde isso fala, isso goza”.⁸⁰⁸ Esse é o feito notável da escrita, uma vez que ela “chega muito exatamente no momento em que a palavra

⁸⁰¹ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 303.

⁸⁰² BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 26

⁸⁰³ NANCY. *Corpus*, p. 14

⁸⁰⁴ SISCAR. *De Volta ao Fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*, p. 157

⁸⁰⁵ LACAN. *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, p. 429

⁸⁰⁶ LACAN. *Seminário 10: a angústia*, p. 179

⁸⁰⁷ É plausível lembrar que em seu *Seminário 2*, conforme vimos, Lacan evoca o termo “insistência” (2010, p. 279) para designar o insistente movimento da pulsão que caracteriza a repetição. Barthes, por sua vez, retoma o termo em *Sade, Fourier, Loyola* para nos dizer que a escrita, afastando-se da consistência, característica do imaginário, conhece apenas “insistências”.

⁸⁰⁸ LACAN. *Encore*, p. 235

cessa”, instante em que “já não podemos mais detectar *quem fala* e em que constatamos somente que *isso começa a falar*”.⁸⁰⁹

Isso fala, isso goza, isso se excreve no furo, no descontínuo, na fenda. É nessa direção que podemos, a meu ver, entender melhor a “figuração” do autor, sobre a qual Barthes escreve em *Le plaisir du texte*: “devemos também distinguir entre a *figuração* e a *representação*. A *figuração* seria o modo de aparição do corpo erótico no perfil do texto”.⁸¹⁰ Como figura destituída de uma representação, o autor pode aparecer em seu texto, sem que seja sob a forma da biografia direta. Plausível lembrar que o tema da figura aparecerá, anos mais tarde, em *Fragments d'un discours amoureux*, de 1977, onde ela é entendida não mais no sentido retórico, mas, antes, no sentido “coreográfico”: “em um sentido bem mais vivo, é o gesto do corpo pego em ação”.⁸¹¹ Se a distância da representação nos remete à escrita, no que ela comporta de gozo ilegível, esse corpo pego na sua ação de escrever, como um corpo a coreo-grafar, certamente não deixa de nos remeter ao movimento gestual em jogo na escrição, essa prática ligada à pulsionalidade do corpo.

Penso que, devido à dimensão pulsional implicada no corpo que escreve e evidenciada pelas noções de escrição e escrita, a noção de intransitividade, a qual outrora servira para elucidar a escrita, tenha parecido insuficiente para cobrir a questão do corpo. Em texto de título “Écrire, verbe intransitif?”, publicado em 1970, para além da intransitividade, Barthes nos convida a pensar na diátese, isto é, nas vozes verbais. Nessa direção, interessa ver como o sujeito do verbo é afetado pelo processo descrito. No que concerne à voz ativa e à voz passiva, a forma como o sujeito se coloca é evidente. No entanto, os linguistas nos ensinam que, “em indo-europeu, pelo menos, o que a diátese realmente opõe não é o ativo ao passivo, mas, sim, o ativo ao médio”.⁸¹² De acordo com o exemplo dado pelos linguistas Meillet e Benveniste, o verbo “*sacrificar* (ritualmente) é ativo se é o sacerdote que sacrifica a vítima em meu lugar e por mim, e é médio se, tomando, de certo modo, a fãca das mãos do sacerdote, eu mesmo faço o sacrifício por minha própria conta”.⁸¹³ Conforme Barthes escreve, se na voz ativa, a ação acontece fora do sujeito, “no caso médio, ao contrário, ao agir, o sujeito afeta a si mesmo”, isto é, “ele permanece

⁸⁰⁹ BARTHES. *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, OCIV, p.442. Tradução minha.

⁸¹⁰ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p.238. Tradução minha. Grifos do autor.

⁸¹¹ BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 7. Tradução minha.

⁸¹² BARTHES. *Écrire, verbe intransitif?*, OCIII, p. 623. Tradução minha.

⁸¹³ BARTHES. *Écrire, verbe intransitif?*, OCIII, p. 623. Tradução minha. Grifos do autor.

sempre no interior do processo, ainda que esse processo comporte um objeto, de modo que o médio não exclui a transitividade”.⁸¹⁴ Seguindo a direção da voz média, Barthes nos propõe, então, pensá-la como a voz da escrita, sobretudo, a que vemos na modernidade. Isso porque “a voz média corresponde inteiramente ao *escrever* moderno”, uma vez que “escrever é, hoje, fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escrita afetando a si mesmo, é fazer coincidir a ação e a afecção, é deixar o scriptor [scripteur] no interior da escrita”, no entanto, “não como sujeito psicológico [...], mas como sujeito de ação”.⁸¹⁵

Para figurar a voz média, Barthes dá o exemplo dos verbos em francês que, na voz ativa, possuem forma simples, mas que convocam o verbo *être* (ser) e não o *avoir* (ter) como auxiliar no passado composto. Por exemplo, o verbo *sortir* (sair), possui forma simples na voz ativa: *je sors* (eu saio). No entanto, no passado composto, convoca como auxiliar o verbo *être* (ser): *je suis sorti* (eu saí). No que concerne ao verbo *écrire* (escrever), sabe-se que é um verbo ativo e, no passado composto, convoca não o *être* (ser), mas o *avoir* (ter): *j'écris, j'ai écrit* (eu escrevo, eu escrevi). No entanto, passando para a voz média, o passado do verbo seria não “j'ai écrit”, mas “je suis écrit”.⁸¹⁶ Podemos ouvir, neste ponto: eu escrevi / eu sou escrito. Escrever é, nessa direção, ser escrito, sem que o sujeito seja somente o ativo do processo verbal, posto que na voz média o sujeito do verbo é, também, aquele que sofre pela ação que ele executa.

Em sua elaboração acerca da voz média, Barthes não fala propriamente do movimento da pulsão, mas, para a tese que defendo aqui, não posso passar ao largo das possibilidades da pulsão descritas por Freud, em *As pulsões e seus destinos*, uma vez que encontramos nesse texto uma valiosa menção à voz média reflexiva. No mencionado texto, Freud escreve que são quatro os destinos das pulsões: a reversão em seu contrário, o retorno em direção à própria pessoa, o recalque, a sublimação. Para apontar uma proximidade entre a elaboração barthesiana acerca da voz média e o pensamento freudiano, deter-me-ei sobre os dois primeiros destinos. A reversão da pulsão em seu oposto desdobra-se em dois processos: passagem da atividade para a passividade e inversão de conteúdo. A inversão de conteúdo é encontrada no caso único da transformação do amor em ódio. Já no que concerne à reversão da atividade para a passividade, Freud nos dá, como exemplo, a reversão do sadismo em masoquismo e voyeurismo em exibicionismo. Nesse

⁸¹⁴ BARTHES. *Ecrire, verbe intransitif?*, OCIII, p. 623. Tradução minha.

⁸¹⁵ BARTHES. *Ecrire, verbe intransitif?*, OCIII, p. 623. Tradução minha.

⁸¹⁶ BARTHES. *Ecrire, verbe intransitif?*, OCIII, p. 624.

caso, há uma mudança na meta da pulsão: a “meta ativa: atormentar, contemplar, é substituída pela passiva, ser atormentado, ser contemplado”.⁸¹⁷ Já no caso do retorno em direção à própria pessoa, esse se torna compreensível, se lembrarmos que o masoquismo é um “sadismo que se voltou contra o Eu”, assim como “o exibicionismo inclui a contemplação do próprio corpo”.⁸¹⁸ O essencial, no último caso, é a mudança de objeto, mas, uma vez que esse processo também inclui a passagem da atividade para a passividade, isto é, uma mudança de meta, uma investigação mais aprofundada, como a feita por Freud, revela um escalonamento no movimento da pulsão. Tomando como exemplo o par sadismo-masoquismo, vemos o seguinte o processo: “a) o sadismo consiste em atividade de violência e dominação sobre outra pessoa como objeto; b) tal objeto é abandonado e substituído pela própria pessoa”, assim, “também se realiza a transformação da meta ativa para a passiva; c) novamente, outra pessoa é procurada como objeto, a qual, em decorrência da transformação da meta ocorrida, terá que assumir o papel de sujeito”.⁸¹⁹ O masoquismo se consolida, então, no caso *c*. Neste ponto, Freud não deixou de descrever a possibilidade de que o retorno em direção à própria pessoa aconteça sem a passividade perante outra. Nesse caso, a transformação da pulsão só vai até a fase *b*. No caso da transformação do sadismo, teríamos um “autotormento, autopunição, mas não masoquismo” e, assim, “o verbo não passa para a voz passiva, mas para a voz média reflexiva”.⁸²⁰ Nessa direção, é possível dizer que, de forma *similar* ao que Barthes elabora com a voz média, na voz média reflexiva, o sujeito é, a um só tempo, incluído e afetado pelo processo ao qual se dá como sujeito da ação.

Considerando à plasticidade do movimento pulsional, Lacan nos falará da “montagem da pulsão”, entendendo-a como uma “colagem surrealista”; nessa direção, a imagem que teríamos é a de “um dínamo acoplado na tomada de gás, de onde sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas no ventre de uma bela mulher”.⁸²¹ A elaboração de Freud nos dá notícia de “todas as formas pelas quais se pode inverter um tal mecanismo”, e isso não quer dizer somente que se possa reverter o dínamo, mas que “desenrolam-se seus fios, são eles que se tornam a pena de

⁸¹⁷ FREUD. *As pulsões e seus destinos*, p. 35

⁸¹⁸ FREUD. *As pulsões e seus destinos*, p. 37

⁸¹⁹ FREUD. *As pulsões e seus destinos*, p. 39

⁸²⁰ FREUD. *As pulsões e seus destinos*, p. 38

⁸²¹ LACAN. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 167

pavão, a tomada do gás passa pela boca da moça e pelo meio sai um sobre de ave”.⁸²²No campo que nos concerne, podemos dizer que a escrição retorna sobre o sujeito, excreve o corpo que escreve e sai um texto.

No escrever médio, segundo Barthes, a distância entre o escritor e a língua diminui assintoticamente. E, no entanto, não se trata de escrever a subjetividade. Como vimos em nosso percurso, não estamos às voltas com esforços referenciais ou de expressão. Barthes nos dirá, ainda, que “as escritas da subjetividade [...] que são ativas, pois nelas o agente não é interior, mas anterior ao processo de escrita”.⁸²³ Por outro lado, digo que, na escrita da voz média, o corpo que escreve “se efetua se afetando por ela”.⁸²⁴ Neste campo, a meu ver, podemos evocar a figuração do autor, conforme escreveu Barthes em *Le plaisir du texte*, mas não forçosamente imagem (representação). Pois o corpo que escreve, se excreve e, conforme escreve Nancy, com um vocabulário assaz uníssono com o de Barthes: “as fendas, os orifícios, as zonas não dão nada a ver,⁸²⁵ não revelam nada: a visão não penetra, antes desliza pelos interstícios, acompanhando as separações”.⁸²⁶ Nessa direção, o corpo que escreve e, assim, excreve-se “não é de modo algum o que sustenta o discurso fraco da simulação e do espetáculo (um mundo de aparências, simulacros e fantasmas, sem carne e sem presença)”.⁸²⁷

Distantes da política do espetáculo, com o corpo na escrita, também nos distanciamos da escrita do eu (se a entendermos como autorreferencial), pois, conforme escreve Nancy, “a eguidade é uma significação (necessária) de *ego*: ego ligando-se a si”, e instaurando “um espaço contínuo”, um “elo do sentido ou o sentido em cadeia fechada”.⁸²⁸ Espaços contínuos e cadeia fechada são construções que não encontramos com a escrita, visto que nela há aberturas e descontinuidades, fenda entre duas margens, gesto bio-referencial. Podemos acrescentar, ainda, que a própria escrição participa dessa política do corpo, menos espetacular e individualista, pois, conforme escreve Rancière: “escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos

⁸²² LACAN. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 167

⁸²³ BARTHES. *Ecrire, verbe intransitif?*, OCIII, p. 624. Tradução minha.

⁸²⁴ BARTHES. *Ecrire, verbe intransitif?*, OCIII, p. 625. Tradução minha.

⁸²⁵ Vale mencionar que a “ausência de *imago*” é uma das figuras do Neutro evocadas pelo teórico em *Roland Barthes par Roland Barthes*. Nesse sentido, há claros ecos do Neutro naquilo que da escrita não dá algo a ver.

⁸²⁶ NANCY. *Corpus*, p. 45

⁸²⁷ NANCY. *Corpus*, p. 39

⁸²⁸ NANCY. *Corpus*, p. 27

com o corpo que ela prolonga”, e “desse corpo [...] com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade”.⁸²⁹ Assim, o que se coloca é uma partilha de uma experiência sensível. Nessa direção, temos a escrita expondo uma outra modalidade de presença do autor, deixando-nos “ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e, no entanto, reconhecido segundo uma inquietante familiaridade”.⁸³⁰

Nessa experiência de uma “inquietante familiaridade”, como um “infamiliar”,⁸³¹ vimos que a escrita nos dá notícia do que resta sempre a escrever. A questão da autoria, do corpo que escreve, atrela-se, nessa via, à pulsionalidade do corpo que escreve restos ao futuro corpo do leitor. Seguiremos com Barthes, Lacan e os restos para pensarmos a voz, o olhar e o biografema.

⁸²⁹ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 7

⁸³⁰ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 434. Tradução minha.

⁸³¹ FREUD. *O infamiliar* (1919). Trata-se, aqui, de tradução proposta por Iannini do termo *unheimlich*. Esse é um termo de difícil definição, mas que pode ser entendido como a experiência do que é estranhamente familiar, inquietante, o qual pode ser angustiante, aquilo que, outrora recalcado, emerge.

4.2 Os objetos da escrita

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.

Clarice Lispector, *Água viva*

O nó tecido entre corpo e escrita faz valer uma preciosidade do que resta. Nessa direção, conforme vimos no capítulo 2, Barthes recolhe o biografema, o gozo e o grão da voz, como formas de figuração do corpo erótico no texto. É também na direção dos restos e na esteira da coisa freudiana, *das Ding* – objeto que dá notícia do que resiste à cobertura simbólica e, por isso, resta a se inscrever –, que Lacan formulou sua teoria do objeto *a*. Nessa via, para Lacan, a cada orifício, borda da pulsão, relaciona-se um objeto: o seio como objeto da pulsão oral, as fezes como objeto da pulsão anal, a voz como um objeto da pulsão invocante e o olhar como o objeto da pulsão escópica. Considerando que a “*escrita* [...] é sempre uma perversão” que “visa a desestabilizar o sujeito, para dissolvê-lo, para dispersá-lo mesmo na página”,⁸³² trata-se de cotejar Barthes e Lacan para comentar os fragmentos desse corpo que se dispersou na escrita. Aqui, falaremos daquilo que do corpo se destaca: os objetos da escrita. Passaremos pela voz, reduzida ao grão, pelo olhar e pelo biografema.

Estamos com a psicanálise de Lacan, mas estamos também na lógica da escrita, e “a única coisa que pode dar o status correto a uma gramatologia é a relação da escrita com o olhar como objeto, o olhar em toda ambiguidade”.⁸³³ E que a escrita deva ser considerada “primordial em relação à fala”, é evidenciado pela existência de “uma escrita como a chinesa, na qual fica claro que o que é da ordem da apreensão do olhar não deixa de ter relação com o que se traduz no nível da voz”.⁸³⁴ Neste ponto, há uma clara diferença entre Barthes e Lacan. No retorno do autor como corpo, Barthes não retoma o olhar, mas a voz em um ponto de grão. Cabe a Lacan pontuar a concorrência e parceria entre ambos. Todavia, assim como Lacan, Barthes também se

⁸³² BARTHES. *Où/ ou va la littérature?*, OCIV p. 550. Tradução minha.

⁸³³ LACAN. *O seminário 16: de um Outro ao outro*, p. 306

⁸³⁴ LACAN. *O seminário 16: de um Outro ao outro*, p. 316

interessou pela visualidade da escrita e, como estamos indo em direção ao corpo leitor, será oportuno comentarmos a questão do olhar a concorrer com a voz.

É plausível lembrar que a palavra voz, do latim *vox*, significa não só vocalizar como também invocar, chamar, enquanto a fonação da fala propriamente dita está relacionada à *phoné*, cujo prestígio, como vimos, dá no fonocentrismo do ocidente que rebaixa a escrita à transcrição. Assim, embora esteja relacionada à escuta, a voz da qual trataremos aqui tem uma qualidade diferente. E até mesmo a escuta, neste ponto, será depurada por Barthes. É certo que, assim como o movimento da escrita, na via dos objetos, estamos também às voltas com a pulsão. Como vimos, para Freud, a pulsão, “conceito fronteiro entre o anímico e o somático”, é o “representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma como medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal”.⁸³⁵ Em seu *Seminário 23: o sinthoma*, de 1975, Lacan, sobre a definição de pulsão, acrescenta: “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer”.⁸³⁶ No entanto, esse dizer, “para que ressoe, para que consoe [...] é preciso que o corpo lhe seja sensível. É um fato que ele o é”.⁸³⁷ Isso porque o corpo tem alguns orifícios, bordas da pulsão, dentre eles, “o mais importante é o ouvido, porque ele não pode se tapar, se cerrar, se fechar. É por esse viés que, no corpo, responde o que chamei de voz”.⁸³⁸ Há, assim, algo de invocante na voz, a que o corpo responde.

Na “colagem surrealista”⁸³⁹ que é a montagem da pulsão, o “embaraçoso é que, certamente, não há apenas o ouvido, e que o olhar lhe faz uma eminente concorrência”.⁸⁴⁰ O ouvido é, então, a primeira abertura, a primeira borda pulsional, pois desde o útero é o que não se fecha, o que constitui placa de ressonância, a qual o olhar se acrescenta (quase como se houvesse um “orolho”⁸⁴¹) para fazer concorrência ou para colaborar. Falar da voz, evocará uma escuta,

⁸³⁵ FREUD. *As pulsões e seus destinos*, p. 25

⁸³⁶ LACAN. *O seminário 23: o sinthoma*, p. 18

⁸³⁷ LACAN. *O seminário 23: o sinthoma*, p. 18

⁸³⁸ LACAN. *O seminário 23: o sinthoma*, p. 19

⁸³⁹ LACAN. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 167

⁸⁴⁰ LACAN. *O seminário 23: o sinthoma*, p. 19

⁸⁴¹ Conforme nos escreve Gabriel Balbo, em “A língua nos causa”, “a orelha e o olho colaboram tão estreitamente que seria quase interessante sustentar que o recém-nascido possui um só órgão para os dois sentidos de escutar e ver: o orolho” (2004, p. 129). Balbo nos lembra, ainda, que, à escuta da mãe, um bebê vira seu rosto em sua direção, deseja ver o que escuta, até que, com o tempo, o olhar se antecipa e já procura a presença da mãe sem que seja necessário antes ouvir um som.

assim como falar do olhar, implicará uma visão; entre ambos – voz e escuta, olhar e visão – há uma divisão, a qual Lacan pontua ao nos falar do olhar em toda sua “ambiguidade”.

Voz e olhar já estão presentes nos primórdios da teoria da escrita, com o “mito fundamental do escritor: Orfeu”, aquele que deseja olhar, aquele que deseja cantar a perda.⁸⁴² Mas é com Lacan que Barthes mais se aproxima teoricamente de tais objetos. Desta aproximação, são testemunhas os textos: “La musique, la voix, la langue” (1978) e “Droit dans les yeux” (1977) em que o teórico menciona a teoria lacaniana do objeto a e sua “figuração” como partes do corpo no momento em que trata da voz e do olhar. Em um primeiro momento, com Orfeu e a voz, Barthes aproxima a escrita do canto. Após 1970, o canto se aproxima da escrita. Essa aproximação, como uma espécie de “dialética retorcida”,⁸⁴³ ao opor escrita e voz, funda uma restância e nos dá notícia do grão da voz, uma modalidade de voz que aparece em uma dupla articulação: de língua e de música. Conforme vimos, “o grão seria isso: a materialidade do corpo falando sua língua materna: talvez a letra, quase seguramente a significância”,⁸⁴⁴ ele é “o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa”.⁸⁴⁵

*Talvez a letra, quase seguramente a significância. A assertiva aqui fracassa – para fazer adentrar a voz em grão, o discurso teórico vacila. Na insistência de sua escrita, para abordar essa voz minorada, Barthes recorre a duas noções inspiradas nos conceitos de feno-texto e geno-texto de Kristeva,⁸⁴⁶ a saber: o feno-canto e o geno-canto. O feno-canto “cobre todos os fenômenos, todos os traços que revelam a estrutura da língua cantada, as leis do gênero [...] aquilo que, na execução, está a serviço da comunicação, da representação”.⁸⁴⁷ A analogia do feno-canto com a fala é clara, trata-se da bruta presença do corpo e do sentido. Já o geno-canto é “o volume da voz cantante e falante [*disante*], o espaço onde as significações germinam”, na língua, é o que concerne “à sua materialidade mesma, é um jogo estrangeiro à comunicação, à representação [...]*

⁸⁴² BARTHES. *Sollers écrivain*, OCV, p.592. Tradução minha.

⁸⁴³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 706-706. Tradução minha.

⁸⁴⁴ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p.150. Tradução minha.

⁸⁴⁵ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 150. Tradução minha.

⁸⁴⁶ Conforme lemos em *Introdução a semântica* (2012), O feno-texto é o tipo de estrutura na qual a linguagem está voltada para a comunicação. O geno-texto, por outro lado, está ligado a uma dimensão destrutivo-constructiva dos códigos da linguagem. Podemos relacionar ao primeiro os processos de significação, produção de sentido, e ao segundo os processos de significância.

⁸⁴⁷ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p.150. Tradução minha.

à expressão”.⁸⁴⁸ No âmbito do geno-canto, estamos mais próximos da “voluptuosidade de sons-significantes, de suas letras” – aqui, diante da sensualidade do que se escuta, o sentido é de pouco interesse.⁸⁴⁹

É no campo da letra, da significância, da materialidade em que o sentido germina sem que possa ser encerrado, que encontramos o grão da voz. Nesse ponto, Barthes em muito evoca Derrida, o qual, com sua gramatologia, aproxima a fala e o sentido da perspectiva pneumatológica. Para o teórico do grão da voz, os tons emotivos, expressivos, da emissão da voz, como vemos no chamado feno-canto, pertencem não ao grão, mas ao folêgo. Neste campo, trata-se da dimensão da “*pneuma*, é a alma que se infla” com o movimento do pulmão, não o corpo que goza.⁸⁵⁰ Distante da dimensão pneumatológica, é no campo do que corta que encontraremos o que mais se aproxima da escrita e do grão da voz: “é na garganta, lugar onde o metal fônico se endurece e se corta, é na máscara que a significância explode, faz surgir não a alma, mas o gozo”.⁸⁵¹ Por ser da ordem do corte, do descontínuo, o grão é aproximado da escrita, porque ele não é somente um timbre, e a significância aberta por ele concerne à língua e não às mensagens. Assim, o teórico dirá que “é preciso que o canto [...] *escreva*, porque aquilo que é produzido ao nível do geno-canto é, finalmente, escrita”.⁸⁵² Se o grão pode ser “o corpo na voz que canta, na mão que escreve”,⁸⁵³ é na medida em que a escrita é colocada no campo da letra e da descontinuidade daquilo que resta aquém ou além da comunicação.

O corpo que escreve tem sua identidade apagada, mas o corpo persiste, como vimos, em uma dimensão justa, musical, a partir do gozo e não da imagem ou da mensagem. Com efeito, o grão também nos faz “ouvir um corpo que, certamente, não tem estado civil, personalidade, mas que é, ainda assim, um corpo separado; e” essa voz minorada “carrega diretamente o simbólico por cima do inteligível, o expressivo, eis atirado diante de nós, como um pacote, o Pai, sua estatura fálica”.⁸⁵⁴ Corpo erótico, mas não subjetivo, Barthes nos diz. Queda do pai, corpo falando sua língua materna. Não estamos longe da noção lacaniana de *lalange*, linguagem das trocas entre o bebê e a mãe, dimensão da lalação, do balbucio, da sonoridade mais musical e

⁸⁴⁸ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 150. Tradução minha.

⁸⁴⁹ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 150. Tradução minha.

⁸⁵⁰ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 151. Tradução minha.

⁸⁵¹ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 151. Tradução minha.

⁸⁵² BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 151. Tradução minha.

⁸⁵³ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 150. Tradução minha.

⁸⁵⁴ BARTHES. *Le grain de la voix*, OCIV, p. 150. Tradução minha.

pulsional que semântica. Lalangue, nos diz Lacan, “serve para coisas inteiramente diferentes da comunicação”, “lalangue dita materna, e não por nada dita assim”.⁸⁵⁵ Entendemos, nessa direção, o dito barthesiano segundo o qual “o escritor é alguém que brinca com o corpo de sua mãe”,⁸⁵⁶ ele brinca também com sua voz a balbuciar, tendo como pano de fundo o momento em que as fronteiras entre mãe e bebê não são claras e o Pai, o código linguístico, a avenida da lei que organiza os sentidos, ainda não incidiu.

Trabalhando a voz sem que ela esteja reduzida à função semântica ou alética, não é de se espantar que em escritas como a de *Água viva* de Clarice, livro que se chamaria *Objeto gritante*, encontremos algo da ordem do canto gregoriano:

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. [...] Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba [...].⁸⁵⁷

É digno de nota que a dimensão visual da escrita aparece juntamente com a dimensão vocal, ou, se quisermos, oral: pintar sílabas para fazer canto gregoriano. Comentando Clarice em sua teoria da escrita feminina, Branco escreve que “essa voz termina por se fazer letra”,⁸⁵⁸ porque se inscreve corporalmente, como a língua materna se inscrevera no corpo do bebê e, nesse sentido, já caminhamos em direção à escrita, já que uma de suas determinações, como lembra Barthes, é deixar marcas indelévels em qualquer suporte que seja. Pode-se dizer que há um amálgama evidenciado por algumas escritas: “voz-letra-materna”,⁸⁵⁹ que nos convida a uma outra modalidade de leitura: “ouve-me então com teu corpo inteiro”, escreve Clarice.⁸⁶⁰

Vê-se que o estatuto da voz, aqui, complexifica-se, faz parceria com a afonia da escrita e com a visualidade do traço. Em seu *Seminário 10*, proferido entre 1962 e 1963, abordando a voz como objeto a e, portanto, como resto, Lacan nos diz que “a voz responde ao que é dito, mas não pode responder por isso. Em outras palavras, para que ela responda, devemos incorporar a voz

⁸⁵⁵ LACAN. *Encore*, p. 266

⁸⁵⁶ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OCIV, p. 241. Tradução minha.

⁸⁵⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 4

⁸⁵⁸ BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 190

⁸⁵⁹ BRANCO. *A traição de Penélope*, p. 190

⁸⁶⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 4

como alteridade do que é dito”.⁸⁶¹ Seis anos antes, em seu grafo do desejo, presente no *Seminário 5*, Lacan já localizara a voz na linha da enunciação, demonstrando que, embora ela participe da fala, não está restrita ao campo do enunciado, do dito, do sentido. Ela é, antes, aquilo que, no significante, passa. Conforme escreve o psicanalista: “no significante plenamente desenvolvido que é a fala, há sempre uma passagem, isto é, algo que fica além de cada um dos elementos que são articulados, e que por natureza são fugazes, evanescentes”, “é essa passagem de um para o outro que constitui o essencial do que chamamos cadeia significante” e “o que sustenta a passagem é a voz”.⁸⁶² Conforme escreve Erik Porge, a voz aparece como “resto não redutível ao significante”.⁸⁶³ Talvez por isso, Barthes a aproxime da letra, que não se confunde com o fonema e com as produções do sentido.

Sopesando os efeitos da letra na psicanálise, a partir de Joyce, Mandil, em *Os efeitos da letra*, apresenta a tese de que a escrita joyciana produz o isolamento de uma voz. Essa é resultante do modo como Joyce opera as palavras, seus sentidos, a sua sonoridade. O estudioso da obra joyciana nos dá como exemplo uma ocorrência da palavra *suck* (“queridinho”, “puxa saco”), que aparece em dado momento de *Um retrato do artista quando jovem*, a qual soa, para o personagem que a escuta, como o ruído da água escorrendo por um ralo. Conforme ele escreve, podemos pensar em um “registro onomatopéico”, mas o que interessa notar é, sobretudo, como o som está em primazia em relação ao sentido.⁸⁶⁴ Essa primazia do som faz o sentido escoar, nos lança no campo do indecível, do “enigma”,⁸⁶⁵ enunciação que não sossega em um enunciado.

Em seu estudo, Mandil se apoia na obra de Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, mas avança para apontar uma relação entre a voz e a escrita que passa por um ritmo, uma prosódia, um jogo com o que se escuta. Essa “oralidade como poética do texto [...] não se confunde com a sua dimensão fônica”, ele escreve.⁸⁶⁶ Podemos, neste ponto, evocar o que Barthes nomeia de *escrita em voz alta*, na qual a voz, o elemento sonoro, não almejaria a clareza das mensagens, mas “os incidentes pulsionais”, isto é, “um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a

⁸⁶¹ LACAN. *Seminário 10*: a angústia, p. 300

⁸⁶² LACAN. *Seminário 5*: as formações do inconsciente, p. 356

⁸⁶³ PORGE. *As vozes*, p. 34

⁸⁶⁴ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 212

⁸⁶⁵ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 215

⁸⁶⁶ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 240

articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem”.⁸⁶⁷ Nessa modalidade, o significado vai para longe e o corpo que escreve para perto de nossos ouvidos.

A voz, ainda que participe do sentido em alguns textos, como o de Joyce, não deixa de embaralhá-lo no mesmo movimento em que tensiona o que se escuta e o que se entende. É certo que, nessa direção, seria necessário avaliar como cada texto trabalha o grão da voz à sua singular maneira. No entanto, a elaboração de Mandil, ainda que movida pela escrita de Joyce, pode nos ajudar a elucidar um pouco mais a questão da voz evocada aqui, pois é evidente que o estatuto da voz na escrita não é o mesmo da voz na fala. Em seu trabalho, Mandil evoca a voz que emerge nas alucinações auditivas a qual é, “como tal, áfona. Os psicóticos falam de uma voz cujo estatuto sensorial é enigmático”.⁸⁶⁸ Nessa direção, a voz é incluída por Lacan entre os objetos *a*.

A tese de Lacan sobre os objetos *a* é de que “eles devem necessariamente perder sua substância, de modo a poder manter, como objeto, uma relação com o sujeito como efeito da linguagem”.⁸⁶⁹ Esses objetos são esvaziados de sua materialidade e só têm consistência na medida em que podem ser bordejados pela linguagem. Bordejados, mas não ditos. Por serem inacessíveis ao sentido, esses objetos figuram como restos da operação simbólica, o que cai no momento do advento do sujeito. Nessa via, conforme escreve Mandil, o que especifica tais objetos “é a 'matéria' da qual se compõem, mais apropriadamente a matéria que foi subtraída, esvaziada, reabsorvida. Nesse aspecto, a voz se caracteriza por ser um objeto esvaziado do elemento de sonoridade, portanto áfona”.⁸⁷⁰ No campo da psicose, ela preservaria sua sonoridade, por não ser, conforme escreve Miller,⁸⁷¹ esvaziada, destacada pelo simbólico, castrada. Como entender esse esvaziamento? A partir do estudo de Mandil, pode-se dizer que esse esvaziamento é fruto de um esvaziamento da significação, “a voz seria um produto, um *resíduo*, resultado do encontro entre uma intenção de significação e a cadeia significante, emergindo como resto que [...] não contribui para a intenção de significação”, é, assim, “uma voz que se apresenta para além do som e do sentido”.⁸⁷² Não seria esse esvaziamento do sentido um dos traços do grão da voz?

⁸⁶⁷ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV, p.261. Tradução minha.

⁸⁶⁸ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 245

⁸⁶⁹ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 245

⁸⁷⁰ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 246

⁸⁷¹ MILLER. Jacques Lacan e a voz.

⁸⁷² MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 246

Nesse nível, estamos mais próximos da experiência sensual da linguagem do que da verdade da hermenêutica. Essa voz em grão, que pode ser pensada a partir da escrita, subverte aquilo que Derrida chamou “logocentrismo que é também um fonocentrismo: proximidade absoluta da voz e do ser, da voz e do sentido do ser, da voz e da idealidade do sentido”.⁸⁷³ Talvez por isso, a partir da obra de Joyce e no contexto do falasser – o corpo escrito, deslocando o fonocentrismo, Lacan falará não de um “fono” e uma fonética, mas de um “fauno” e uma “faunética”,⁸⁷⁴ jogo que não deixa de ressoar um famoso poema de Mallarmé: “L’après-midi d’un faune” (“A tarde de verão de um fauno”, “A tarde de um fauno”, “A sesta de um fauno”), no qual, conforme escrevem seus “tridutores”, o poeta atinge a precisão do sentido impreciso, pois aí o sentido também escoia.⁸⁷⁵ Neste âmbito, estamos, muito próximos da voz, transformada em ideal poético a partir do romantismo, pensada certa vez por Blanchot: “voz liberta não só da representação, mas também, de antemão, do sentido”,⁸⁷⁶ voz que fala silenciosamente e que rompe com a ideia de livro acabado cujo sentido se ofereceria como final.

Embora não estejamos às voltas com o fonocentrismo, no campo da escrita, ainda estamos às voltas com uma escuta do que se lê. Nessa direção, lembro que o sentido obtuso, espécie de neutro, terceiro a desarmar um paradigma binário, comentado na seção 1.3, é relacionado a uma escuta: escuta da materialidade da língua ou da linguagem. Curiosamente, topologicamente próximo do terceiro sentido, o objeto voz é aproximado, por Miller, de um terceiro na relação dual em ação na fala, pois a “fala amarra um ao outro: o significado [...] e o significante. Esse enlaçamento comporta um terceiro termo, que é o da voz,” a voz como resíduo, “a voz como tudo que, do significante, não concorre para o efeito de significação”.⁸⁷⁷ Como escutar o que não é da ordem da fonia ou do sentido?

No texto sobre o sentido obtuso, o sentido terceiro, Barthes nos lembra que, no paradigma clássico dos cinco sentidos, o terceiro é a audição “(o primeiro em importância na Idade Média; é uma coincidência feliz, pois trata-se mesmo de uma *escuta*)” – escuta certamente sem referência à dimensão da *phoné*.⁸⁷⁸ Esse sentido intervalar é da ordem do “descontínuo,

⁸⁷³ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 14

⁸⁷⁴ LACAN. Joyce, o Sintoma, p. 560

⁸⁷⁵ PIGNATI. Mallarmé – a conquista do impreciso na linguagem poética: uma tradução de “L’après-midi d’un faun”, p. 107

⁸⁷⁶ BLANCHOT. *A conversa infinita* vol.2: a experiência limite, p. 265

⁸⁷⁷ MILLER. Lacan e a voz, p. 6

⁸⁷⁸ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 487. Tradução minha. Grifos do autor.

indiferente à história” cujo efeito é de “distanciamento em relação ao referente”.⁸⁷⁹ No campo do terceiro sentido, “o desejo não chega a esse espasmo do significado que, ordinariamente, faz assentar voluptuosamente o sujeito na paz das nomeações”.⁸⁸⁰ Ao evidenciar o aspecto material da linguagem, o infinito da deriva, “a metáfora que melhor convém ao textual” é a “orquestração, o contraponto, a estereofonia”.⁸⁸¹ A escuta apartada do fonocentrismo, aberta ao traço material da linguagem é, também, uma escuta aberta ao plural do sentido e à possibilidade de que esse plural culmine em um escoamento semântico. Por isso, esse efeito de sentido convoca uma “verdadeira mutação da leitura e de seu objeto”.⁸⁸²

Insistiremos, com Barthes, em direção à escuta, já que, conforme ele nos propõe, “*ouvir* [entendre] é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico”.⁸⁸³ Nessa direção, há algo do ouvido que não se fecha, que se abre para além da fisiologia. Em seu ensaio de título “*Écoute*”, 1977, ele comenta três modalidades de escuta, e a que mais nos interessa é, uma vez mais, a terceira, o ímpar que burla o paradigma binário. A primeira escuta, mais ligada à audição, volta-se para indícios, é a escuta dos ruídos que podem indicar a presença de um possível predador, um agressor, alguma ameaça – esta é, em suma, uma escuta “*alerta*”. O segundo nível diz respeito à “*decifração*”, o que ela tenta captar pela orelha são *signos*, sentidos.⁸⁸⁴ Finalmente, a terceira escuta, a que nos tira do paradigma binário, não visa ou não espera signos determinados, classificados: não o que é dito ou emitido, mas quem fala, o sujeito da enunciação, trata-se da escuta de “uma significância geral, que já não é concebível sem a determinação do inconsciente”.⁸⁸⁵ Essa terceira escuta, segundo o teórico, concerne à psicanálise, pois a “psicanálise [...] modifica a ideia que podemos ter da escuta”.⁸⁸⁶ Isso porque essa escuta terceira inclui no seu campo não só o inconsciente, mas, também, as indeterminações do sentido que ele implica: “há abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de sobredeterminações e sobreposições”.⁸⁸⁷ Para o teórico, essa escuta vai da pintura ao texto e busca não a ordem da hermenêutica, mas da “própria dispersão”, isto é, o movimento dos significantes que, acolhidos

⁸⁷⁹ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 500. Tradução minha.

⁸⁸⁰ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 501. Tradução minha.

⁸⁸¹ BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p. 487. Tradução minha.

⁸⁸² BARTHES. *Le troisième sens*, OCIII, p.506. Tradução minha.

⁸⁸³ BARTHES. *Écoute*, OCV, p. 340. Tradução minha.

⁸⁸⁴ BARTHES. *Écoute*, OCV, p. 340. Tradução minha. Grifos do autor.

⁸⁸⁵ BARTHES. *Écoute*, OCV, p. 340. Tradução minha.

⁸⁸⁶ BARTHES. *Écoute*, OCV, p. 350. Tradução minha.

⁸⁸⁷ BARTHES. *Écoute*, OCV, p. 350. Tradução minha.

por uma escuta aberta, coloca-os novamente em movimento e “produz incessantemente novos significantes, sem nunca deter os sentidos”.⁸⁸⁸

Pode-se dizer que, além da psicanálise, a própria escrita é uma força que impulsiona a abertura da escuta para além da escuta alerta e decifradora. Digo isso, pois Barthes nos conta que, nos primórdios da escrita,⁸⁸⁹ encontramos a inscrição gráfica de um ritmo, isto é, “encontram-se sobre certos tabiques do período musteriano incisões rítmicas”.⁸⁹⁰ Conforme lemos em “Le peinture et l’écriture des signes”, o ritmo é, da escrita, um “valor enigmático”,⁸⁹¹ – esses grafismos ritmados, provavelmente, não eram semânticos, mas evidenciam que em “uma região única da prática corporal, a pintura e a escrita começaram por um mesmo gesto não figurativo ou semântico, que era simplesmente o ritmo”.⁸⁹² Assim, a escrita e a leitura avizinham-se de uma escuta capaz de notar também o ritmo, mais comumente atrelado à fala.

Talvez por ser enigmático, “também pelo ritmo, a escuta deixa de ser pura vigilância para se tornar criação”.⁸⁹³ Isso porque “sem o ritmo, nenhuma linguagem é possível: o signo é fundado sobre um ir e vir, o do *acentuado* e do *não-acentuado*, o qual chamamos paradigma”.⁸⁹⁴ A fábula que melhor dá conta do nascimento da linguagem, nessa direção, é a história da criança freudiana, narrada por Freud em “Além do princípio de prazer”, pois, brincando com seu *Fort-Da*, um carretel que é arremessado e puxado, ela simula a ausência e a presença da mãe na forma de uma brincadeira, ela “cria assim o primeiro jogo simbólico, criando também o ritmo”.⁸⁹⁵ Esse valor enigmático, não é, então, menos importante, – “o ritmo é a coisa principal na escrita”, escreveu Virginia Woolf⁸⁹⁶ – e desvela uma outra abertura da escuta na leitura. Retomo Mandil, o qual nos diz, a partir do trabalho de Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, que a escrita pode ser um espaço de realização de certa oralidade sobretudo a partir das noções de *ritmo* e *prosódia*. É valioso notar que Barthes tenha localizado o ritmo primeiro na inscrição dos traços, nos tempos primordiais, que evidenciam a ritmicidade também naquilo que se vê. Mais uma vez, histórica e

⁸⁸⁸ BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 351.

⁸⁸⁹ Embora, neste texto, para Barthes, a incisão rítmica seja comentada como uma prática anterior a escrita, é digno de nota que, conforme lemos em “Variations sur l’écriture”, a mão que segura um instrumento e traça formas regulares e ritmadas já está a fazer “escrificação” e adentrar o campo da escrita.

⁸⁹⁰ BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 342. Tradução minha.

⁸⁹¹ BARTHES. *La peinture et l’écriture des signes*, p. 5. Tradução minha.

⁸⁹² BARTHES. *La peinture et l’écriture des signes*, p. 5. Tradução minha.

⁸⁹³ BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 343. Tradução minha.

⁸⁹⁴ BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 343. Tradução minha. Grifos do autor.

⁸⁹⁵ BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 343. Tradução minha.

⁸⁹⁶ WOOLF. *The waves*, p. 50. Tradução minha.

antropologicamente, vemos surgir uma afinidade entre a imagem e a escrita. Escutemos, então, uma vez mais Lacan a nos dizer que o que pode dar “status correto a uma gramatologia é a relação da escrita com o olhar como objeto, o olhar em toda ambiguidade”, cientes, é certo, de “que o que é da ordem da apreensão do olhar não deixa de ter relação com o que se traduz no nível da voz”.⁸⁹⁷

Se a escrita chinesa explicita, para Lacan, a articulação do olhar com o que se traduz no nível da voz, mais próximo de nós, essa dupla articulação é evidenciada, por exemplo, na escrita joyciana. James Joyce, talvez por ter elevado ao ápice a dignidade dessa voz, é evocado aqui mais uma vez. Recorro a uma exemplar passagem de *Finnegans Wake*, bastante enigmática: “who ails tongue coddeau, aspace of dumbillsilly?”.⁸⁹⁸ É Jacques Aubert que nos ensina a lê-la pois, conforme ele escreve, a frase ganha certa significação quando conseguimos escutá-la em uma dimensão que parece ser a que Barthes nomeia de escrita em voz alta. Apesar da escrita “em inglês”, essa voz, vinda de outro lugar, desdobra na leitura um outro idioma, pois é em francês que encontramos certa significação: “où est ton cadeau, espèce d’imbécile”⁸⁹⁹ (Onde está o seu presente, espécie de imbecil). Isso não elimina, é certo, a equivocidade e outros sentidos possíveis, pois, conforme aponta uma “enciclopédia joyciana”, há outros desdobramentos possíveis dos significantes em questão.⁹⁰⁰ O interessante é notar que o que escutamos no grão da voz de Joyce possibilita que se leia outro significante na materialidade do que se escuta, permitindo que a frase se escreva de outra forma, mas sem deter os outros possíveis do jogo.

Uma vez que um texto é “escritural quando nele ouvimos a voz única de um corpo, e a recebemos como um gozo”,⁹⁰¹ certamente, é necessário desdobrar a singular forma como a dimensão do grão da voz se inscreve em cada texto, pois, se há abertura da escuta para aquilo que, do significante, não contribui para o sentido, os possíveis são diversos.⁹⁰² Nesse caminho, encontramos Clarice, e suas sílabas pintadas em canto gregoriano em *Água viva*; os *Cantores de*

⁸⁹⁷ LACAN. *O seminário 16: de um Outro ao outro*, p. 316

⁸⁹⁸ JOYCE. *Finnegans Wake*, p. 15

⁸⁹⁹ AUBERT. “Pour en finir avec les traductions?” p. 219

⁹⁰⁰ Uma “enciclopédia joyciana” também menciona as seguintes possibilidades de escrita a partir do que se ouve: “who else” (quem mais); “tongue” (língua); “aspect of Dublin City” (aspecto da cidade de Dublin). Ver por exemplo: <https://www.finnegansweb.com/wiki/index.php/Who_ails_tongue_coddeau,_aspace_of_dumbillsilly%3F>

⁹⁰¹ PERRONE-MOISES. *Roland Barthes: o saber com sabor*, p. 55-56

⁹⁰² BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 350.

leitura de Maria Gabriela Llansol; Mallarmé e sua estrutura “gestáltica e musical”,⁹⁰³ ou ainda, o “som de uma máquina de escrever” escrito em Chico Buarque, explicitado por Ana Maria Clark Peres, como “resto vivo” que não passa ao largo de lalange, o balbucio, a lalação, e nos dá a escutar um “som não apenas estetizado, mas também, depurado, do qual [...] *o sentido escoo*”.⁹⁰⁴

A partir da aproximação de Barthes e Lacan, podemos dizer que, na primazia do olhar a ler, há, também, uma escuta; no que se escuta, trata-se também de ver o que há de escrita. No que concerne à psicanálise de Lacan, diremos que articular voz e olhar no momento da promoção da escrita, como fez Lacan, nos faz constatar que o psicanalista não é somente aquele que escuta, mas aquele que lê algo no que se escuta, isto é, aquele que pode evidenciar o que há de escrita na fala. Conforme Lacan nos diz em seu vigésimo seminário publicado: “se há alguma coisa que pode nos introduzir à dimensão do escrito, como tal, é perceber que, não mais do que o significado, o significante também não tem a ver com os ouvidos, mas somente com a leitura”, isto é, a leitura “do que se ouve de significado”.⁹⁰⁵ O significado aparece como resultado de uma leitura do que se escuta. Conforme elucidada Mandil, a escrita e sua leitura tomam lugar em um vão, naquilo que faz valer a barra, a “*décalage* entre significante e significado”.⁹⁰⁶ Esse vão possibilita os equívocos, outras possibilidades de leitura e escrita. Assim, a leitura, no âmbito do corpo que escreve e dos objetos é também junção do olhar e escuta; trata-se de ler, para além do sentido e escutar a materialidade do significante, o que está escrito no que é dito e o que pode ser reescrito daquilo que as “*águas da linguagem*”⁹⁰⁷ já escreveram.

Em texto de título “*Droit dans les yeux*”, de 1977, contemporâneo das elaborações de Barthes sobre a voz e a escuta, lemos que “o olhar pertence ao reino da significação cuja unidade não é o signo (descontínuo), mas a significância”.⁹⁰⁸ Se a voz é o que passa no significante sem que contribua para o significado e figura na escrita como grão, o olhar passa sem que esteja somente a serviço da visão decifradora. Neste ponto, Barthes aproxima-se da distinção entre visão e olhar feita por Lacan. Conforme nos escreve o psicanalista, na visão “algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se

⁹⁰³ CAMPOS. Poema, Ideograma, p.181

⁹⁰⁴ PERES. *Chico Buarque*: recortes e passagens p. 171. Grifos da autora.

⁹⁰⁵ LACAN. *Encore*, p. 100

⁹⁰⁶ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan leitor de Joyce, p. 134

⁹⁰⁷ LACAN. Conferência em Genebra sobre o sintoma, p. 8

⁹⁰⁸ BARTHES. *Droit dans les yeux*, p. 353. Tradução minha.

chama o olhar”.⁹⁰⁹ O que interessa é que, aqui, a transitividade do sentido pode ser suspensa e, assim, ficamos também às voltas com a sensualidade e com o plural, bem mais que com o significado final, embora, na leitura, certamente haja passagem de uma a outra já que, conforme escreve Lacan, o olhar está em toda sua ambiguidade. Em outras palavras, há passagem da significância para a significação, da materialidade ao sentido, no âmbito do olhar. É valioso, neste ponto, o comentário de Barthes sobre a letra Z, no seu estudo sobre Sarrasine, de Balzac, feito em *S/Z*, pois nele vemos a intensidade de uma passagem do fonético ao visual e da significação à significância. Sabe-se que, na novela, Sarrasine ouve uma ópera e se encanta com a cantora, Zambinella, apaixonando-se e tem a cantora como modelo de mulher ideal. Mais tarde, descobre que Zambinella é, na verdade, um castrato, um cantor submetido à castração para preservar sua voz aguda. Barthes toma o nome de SarraSine, mas nos lembra que, seguindo a onomástica, esperaríamos que fosse SarraZine, com o Z de Zambinella. Conforme lemos, “o Z é a letra da mutilação: foneticamente, Z é incisivo, como um chicote castigador”, já graficamente, “em meio aos arredondados do alfabeto”, é “um pontiagudo oblíquo e ilegal, ele corta, barra, [...] é a letra do desvio”, em suma, é a inicial da castração, a inicial de Zambinella.⁹¹⁰

Quando trata dos chistes e sua relação com o inconsciente, Freud nos lembra que há um período em que a criança, ao adquirir um vocabulário, obtém prazer brincando com as palavras “sem respeitar a condição de que elas façam sentido”; neste ponto o interesse pode recair mais sobre o som do que sobre a semântica.⁹¹¹ Aqui, podemos acrescentar a cena de Drummond criança na sua “fascinação inconsciente pela palavra, pela forma visual da palavra”, antes mesmo que pudesse ler⁹¹² para dizer que o que se vê na escrita, sem que o sentido esteja em primazia, também parece participar da satisfação com as palavras. Seguindo Freud, em “O poeta e o fantasiar”, também podemos dizer que, em um nível que concerne mais ao conteúdo da escrita, é possível tomar o escritor como aquele que joga com fantasias, sonhos diurnos, ainda que suavizando seu caráter egoísta, e nos “espicaça por meio de um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético”.⁹¹³ Neste ponto, eu diria que, no nível formal, mais material, da escrita, a satisfação pode concernir, também, ao olhar e à voz. O escritor coloca olhar em sua

⁹⁰⁹ LACAN. *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 76

⁹¹⁰ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 207. Tradução minha.

⁹¹¹ FREUD. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, p. 122

⁹¹² O fazendeiro do ar, de Fernando Sabino e David Neves, 1972. (Transcrição minha)

⁹¹³ FREUD. O poeta e o fantasiar, p. 64

ambiguidade e a voz em seu ponto de grão em ação no jogo textual fazendo ressoar a “infância da escrita” que dá a ver as “palavras-imagens”,⁹¹⁴ sem que seus traços estejam assujeitados às exigências do servilismo.

Vê-se que, aos poucos, a questão do corpo que escreve nos conduz à leitura. Até aqui, seguindo indicação de Lacan e Barthes, desdobramos, na escrita, dois objetos. Agora, eu acrescento mais dois: o biografema e o estilo. Sem que estejam relacionados a um orifício corporal como estão olhar e voz, o biografema e, como veremos na próxima seção, o estilo, não deixam de estar relacionados a um certo gozo que se inscreve no texto. Ambos, o biografema e o estilo, terão fortes desdobramentos no campo da leitura.

Já muito conhecido de nossas teorias e críticas literárias, o biografema é, talvez, o mais marcante emblema do corpo que se dispersa. Embora já seja muito conhecido, gostaria, aqui, de ressaltar alguns aspectos ligados à noção. Sabemos que o biografema diz respeito àquilo que resta móvel após a travessia da força mortificante e vivificante da escrita. No momento em que cifra sua teoria do biografema na imagem poética dos fragmentos de um corpo destinados a atingir um corpo futuro, como as cinzas atiradas ao vento após a morte, Barthes evoca o canto e a descontinuidade, ambos valiosos para o percurso que fazemos aqui.

Em *Sade, Fourier, Loyola*, lemos que o “autor que vem de seu texto e vai para nossa vida não tem unidade”, é um simples “plural de encantos”, o lugar de alguns “detalhes tênues [...] canto descontínuo de amabilidades”.⁹¹⁵ Conforme nos diz Claudia Amigo Pino, o biografema “não pode ser pensado como parte de uma poética do eu e sim do corpo” e, nesse âmbito biografemático, é digno de nota que crítica ressalta a passagem de Barthes pelo campo da música, assim como das artes plásticas, com vistas a atingir o que do corpo já não é, ou não é ainda, verbal.⁹¹⁶ O biografema parece, assim, participar de um *locus* teórico que envolve não só o corpo, mas também a visualidade e a oralidade. Com efeito, no campo do biografema, a marca de certa oralidade se faz presente, ainda que sutilmente, para dizer que esse fragmento de corpo é o que recorta o fluxo das orações, como um “solução salutar”⁹¹⁷ – trata-se de um canto descontinuado. Neste ponto, não estamos longe do corte que a garganta faz na voz, produzindo escrita e fazendo restar a voz em grão.

⁹¹⁴ ARBEX-ENRICO. Barthes e a “escrificação”, p. 211

⁹¹⁵ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 705. Tradução minha.

⁹¹⁶ PINO. De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática, p. 16

⁹¹⁷ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 706. Tradução minha.

Para Lacan, o objeto *a* é fruto do que resta da operação de incidência do significante, o qual, ao se inscrever, recorta uma parte do corpo, faz o sujeito nascer para o desejo e gozo, no mesmo instante em que lhe subtrai “algo de sacrificado, algo de inerte, que é a libra de carne”.⁹¹⁸ Para Barthes, o biografema é resto móvel de uma “dialética retorcida”,⁹¹⁹ aquela que se dá entre o corpo que escreve e o texto, destruidor de toda identidade. Essa dialética deixa restos. Aqui, temos, então, um “sujeito disperso”, o qual figura como “estilhaços de lembrança que deixam da vida passada só alguns vincos”.⁹²⁰ Há, assim, certa proximidade entre o biografema e a teoria do objeto *a*, já que ambos são frutos do encontro do corpo com a língua em sua materialidade, a qual mortifica e deixa um resto vivo de gozo. A diferença: Lacan fala de uma parte inerte, Barthes fala de um fragmento móvel em direção a outro corpo.

Nesse âmbito do parcial e fragmentário, Barthes nos diz que a fotografia estabelece com a História a mesma relação que o biografema estabelece com a biografia e, nessa direção, a fotografia nos dá a ver “uma coleção de objetos parciais”.⁹²¹ Na via dessa analogia, eu diria que o biografema figura, na escrita, como objeto parcial. Objeto não menos ligado a algo do registro pulsional pelo teórico. Digo isso pois o biografema, fruto da “dialética retorcida”, aquilo que torce mais uma vez, é também fruto de uma anamnese (*ana* = de novo, *mnesis* = memória), aquilo que vem à memória em estilhaços uma vez mais. Há uma insistência, uma espécie de repetição em questão no biografema. Para ele, a anamnese é “mistura de gozo e esforço” que permite ao sujeito relembrar “*sem expandir nem fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança”, e o biografema “não é outra coisa senão uma anamnese factícia: aquela que eu atribuo ao autor que amo”.⁹²² Assim, o biografema não deixa de evocar a insistência, o que abordamos anteriormente como traço da escrita ligado ao movimento repetitivo da pulsão. Além disso, da mesma forma que ele participa de certo erotismo da leitura, aponta-nos, também, uma leitura amorosa: o biografema é colhido pelo leitor e atribuído ao autor que ele ama.

Na leitura, o rio de palavras, a “*flumen orationis* [...] é entrecortada” por “soluços salutare”, esses fragmentos de um corpo, destinados a atingir um corpo também prometido a

⁹¹⁸ LACAN. *Seminário 10: a angústia*, p. 242

⁹¹⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 705. Tradução minha.

⁹²⁰ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 705- 706. Tradução minha.

⁹²¹ BARTHES. *La chambre claire*, OCV, p. 911. Tradução minha.

⁹²² BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p.685. Tradução minha.

uma dispersão futura.⁹²³ O texto despoja o sujeito de sua “duração narrativa”, nos diz o teórico; e prossegue: “o texto nada pode contar; ele leva meu corpo para outro lugar, longe de minha pessoa imaginária em direção a uma espécie de língua sem memória que já é aquela do Povo”.⁹²⁴ Restos destinados ao campo do Outro, mas para longe da pessoa imaginária, pois o esvaziamento do imaginário é possibilidade de aproximação de um pouco de real, e por esse motivo, dizemos que essas “anamneses são mais ou menos foscas (insignificantes: isentas de sentido), mais nós as tornamos foscas, melhor elas escapam ao imaginário”.⁹²⁵ Escapando, em certa medida, do imaginário, pode-se dizer que esses fragmentos vão em direção à significância, talvez à letra, pois, isentos de sentido, ecoando o neutro, eles não vibram ou se expandem, mas podem, certamente, dispersar-se em outro texto após atingir o corpo futuro do leitor.

Sabemos que o biografema não elide a dimensão da biografia, mas ela é minorada, descontinuada como a voz. Ao estabelecer uma relação com o que fura, próxima da letra, a biografia minorada é lançada para o campo futuro. O exemplo maior desse feito encontramos na escrita de *Recherche*, pois, com o biografema, trata-se de “uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua”.⁹²⁶ Conforme escreve Lacan, bem próximo de Barthes, “a obra do próprio Proust não permite contestar que o poeta encontra em sua vida o material de sua mensagem. Mas justamente, a operação que essa mensagem constitui reduz esses dados de sua vida a seu emprego como material”.⁹²⁷ Neste ponto, no qual a vida alcança um emprego como material, é vã a busca do sentido do texto no âmbito biográfico, visto que o que essa configuração evidencia, como escreve o psicanalista, é que “a significância da mensagem acomoda-se [...] com todas as falsificações introduzidas nas provisões da experiência, que por vez ou outra incluem a própria carne do escritor”.⁹²⁸ Em outras palavras, há um valor material de significância (“vida furada”, diria Barthes), ligado mesmo à carne do escritor. Entretanto, isso não impede um jogo ficcional na escrita, as falsificações introduzidas nas experiências, conforme escreve o psicanalista. Neste ponto, se Barthes nos propõe tomar o biografema na via da isenção do sentido, pode-se dizer que, como proposta de uma vida furada, a lógica do biografema não

⁹²³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p.706. Tradução minha.

⁹²⁴ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 581. Tradução minha.

⁹²⁵ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p.685. Tradução minha. Grifos do autor.

⁹²⁶ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p.706. Tradução minha.

⁹²⁷ LACAN. *Juventude de Gide ou a letra e o desejo*, p. 752.

⁹²⁸ LACAN. *Juventude de Gide ou a letra e o desejo*, p. 752.

está longe da sulcagem do sentido.

Miller, editor dos seminários de Lacan, em uma sùmula de lição do *Seminário 10*, usa o termo “objeto hoffmaniano”⁹²⁹ aludindo a E. T. A. Hoffmann e à leitura que Freud faz de seu conto “O homem de areia”, os quais contribuem para a teoria do objeto *a*. O que se evidencia com essa nomeação é o que a história do objeto *a* de Lacan tem de literário. Nessa direção, tendo em vista o biografema, eu o chamaria de objeto barthesiano, mas tendo em mente, também, o que a elaboração barthesiana tem de proustiana.

Neste ponto do percurso, vimos que escrita e leitura se aproximam no que diz respeito aos objetos: olhar e voz estão presentes na leitura; o biografema afeta o corpo do leitor; o estilo, como veremos na próxima seção, leva “o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si”.⁹³⁰ Por isso, com a presença dos objetos do corpo na escrita, adentramos, também, o caminho da “leitura desejante”.⁹³¹ E “na leitura todas as emoções do corpo estão presentes, misturadas, enroladas: a fascinação, a vacância, a dor, a volúpia”.⁹³² Trataremos, logo, do corpo leitor. Mas, antes, se a “escrita – isto é, o trabalho do corpo que está à mercê da linguagem – passa pelo estilo”,⁹³³ precisaremos passar por ele também.

⁹²⁹ MILLER. Sùmula da quarta lição do *Seminário 10*: a angústia, p. 53

⁹³⁰ LACAN. Abertura desta coletânea, p. 11

⁹³¹ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 932. Tradução minha.

⁹³² BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 933. Tradução minha.

⁹³³ BARTHES. Le jeu du kaléidoscope, OCIV, p. 847. Tradução minha.

4.3 A coisa do escritor

Porque, sabe?, acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Está a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... compreende?... a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja?

Herberto Helder, *Os passos em volta*

Sabemos que o estilo, em sua concepção clássica, implica uma distinção entre forma e conteúdo, isto é, uma crença de que um enunciador possa articular um pensamento, uma “verdade”, que seja exterior ao significante e que viria, em seguida, exprimir-se nele, tomando o significante em uma dimensão ornamental e servil. Na obra de Barthes, o pano de fundo dessa estrutura é o que vemos na abertura de nosso percurso: o nascimento da retórica como aquilo que desvela a socialidade mais crua: a arte da boa expressão, na qual a fala aparecerá em uma relação de filiação com o enunciador, em consonância com o conflito pela posse, a linguagem sob o poder. Somada ao humanismo, a concepção clássica do estilo culmina no prestígio do homem. A muito conhecida fórmula dessa noção de estilo é de Buffon, proferida no século XVIII, na França. Em um famoso discurso, ele escreveu: “o estilo é o próprio homem. O estilo não pode, portanto, ser apagado, nem transportado, nem alterado: se ele é elevado, nobre, sublime, o autor será, igualmente, admirado por todo o tempo; pois só há verdade que seja durável e mesmo eterna”.⁹³⁴ Vemos que a proximidade do estilo com o homem e com a verdade eterna, isto é, a metalinguagem, é clara. No entanto, o estilo do qual trataremos aqui é menos humanista, menos ligado às verdades eternas e mais corpóreo.

Se tratamos nesse percurso da escrita como revolução permanente da linguagem – o que nos levou a uma concepção de literatura entendida como uma prática que nos deixa ouvir a língua fora do poder – a noção de estilo é também desterritorializada e se aproxima da zona anárquica e corpórea fundada pela escrita. Veremos que, também em Lacan, a noção de estilo opera uma subversão da famosa noção de estilo que aproxima o estilo do homem prestigiado.

⁹³⁴ BUFFON. Discours sur le style, online. Tradução minha.

Assim como a própria noção de escrita, a noção de estilo sofre deslocamentos e depurações ao longo da obra de Barthes. Um rastreamento do termo na obra do teórico já foi feito por Ana Maria Clark Peres, em “O estilo na escritura de Roland Barthes”. Neste ponto de nosso percurso, tomaremos alguns marcos do estilo na obra do teórico, aqueles mais próximos do corpo. Em resumo, podemos dizer que, apesar de constantemente problematizando, o estilo insiste e o corpo a ele atrelado, também. Além disso, suas formulações sobre o termo feitas a partir de 1970, quando há maior proximidade com a obra de Lacan, evocam – ainda que com diferenças – suas primeiras formulações feitas em *Le degré zéro de l'écriture*. Nessa direção, veremos que Barthes parte do estilo como algo relacionado a uma dimensão visceral e talvez até biologicamente corpórea para, anos depois, abarcar uma dimensão que pode ser tomada como mais pulsional do estilo.

Em 1953, no momento da teoria sobre o grau zero, Barthes questiona a distinção entre fundo e forma e o mito da expressividade relacionados ao estilo. Distante da retórica clássica, é entre o corpo e o mundo, em uma posição, digamos, litorânea, que ele localiza o estilo. Conforme ele escreve, o estilo “é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão no nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História: ele é a 'coisa' do escritor, seu esplendor e sua prisão, ele é sua solidão”.⁹³⁵ Segundo Barthes, o estilo funciona “à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de impulso floral o estilo não fosse senão o termo de uma metamorfose cega e obstinada, advinda de uma infra-linguagem que se elabora no limite da carne e do mundo”.⁹³⁶

Neste momento da teoria, como vimos no primeiro capítulo, a escrita é tomada como fruto da tensão que se trava em uma encruzilhada, ela está como resultado do encontro entre o corpóreo singular do estilo e o comum – ela nasce do corpo que escreve, mas os significantes são do Outro. Blanchot, comentando a visceralidade da elaboração barthesiana, escreve que o estilo “seria a parte obscura, ligada aos mistérios do sangue [...] linguagem de solidão na qual falamos, cegamente, as preferências de nosso corpo, de nosso desejo, de nosso tempo secreto e fechado a nós mesmos”.⁹³⁷ Guardemos o fato de que, desde o início, o estilo está ligado a uma dimensão corpórea, mas também tenhamos em mente que a forma de aparição deste corpo será depurada à

⁹³⁵ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 178. Tradução minha.

⁹³⁶ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 178. Tradução minha.

⁹³⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 301

medida que o estilo encontra outras imagens e abordagens, como a da linguística estrutural e, mais tarde, a da psicanálise de Lacan.

Em um texto escrito em 1969, pouco depois da morte do autor e pouco antes de seu retorno, Barthes depura um pouco mais sua noção de estilo, desta vez, questionando mais detidamente as oposições relacionadas ao estilo sob o ponto de vista da retórica clássica. Refiro-me ao texto “Le style et son image”. No que concerne ao binômio fundo/forma, sabemos que ele faz parte de uma das primeiras classificações da Retórica Clássica: *Res* e *Verba*. No âmbito da *Res* (materiais ou demonstrativos), encontramos a *Inventio*, ou busca do assunto (*Quaestio*). No campo de *Verba*, encontramos *Elocutio* (transformação do material em forma verbal) e *Dispositio*, disposição dos elementos. Nessa via, a relação fundo/forma é de origem fenomenológica, trata-se de ver a forma como revestimento, adorno, de um conteúdo. “Expressiva ou atlética”, essa perspectiva coloca a forma como aparência e o conteúdo como verdade.⁹³⁸

Lembremos que, para a teoria que seguimos aqui, “derrubar a retórica para a posição de um objeto completa e simplesmente histórico, reivindicar, sob o nome de texto, de escrita, uma nova prática da linguagem, e nunca se separar da ciência revolucionária, são um só e mesmo trabalho”.⁹³⁹ Em Barthes, essa reivindicação, parte da política da escrita, é feita com a ajuda da linguística, mas ganha força com a psicanálise, pois a ideia de uma cadeia significante nos diz que, tentando chegar ao fundo de uma escrita, chegamos, na verdade, em outro significante.⁹⁴⁰ Distante do binômio fundo/forma, a boa metáfora do texto seria a “estereografia: nem melódica nem harmônica [...] ele é, resolutamente, em contraponto; ele mistura as vozes em um volume, e não seguindo uma linha”.⁹⁴¹ No que diz respeito ao fundo e forma, podemos dizer que as vozes do texto, os possíveis da escrita, coexistem e se tensionam em suas diferenças.

No que concerne ao binômio norma/desvio, pode-se dizer que este implica em “uma visão, finalmente, moral”.⁹⁴² O código linguístico garantido pelo maior número estatístico de usuários é reduzido sociologicamente ao âmbito do “normal”, como uma espécie de natureza social. Em oposição ao código, a literatura se torna o “espaço do estilo”, porque ela é

⁹³⁸ BARTHES. *Le style et son image*, OCIII, 972. Tradução minha.

⁹³⁹ BARTHES. *L'ancienne rhétorique*, OCIII, p. 600. Tradução minha.

⁹⁴⁰ BARTHES. *Le style et son image*, OCIII, 974. Tradução minha.

⁹⁴¹ BARTHES. *Le style et son image*, OCIII, 975. Tradução minha.

⁹⁴² BARTHES. *Le style et son image*, OCIII, 973. Tradução minha.

especificamente esse espaço, o qual adquire “uma função xamânica, bem descrita por Lévi-Strauss na *Introdução à obra de M. Mauss*”, a literatura se torna “o lugar da anomalia (verbal), tal qual a sociedade o fixa, reconhece e afirma honrando o seus escritores, exatamente como o grupo etnográfico fixa a extranatureza no feiticeiro”.⁹⁴³ A essa visão, pode-se contrapor, por exemplo, o fato de que os códigos de referência do estilo são numerosos e a língua falada – o código que poderia aparecer como “padrão” a partir do preconceito de superioridade da fala – nunca é mais do que mais um dos códigos possíveis.

Distante da visão dualista, Barthes nos propõe pensar no plural, o trançado do tecido, o “*folhado* do discurso” como acumulação de significantes.⁹⁴⁴ Nessa direção, em oposição à visão binária do estilo como fundo envolto em uma forma, como um fruto provido de um caroço de verdade, a imagem do estilo que faz valer o plural é a de uma “cebola, agenciamento superposto de peles”,⁹⁴⁵ sem que o volume comporte um miolo alético. Há, no lugar do caroço, um ponto de ausência. Nessa perspectiva, mais lacunar, estamos mais próximos do mistério nas letras, do passo de sentido companheiro de um sem sentido, de uma enunciação sem enunciado, linguagem sem metalinguagem.

Estamos entre a morte do autor e seu retorno. Com a imagem do estilo como forma sem sentido final, vê-se que a questão da intenção autoral também é solapada. Distantes da questão da expressão e tendo a verdade suspensa, poderíamos nos perguntar: qual seria o modo de relação do estilo com a figura autoral? A imagem do estilo como fruto desprovido de caroço, acumulação de vozes em um volume, prepara a teoria para o que lemos no momento do autor que retorna como corpo que se dispersa. Em *Sade, Fourier, Loyola*, distante do estilo no sentido clássico e, a meu ver, marcando uma diferença em relação aos autores que, segundo Foucault, fundaram um discurso, Barthes falará do escritor como um fundador de língua.

À fundação de uma língua, Barthes dá o nome de *logothesis*. Conforme lemos, fosse a língua fundada por um escritor uma língua de comunicação, instrumento de expressão, ela seria objeto da linguística. Não é esse o caso dos autores fundadores de língua, porém isso não impede a língua fundada de seguir, em parte, o caminho de constituição de uma língua natural. Nessa direção, Barthes menciona quatro operações colocadas em prática na fundação de uma língua. A

⁹⁴³ BARTHES. *Le style et son image*, OCIII, 973. Tradução minha.

⁹⁴⁴ BARTHES. *Le style et son image*, OCIII, 980. Tradução minha.

⁹⁴⁵ BARTHES. *Le style et son image*, OCIII, p. 980. Tradução minha.

primeira é se isolar: a língua nova deve surgir de “um vazio material; um espaço anterior deve separá-la de outras línguas comuns”.⁹⁴⁶ A segunda é articular: “não há língua sem signos”; neste ponto, há combinações, passagem da criação à sintaxe.⁹⁴⁷

A terceira e quarta implicam o sujeito de modo mais basilar. Sendo assim, demoraremos um pouco mais sobre elas. Na terceira operação, trata-se de ordenar, isto é, submeter a escrita a uma ordem que não é mais “a da sintaxe, mas aquela da métrica: o novo discurso advém de um Ordenador, um Mestre de cerimônia, um Retórico”.⁹⁴⁸ Nessa cerimônia, embora haja a figura de um retórico, sua função não é mais aquela de regular a expressão, aliás “há sempre alguém para regular (mas não regulamentar)” o jogo da escrita.⁹⁴⁹ Essa regulação faz parte de uma economia do sentido, trata-se de um “planejamento/ planificação” (*planification*)⁹⁵⁰ necessário ao jogo, ou, no caso de Sade, Fourier e Loyola, necessária ao prazer, à felicidade e ao diálogo com o divino – mas não à comunicação. Segundo o teórico, essa regulação permanece louca e nos diz somente que a perda que o texto implica – Eurídice que se esvai com um olhar de Orfeu, ausência de referente, fruto sem caroço – não é uma perda descontrolada. Nessa direção, a “vacância final”⁹⁵¹ do texto aparece como fruto de um saber fazer com o sentido e com seu avesso. Em outras palavras, o fundador de língua opera também com a ausência de sentido aquilo que evita o fechamento do texto. Não estamos longe do “mistério nas letras” de Mallarmé. No entanto, é preciso ressaltar que o saber em questão não é de um indivíduo, o ordenador para Barthes é um momento, algo que passa e não se fixa como lei do texto. Se há, como vimos no primeiro capítulo, uma atopia da escrita no campo discursivo, no campo do estilo, há, igualmente, uma atopia do sujeito no interior do texto.

Se o fundador de língua é também aquele que contempla uma vacância, de seu feito resulta a abertura ao infinito da linguagem. Chegamos à quarta operação: “teatralizar”, isto é, “ilimitar a linguagem”.⁹⁵² Por que “ilimitar”? Porque o “lugar-comum do estilo” foi substituído pelo volume da escrita e, aqui, ao invés de fundo e forma, há montagem, isto é, um “escalonamento de significantes, de forma que nenhum fundo de linguagem possa ser

⁹⁴⁶ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 702. Tradução minha.

⁹⁴⁷ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 703. Tradução minha.

⁹⁴⁸ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 702. Tradução minha.

⁹⁴⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 702. Tradução minha.

⁹⁵⁰ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 702. Tradução minha.

⁹⁵¹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 702. Tradução minha.

⁹⁵² BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 703. Tradução minha.

localizado”.⁹⁵³ Neste ponto, é plausível lembrar a figura do estilo como fruto sem caroço, pois o que está em questão é a vacância, ausência de caroço alético, cuja consequência é o plural das camadas de significantes e códigos, todas elas em torno de uma ausência por onde o próprio sentido pode escoar sem desaguar em verdade. Valiosamente, neste ponto, Barthes recorre à pulsão e se afasta da consistência imaginária. Conforme ele escreve, o estilo no sentido comum implica “uma consistência”, e só podemos pensar que a consistência imaginária aí seria aquilo que une coisas distintas, como um fundo e uma forma, significante e significado, e “a escrita, para retomar uma terminologia lacaniana, só conhece ‘insistências’”.⁹⁵⁴ Neste nível, o corpo que escreve é um “cenógrafo: aquele que se dispersa através dos bastidores que ele plante e escalona até o infinito”.⁹⁵⁵ Ao não fazer distinção entre forma e conteúdo, o que está em questão é a materialidade da língua. Não por um acaso, a palavra que designa o trabalho do escritor, o escalonamento, evidencia a montagem, o texto montável. Como Clark Peres⁹⁵⁶ também notou, essa reformulação não deixa de evocar o corpo de outrora. Mas, por uma volta da espiral, o corpo retorna na diferença, pois, se antes se tratava de um corpo em uma dimensão quase biológica, com Lacan, é do corpo pulsional que agora se trata.

Há, ainda, dois comentários, de 1975, seminais para a questão do estilo e sua depuração. Em *Roland Barthes par Roland Barthes*, ainda no distanciamento da retórica clássica, lemos que “o estilo serve para louvar um novo valor, a escrita, que é, ela, transbordamento, condução impetuosa do estilo para outras regiões da linguagem e do sujeito, longe de um código literário classificado”.⁹⁵⁷ A escrita conduz a noção de estilo para uma outra região do sujeito e o estilo, assim entendido, não é somente uma forma de escrever, mas o “começo da escrita”, o que “inicia o reino do significante”.⁹⁵⁸ Uma vez que está localizado em uma região do sujeito, preparando o campo do significante, podemos dizer que, neste ponto, também não estamos longe da noção de estilo como “infra-linguagem” que lemos no período do grau zero. Em “Le jeu du kaléidoscope”, de 1975, ele escreve que, por séculos, o trabalho do estilo foi alienado em ideologias que não são mais as nossas. Não obstante, o que nós chamamos de escrita, isto é, “o trabalho do corpo que

⁹⁵³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p.703. Tradução minha.

⁹⁵⁴ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 703. Tradução minha.

⁹⁵⁵ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 703. Tradução minha.

⁹⁵⁶ PERES. O estilo na escritura de Roland Barthes, p. 153

⁹⁵⁷ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 653. Tradução minha.

⁹⁵⁸ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 653. Tradução minha

está à mercê da linguagem – passa pelo estilo”.⁹⁵⁹ Nessa direção, ele nos diz que: “o estilo é um tipo de satisfação [*agrément*] da viagem”, e continua: “não me deixarei encerrar em uma oposição entre o estilo de um lado, e qualquer coisa que seria mais séria de outro. O que é sério, é estar no significante”, isto é, “também no estilo, porque a escrita começa pelo estilo”.⁹⁶⁰ De fato, a escrita passa pelo estilo. E podemos dizer que, historicamente, depende dele, de sua ponta afiada que sulca o suporte, a argila, a tabuleta. Digo isso pois, etimologicamente, “estilo”, vem do latim *stilus* e se refere a uma “pequena vareta com ponta pontiaguda para riscar letras em argila, pastilhas cobertas de cera ou outras superfícies, e ponta cega para obliterá-las”.⁹⁶¹

Na via do corpo que escreve, então, há o estilo como aquilo que implica uma vacância, o estilo como insistência e satisfação. Retomo, neste ponto, o dito de Barthes segundo o qual o estilo “é a 'coisa' do escritor”.⁹⁶² É verdade que a frase de Barthes se situa em um período de sua obra mais marxista que psicanalítico. No entanto, é possível que com “coisa” Barthes tentara se referir a algo do estilo que, de tão corpóreo, resiste à predicação. Neste ponto, considerando a elaboração do grau zero e o que vemos na época do retorno do autor como corpo, a formulação de Barthes pode ser aproximada de um deslocamento da noção de estilo feito por Lacan. A partir do encontro de Barthes com Lacan, avançaremos um pouco mais em direção ao estilo do corpo que escreve.

Se, para Barthes, o estilo é, dentre outras coisas, a “‘coisa’ do escritor”,⁹⁶³ próximo de Barthes, afastando-se da retórica clássica e do humanismo, Lacan nos diz que “o estilo é o objeto”.⁹⁶⁴ Sabemos que o objeto a de Lacan é elaborado na esteira da coisa freudiana, *das Ding*, a qual nos dá notícia do que não é recoberto pela palavra, como o gozo mesmo. Desdobremos a questão seguindo Lacan. Na abertura de seus *Escritos*, Lacan nos instiga ao retomar a famosa frase de Buffon. Conforme escreve o psicanalista: “‘o estilo é o próprio homem’, repete-se sem nisso ver malícia, e sem tampouco preocupar-se com o fato de o homem não ser mais uma referência tão segura”.⁹⁶⁵ Essa passagem fez com que muitos vissem em Lacan um gesto de recuperação do tema da expressão. Conforme escreve Iannini, “isso não está totalmente

⁹⁵⁹ BARTHES. *Le jeu du kaléidoscope*, OCIV, p. 847. Tradução minha.

⁹⁶⁰ BARTHES. *Le jeu du kaléidoscope*, OCIV, p. 847. Tradução minha.

⁹⁶¹ Ver: <https://en.wiktionary.org/wiki/stilus#Latin>

⁹⁶² BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p.178. Tradução minha.

⁹⁶³ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p.178. Tradução minha.

⁹⁶⁴ LACAN. *Juventude de Gide ou a letra e o desejo*, p. 749

⁹⁶⁵ LACAN. *Abertura desta coletânea*, p. 9

incorreto, mas, certamente, faz perder de vista o mote fundamental daquela citação: subvertê-la ao ponto de, ao final, situarmos o estilo do lado do objeto”.⁹⁶⁶ Com efeito, o aforismo de Buffon é rapidamente desmontado por uma série de operações retóricas até que o objeto apareça como cerne do estilo.

De início, Lacan nos lembra que, na frase de Buffon, o que está em questão é a “fantasia do grande homem”⁹⁶⁷ e, neste ponto, não estamos distantes do prestígio do indivíduo que dominou a crítica literária de caráter positivista até meados do século XX. O princípio lacaniano da formação da mensagem e do inconsciente como discurso do Outro é um primeiro passo na direção da subversão do dito de Buffon. Lacan escreve: “o estilo é o homem; vamos aderir a essa fórmula, somente ao estendê-la: o homem a quem nos endereçamos?”.⁹⁶⁸ Recolocar assim a questão, segundo Lacan, “seria simplesmente satisfazer a este princípio por nós promovido: na linguagem nossa mensagem nos vem do Outro [...] de forma invertida”.⁹⁶⁹ Descentrando o estilo ao evidenciar que nossa mensagem chega do Outro, essa inversão já opera um deslocamento em relação ao humanismo implicado no famoso aforismo de Buffon. Aqui, Lacan está notavelmente próximo da perspectiva de Barthes segundo a qual “não há humanismo poético da modernidade”.⁹⁷⁰

Nessa direção, e ainda sem nos dar uma definição positiva do estilo, Lacan recoloca a questão do endereçamento. Em outras palavras, se o homem se reduzisse ao lugar de retorno da mensagem, a questão passaria a ser: por que endereçar a ele o discurso? Nessa via, Lacan falará de um “novo leitor”, a quem se endereçam os *Escritos* e argumento para que ele reunisse seus textos no volume: “cabe a esse leitor devolver à carta/letra em questão, para além daqueles que um dia foram seus endereçados, aquilo mesmo que ele nela encontrará como palavra final: sua destinação”.⁹⁷¹ A base, neste ponto, é a leitura que Lacan faz do conto “A carta roubada”, de Poe, em que a carta não só faz peripécia sem que haja recurso à mensagem que ela transporta mas, também, desloca-se para além daquele a quem ela foi inicialmente endereçada. Uma vez que o que está em questão é, também, a materialidade do significante e sua incidência no campo do

⁹⁶⁶ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p.299

⁹⁶⁷ LACAN. Abertura desta coletânea, p. 9

⁹⁶⁸ LACAN. Abertura desta coletânea, p. 9

⁹⁶⁹ LACAN. Abertura desta coletânea, p. 9

⁹⁷⁰ BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p.201. Tradução minha.

⁹⁷¹ LACAN. Abertura desta coletânea, p. 10

sujeito, Lacan falará do resto da operação de encontro entre o corpo e o significante e que resulta na “divisão que se encontra no princípio do que se destaca [...] sob o nome de objeto *a*”.⁹⁷²

Nessa direção, visto que se trata de um sujeito dividido, no campo do qual existe um resto de real nomeado objeto *a*, Lacan subverte o dito de Buffon. Conforme escreve o psicanalista:⁹⁷³

É o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos de entrada no jogo [*d'entrée de jeu*].⁹⁷⁴ A esse lugar que marcava o homem para Buffon, nós chamamos de queda desse objeto, reveladora disso que ela isola, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa, e como sustentando o sujeito entre verdade e saber. Nós queremos, com o percurso do qual estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento comanda, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si.⁹⁷⁵

Se o primeiro movimento de deslocamento é a “inversão do adágio”, conforme escreve Iannini, o segundo é um movimento de esvaziamento da “consistência ontológica da própria ideia de homem”.⁹⁷⁶ O esvaziamento em questão vai na direção do sujeito dividido e esvaziado de qualidades. Em suma, “o sujeito não é o homem, pois o que o distingue como sujeito não são os atributos que a tradição humanista elencou”.⁹⁷⁷ Cabe lembrar, aqui, a ferida narcísica que a psicanálise opera no humanismo: não se trata de privilegiar o homem, pois ele sequer é senhor de sua própria morada. No entanto, conforme escreve Iannini, na abertura de seu *Escritos*, Lacan desloca a noção de estilo, sem nos oferecer uma definição positiva da noção em questão.

A resposta que nos dá uma definição positiva está em um outro texto, de 1958, no qual Lacan nos diz: “o estilo é o objeto”.⁹⁷⁸ A frase de Lacan condensa importantes pontos relacionados à noção psicanalítica de fantasma e à travessia de uma análise. Por um lado, há o

⁹⁷² LACAN. Abertura desta coletânea, p. 10

⁹⁷³ Neste ponto, recorro ao original para acentuar algumas nuances perdidas na tradução para o português.

⁹⁷⁴ Na tradução publicada em português, lê-se: “é o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo de saída. A esse lugar que, para Buffon, era marcado pelo homem, Chamamos de queda desse objeto, reveladora por isolá-lo, ao mesmo tempo, como causa do desejo em que o sujeito se eclipsa e como suporte do sujeito entre verdade e saber. Queremos, com o percurso de que estes textos são os marcos e com o estilo que seu endereçamento impõe, levar o leitor a uma consequência em que ele precise colocar algo de si” (LACAN, 1998, p.10. Grifo meu). Essa tradução, a meu ver, oblitera a dimensão do jogo, evidente no francês e importante para algumas elaborações sobre o jogo no discurso feitas no período estruturalista. Sobre esse tema, recomendo a leitura do texto “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas” de Jacques Derrida, presente no livro *A escritura e a diferença*, publicado a primeira vez em 1967.

⁹⁷⁵ LACAN. Ouverture de ce recueil, p. 9.

⁹⁷⁶ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 302

⁹⁷⁷ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 303

⁹⁷⁸ LACAN. Juventude de Gide ou a letra e o desejo, p. 749

objeto no fantasma, como aquilo que dá consistência imaginária a determinada forma de gozo. Do lado que nos interessa sobremaneira, há o objeto como causa do desejo – é o que se obtém a partir da travessia do fantasma em uma análise. Na via da última face do objeto, o sujeito precisa abdicar da busca por uma *relação* entre significante e significado que estabilizaria a cadeia dando um sentido imutável. Se o objeto é suporte do sujeito “entre verdade e saber”, como escreve Lacan, “é porque o sujeito não está hipostasiado nem no saber nem na verdade” e, neste ponto “o sujeito foi capaz também de, no mesmo gesto, afastar a miragem da metalinguagem: a seu modo, fez cair a ilusão acerca da existência do Outro do Outro”.⁹⁷⁹ Em outras palavras, o sujeito tem de se haver com o furo no campo do sentido. Nessa via, mais próxima da imagem do estilo que Barthes nos oferece, não há adequação entre o fruto e seu caroço, porque, na língua, não há caroço. E, como vimos, o lugar do Outro que não existe, o lugar da metalinguagem que foi deportada, deve ser buscado no corpo.

Embora estejamos próximos da experiência analítica, vale ressaltar que o que nos interessa são os desdobramentos do estilo no que concerne à materialidade do texto. Nessa direção, vale retomar o que vimos na seção 4.1. Nela, tratamos da verdade enquanto causa material, aquilo que se escreve e concerne ao sujeito por uma via que não é a do sentido. Aqui, podemos dizer que, no que concerne à escrita, é o estilo que toma a “a função de portador de verdade” na medida em que “a função do estilo na escrita relaciona-se com aquilo que sobra como resíduo da formalização”.⁹⁸⁰

É interessante evocar, neste ponto, um comentário de Lacan contemporâneo da reformulação do estilo feita por Barthes. No posfácio de seu *Seminário 11*, escrito em 1973, Lacan escreve que “a função do escrito” constitui “a via mesma da estrada de ferro. E o objeto (a), tal como o escrevo, ele é o trilho por onde chega ao mais-gozar o de que se habita, mesmo se abriga a demanda a interpretar”.⁹⁸¹ Conforme escreve Mandil, pode-se dizer que a via é um trecho aberto sobre o qual são depositados os trilhos. Nessa comparação da função da escrita com a via da estrada de ferro, Lacan indica a presença, na via do escrito, do que define como sendo o objeto a.⁹⁸² Se é o objeto que responde à questão sobre o estilo e se o estilo é a “coisa” do escritor, a solidão de um corpo, podemos pensar que, no que concerne ao texto, o estilo pode

⁹⁷⁹ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 308

⁹⁸⁰ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 309

⁹⁸¹ LACAN. *Seminário 11: o quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 273.

⁹⁸² MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 149

ser tomado como forma de operar com o gozo na via da escrita; e o gozo só figura como fenda, vacância, ponto de escrita.

O objeto que ex-siste está em questão na psicanálise e na escrita. No que concerne ao discurso do psicanalista francês, o semi-dizer aparece como a contaminação da enunciação por aquilo que escapa à formalização. Não por um acaso, é dito que a psicanálise de Freud é impulsionada pelo romance o mesmo tanto que a de Lacan é “transformada pela escrita dita moderna [...] de Mallarmé e de Joyce principalmente”.⁹⁸³ Aqui, o sentido que escapa e o mistério nas letras que fazem com que o sentido seja acompanhado por um furo estão presentes, dando a ver o que na formulação teórica só se deixa capturar como impasse. Retomo, neste ponto, uma das operações mencionadas por Barthes no momento em que o estilo é pensado como fundação de uma língua singular, a saber, a economia do sentido: “a vacância final, que é a negação de toda economia da recepção só se obtém, ela mesma, por uma economia”.⁹⁸⁴

A expressão “queda do objeto”, usada por Lacan para tratar do estilo, aponta-nos o objeto como peça destacada do corpo que não se emenda à significação.⁹⁸⁵ Nessa via, se o desejo insensato da escrita de dizer o impossível não se realiza, ele exhibe seu fracasso, o que não pôde se encaixar na teia da significação. Assim, a “coisa” do escritor indica menos a comunicabilidade, menos a expressão de um sentido, que a formulação textual do que não é demonstrado no fio do sentido. Isso implica a presença do estilo como objeto-coisa do escritor, isto é, o estilo aparece, também, como um saber fazer com aquilo que só se pode excrever. O que interessa, escreve Vidal, é perceber a presença desse objeto como “*a*-significante, ponto de opacidade que, no discurso, indica a resistência do gozo”.⁹⁸⁶ Inspirados pela epígrafe de Helder que abre esta seção, podemos dizer que o estilo é o manejo da vida em seu acontecer excessivo. Para o escritor, esse manejo passa, também, pelo texto fissurado pelo que se excreve.

Neste ponto do estilo, o corpo está presente no lugar em que o sentido escapa e resta apenas o “*traço* de algo que falta irremediavelmente e que produz reiteradas versões de uma construção involuntária, a mais íntima dentre tantas, na qual se manifesta a ‘verdade’ do sujeito...”.⁹⁸⁷ “‘Verdade’ do sujeito”, verdade como causa material que vimos em 4.1, mas não

⁹⁸³ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 285

⁹⁸⁴ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 703. Tradução minha.

⁹⁸⁵ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 307

⁹⁸⁶ VIDAL. O estilo é o objeto, p. 75

⁹⁸⁷ PERES. O estilo enfim em questão, p. 81

metalinguagem, tampouco uma justa adequação entre significante e significado, fundo e forma, fruto e caroço. Nessa direção, há camadas de significantes, mas também a vacância como possibilidade de um silencioso nó entre o corpo e a escrita. Podemos, aqui, evocar o que Barthes nos diz no momento do grau zero, quando escreve que a escrita neutra, situada longe do binômio fundo/forma, “é o modo de uma situação nova do escritor, é a maneira de existir de um silêncio”.⁹⁸⁸ E não estamos longe do que Blanchot nos propõe pensar como o “tom” do escritor: “tom não é a voz do escritor mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o *seu*, o que resta de si mesmo na discrição que o coloca à margem”.⁹⁸⁹ Aqui, o que está em questão é muito mais o corpo que o eu, pois, conforme escreve Porge, o estilo “é a marca de sua própria dessubjetivação diante do objeto que determina o sujeito”.⁹⁹⁰ Por não ser do campo da subjetividade, o estilo também não está no campo da representação. Por isso, mais próximo de uma “infra-linguagem”, como escreve Barthes, linguagem que é mais da solidão que dos códigos compartilhados, mais próxima de *lalangue*, a materialidade mais libidinal e musical que instrumental.

Em seu tratamento da noção de estilo, Lacan escreve que o estilo leva o leitor a colocar algo de si. Conforme nos esclarece Iannini, no seu estudo sobre os escritos teóricos de Lacan, diante dessa frase, há duas possibilidades. Por um lado, é possível pensar no entimema, figura retórica segundo a qual, diante de uma elaboração lacunar, um leitor é levado, por um movimento textual, a completar a lacuna do texto.⁹⁹¹ Quanto mais bem sucedida for a estratégia retórica, mais o entendimento dos leitores se aproximarão. Por outro lado, “exatamente quando a comunicação fracassa é que algo da verdade do sujeito pode surgir”.⁹⁹² Nesse ponto, o que o sujeito coloca de si já não equivale à compreensão de um argumento, há, antes, uma inclusão do corpo mesmo do leitor, um toque na verdade enquanto causa material. Pensando no estilo de Lacan, isso nos permite dizer que, no modo de transmissão do saber psicanalítico em jogo nos *Escritos*, o objeto também toma lugar no texto. Nessa direção, nos escritos de Lacan, há “a indissociabilidade, acentuada mas não total da forma e do conteúdo do discurso”.⁹⁹³ Por esse

⁹⁸⁸ BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 218. Tradução minha.

⁹⁸⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18

⁹⁹⁰ PORGE. Lire, écrire, publier: le style de Lacan, p. 38. Tradução minha.

⁹⁹¹ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 305.

⁹⁹² IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 305.

⁹⁹³ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 310

motivo, não se encontra, por exemplo, uma única definição de significante lacaniano. Uma vez que o discurso performa a não-relação entre significante e significado, definir o significante seria uma “contradição performativa”.⁹⁹⁴

Interessante que, em seu estudo, Iannini aproxima o estilo dos *Escritos* de Lacan do ensaio,⁹⁹⁵ gênero praticado por Barthes e chamado por ele de “gênero ambíguo em que a escrita disputa com a análise”.⁹⁹⁶ Podemos dizer que, nos escritos de Lacan e de Barthes, há, com efeito, algo de escrita e algo de analítico. Alain Badiou, sobre Lacan, escreve: trata-se de “uma prosa teórica, um estilo que combina, justamente na própria prosa, os recursos do formalismo e os recursos de meu único mestre verdadeiro em matéria de poema, que era Mallarmé”.⁹⁹⁷ Apesar de atravessado pelo poema, no escrito teórico de Lacan há compromisso com a transmissão de uma teoria, assim como a transmissão de um objeto que não se elabora no texto e que pode ser apenas demonstrado em um nível de escrita. Assim, os escritos de Lacan não excluem o mistério na letra, sobre o qual Mallarmé fala. “Ao ocupar este lugar híbrido e tenso entre ciência e arte”,⁹⁹⁸ podemos dizer que a orientação de Lacan é também a da psicanálise como “*work in progress*, o que permite pensar seus conceitos e sua prática sujeitos a constantes reelaborações”,⁹⁹⁹ em outras palavras, o plural se faz presente justamente porque o texto não se encerra devido à presença do pequeno *a* como impasse.

Para Miller, o estilo de Barthes era o “da palavra justa”, pois ele era o “grande Não-Tolo, “não exatamente um sofista, mas um artificialista”.¹⁰⁰⁰ Isso não quer dizer que ele não acreditava em nada, mas que acreditava demasiadamente que tudo era discurso, discurso sem verdade transcendental. Não é possível deixar de ouvir aí um famoso sintagma de Lacan que dá título a um de seus seminários: *Les non-dupe errent*,¹⁰⁰¹ os não-tolos erram. Ou, ainda, seguindo o fio da homofonia: *Le nom-du-père* (o nome do pai); *Le non du père* (o não do pai). Os não-tolos erram, pois, não havendo um caminho único em direção a qualquer verdade última, qualquer metalinguagem, eliminado o *telos*, resta a errância da qual o percurso singular pode surgir: é esta

⁹⁹⁴ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 310

⁹⁹⁵ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 257

⁹⁹⁶ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 429. Tradução minha.

⁹⁹⁷ BADIOU. *L'aveu du philosophe*, online. Tradução minha.

⁹⁹⁸ IANNINI. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*, p. 285,

⁹⁹⁹ MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*, p. 19

¹⁰⁰⁰ MILLER. *Pseudo-Barthes*, p. 204. Tradução minha.

¹⁰⁰¹ Traduzido para o português como *Os nomes do pai*.

a aventura – como nos diz um título barthesiano: aventura semiológica. Ao invés de desembocar em um grande relativismo do tipo “é tudo discurso”, podemos, antes, seguindo as formulações de *Leçon*, ver aí uma ética da linguagem e a possibilidade de uma prática que faça valer a língua fora do poder em uma revolução permanente da linguagem que visa a tirar a língua dos confins do gregarismo e servilismo. Por isso, o estilo do “Não-Tolo”, que erra, é um estilo da “palavra *justa*”, “um estilo responsável – responsável, sim, da criação do mundo”, um mundo furado, pois sem verdade e erro, mas com errância.¹⁰⁰² Conforme nos diz Clark Peres, sobre o estilo de Barthes, o que faz com que o autor permaneça é seu estilo “ponto de invenção a que ele atingiu por meio de uma prática singular de escritura”.¹⁰⁰³ O que ele nos explicita é que, se não há metalinguagem, se há sempre uma coisa que resta por não poder ser coberta pela palavra, há apenas modos de falar e fazer com a linguagem, uma prática da letra, como é, também, a psicanálise.

Se nos escritos teóricos de Lacan a distinção entre forma e conteúdo não é total, se em Barthes predomina o ensaio em que a escrita disputa com a análise, na escrita propriamente dita a palavra é um objeto que abarca forma e conteúdo. Esse traço terá outros desdobramentos. Podemos dizer, então, que, na prosa teórica de Lacan e Barthes, alguns dados já foram lançados, mas há ainda algum jogo. Já a escrita estaria mais próxima do próprio lance de dados. Visto que a transmissão de um saber teórico não é propriamente um compromisso da escrita (embora isso possa certamente ocorrer), o “algo de si” colocado pelo leitor terá outras consequências. Ainda assim, é o objeto que responde à pergunta sobre o estilo que formulamos logo no início do jogo (*d'entrée de jeu*).¹⁰⁰⁴ Gostaria de marcar a dimensão do jogo colocada por Lacan em relação ao estilo, infelizmente, perdida na tradução publicada em português. Neste ponto, podemos retomar a dimensão do jogo dada por Derrida no campo em que mais vale a lógica da escrita livre: “afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa.”¹⁰⁰⁵ É, então, do jogo da interpretação ativa que convida o leitor a colocar algo de si que trataremos agora.

¹⁰⁰² MILLER. *Pseudo-Barthes*, p. 204. Tradução minha. Grifos do autor

¹⁰⁰³ PERES. *O estilo na escritura de Roland Barthes*, p. 158

¹⁰⁰⁴ LACAN. *Ouverture de ce recueil*, p. 9. Tradução minha.

¹⁰⁰⁵ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 425

4.4 O corpo leitor

Escrever é ser ninguém. Estar morto, dizia Thomas Mann. Tente. Tente quando estiver a sós no seu quarto, livre, chamar ou responder por cima do abismo. Misturar-se à vertigem, à maré imensa dos apelos. Essa primeira palavra, esse primeiro grito, não sabemos gritá-lo. É como chamar por Deus. É impossível. E faz-se.

Marguerite Duras, *Le navire Night*

O transformável é o esteticamente desdobrável.

Llansol, *O senhor de Herbais*

Os movimentos teóricos de cunho descentralizante que emergiram nas primeiras décadas do século XX e que culminaram na exclusão da figura autoral não deixaram de operar, também, um afastamento do leitor, distanciando em prol do foco no funcionamento discursivo do texto. Ao lado da *intentional fallacy* que denunciava a impertinência da intenção do autor, o *new criticism* abordou a *affective fallacy*: erro de julgar uma obra com base na resposta afetiva do leitor. O formalismo russo, pelo foco na forma do discurso, também afastou o leitor juntamente com outras instâncias extratextuais. Por fim, para o estruturalismo, o qual coroa tal tendência, guiado por uma inclinação cientificista, o leitor era igualmente de pouco interesse. Vimos que, no instante da morte do autor, momento do apagamento da identidade do corpo que escreve, entre clímax e epílogo do estruturalismo, para Barthes, houve o nascimento do leitor. Entretanto, tratava-se de um leitor nascido sem corpo, reduzido a uma função tópica: ele era “o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações das quais são feitas uma escrita”; assim, lemos que “a unidade de um texto não está em sua origem, mas em sua destinação, porém essa destinação não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia [...]”.¹⁰⁰⁶

Entretanto, aproximando-se da psicanálise de Lacan, penso que a leitura proposta por Barthes toma uma direção não só corporal, mas também insistentemente criativa. Nessa via, há um importante ponto de virada no que concerne à leitura. Refiro-me a *S/Z*, publicado em 1970. É verdade que a abordagem, aqui, embora de viés psicanalítico, não é tão próxima da teoria

¹⁰⁰⁶ BARTHES. *La mort de l’auteur*, p. 45. OCIII. Tradução minha.

lacaniana como veremos nos textos posteriores a 1970. No entanto, *S/Z*, afastando a leitura da hermenêutica, prepara o campo teórico para a dimensão do desejo, do prazer e do gozo. Como vimos anteriormente, a partir de *S/Z*, paralelamente a uma teoria do valor, veremos o leitor ganhar corpo, diferenciando-se do leitor esvaziado que vemos nascer no momento da morte do autor. Aqui, o afastamento da perspectiva científica é claro desde o início. Citando Rimbaud, Barthes escreve: “*ciência com paciência, o suplício é certo*”.¹⁰⁰⁷ A escolha que se coloca neste ponto é: ou igualamos os textos diante da “ciência indiferente” ou remetemos o texto “ao seu jogo”¹⁰⁰⁸ seguindo o “paradigma infinito da diferença” e submetêmo-lo a uma avaliação.

Na direção da avaliação, a primeira pergunta que se coloca é: “como estabelecer o valor de um texto?”.¹⁰⁰⁹ A avaliação, ele escreve, não pode vir nem pela ciência, nem pelo valor ideológico de um texto, seja ele “moral, estético, político ou alético”, pois na ideologia o que está em questão é a representação, não a produção.¹⁰¹⁰ O valor repousa apenas em uma prática, a prática da escrita: há textos que podem ser escritos e aqueles que já não se dão à escrita. Conforme escreve Barthes: “há, de um lado, aquilo que é possível escrever e, de outro, aquilo que não é mais possível escrever: o que está na prática do escritor e aquilo que saiu dela”, assim, ele se pergunta: “quais textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, avançar como uma força nesse mundo que é o meu?”.¹⁰¹¹ Nessa direção, surge o primeiro valor: o que hoje pode ser escrito ou re-escrito: “escriptível” (*scriptible*). O texto escriptível não é uma leitura, uma coisa, não está em uma livraria, ele é uma produção de disseminação do texto lido em outro texto, seguindo um paradigma da diferença infinita. Em suma, o escriptível somos nós escrevendo. E uma vez que seu modelo é aquele da produção, ele anula a crítica que se confundiria com o texto lido. Já o negativo do escriptível, seria o legível, o texto clássico, o escrito como produto acabado em sentido, tomado como o que pode ser lido mas não re-escrito na diferença.

Neste ponto da teoria, mais uma vez, Barthes é contrário à ideia de texto como propriedade. Conforme ele escreve, a instituição literária estabelece uma separação “entre o fabricante e o uso do texto, seu proprietário e seu cliente, o autor e seu leitor”.¹⁰¹² Rompida tal

¹⁰⁰⁷ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 119. Tradução minha. Grifos do autor.

¹⁰⁰⁸ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 119. Tradução minha.

¹⁰⁰⁹ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 119. Tradução minha.

¹⁰¹⁰ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 119. Tradução minha.

¹⁰¹¹ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 122. Tradução minha.

¹⁰¹² BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 122. Tradução minha.

estrutura, ao leitor como figura ociosa, intransitiva, tomado por uma seriedade, opõe-se o leitor que se dá ao jogo do texto, ao “encantamento do significante, à volúpia da escrita”; ele reescreve o texto lido na diferença”, antes que alguma ideologia ou crítica possa deter o plural das entradas textuais, o “infinito da linguagem”, o “jogo infinito do mundo (o mundo como jogo)”.¹⁰¹³

Neste ponto mais criativo, a leitura passa para o âmbito do desejo e da própria escrita e o leitor vai em direção à posição de autor. Nessa perspectiva que se inaugura, a leitura crítica também se aproxima do campo da escrita. É o que ficou conhecido como crítica-escrita.¹⁰¹⁴ Ainda, se, em 1964, o crítico literário fora predicado por Barthes como aquele que não pode produzir o “ele” do romance e que, não obstante, não pode renunciar ao seu “Eu”, sendo, assim, um “afásico do Eu”¹⁰¹⁵ (aquele que fala sempre a partir de certa personalidade, mas sem explicitá-la), em *S/Z*, o crítico é convocado a uma produção crítica que é já, em parte, produção literária da qual seu corpo não se ausenta. Nessa via, ao “S” de *Sarrasine*, Barthes acrescenta seu “Z”, passando da leitura à re-escrita do texto que o dispersa em um jogo do plural. Conforme escreve Perrone-Moisés, em *Texto, crítica, escritura, S/Z é um texto*, nele encontramos as características e os traços da escrita e, no entanto, ainda é crítica, porque ajuda a ler uma novela de Balzac. A diferença da crítica tradicional vem do fato de que o trabalho de explicitação se adensa e se ambigüiza por um trabalho de escrita com tons poéticos.

Cinco anos após *S/Z*, Barthes acrescenta uma terceira entidade textual à sua tipologia. Em *S/Z*, temos o legível/escriptível: “é *legível* o texto que eu não poderia reescrever [...]; é *escriptível* o texto que eu leio com dificuldade, exceto se eu mudar completamente meu regime de leitura”.¹⁰¹⁶ Em *Roland Barthes par Roland Barthes*, há uma terceira modalidade: “ao lado do legível e do escriptível, haveria alguma coisa como o receptível”.¹⁰¹⁷ O receptível, para Barthes, é o “ilegível que fiska, o texto ardente”, ele é produzido fora da verossimilhança e tem como função “contestar o constrangimento mercantil do escrito”, é o “*impublicável*”, diante do qual só é possível responder: “não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o *recebo*, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática”.¹⁰¹⁸

¹⁰¹³ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p.121. Tradução minha.

¹⁰¹⁴ Há, sobre essa vertente crítica, um famoso estudo de Leyla Perrone-Moisés: *Texto, crítica, escritura*.

¹⁰¹⁵ BARTHES. *Essais critiques*, OCIII, p.291. Tradução minha.

¹⁰¹⁶ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 194. Tradução minha.

¹⁰¹⁷ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 194. Tradução minha.

¹⁰¹⁸ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 194. Tradução minha. Grifos do autor.

Segundo Vicent Jouve, seria possível formular, a partir de Barthes, uma teoria do valor. Nesta teoria, o valor do texto aumentaria de acordo com sua ilegibilidade. A gradação, segundo ele, seria: o texto legível, de sentido unívoco; o texto legível polissêmico, de prazer; o texto escriptível, de gozo, e, por último, o texto receptível, de qualidade ardente.¹⁰¹⁹ Uma vez que o que está em questão é a possibilidade de produção, valeria mencionar que as fronteiras são móveis, incertas, como são as noções de texto de prazer e texto de gozo. No entanto, à gradação feita por Jouve, eu acrescentaria o fato de que o valor parece crescer de acordo com a presença do corpo leitor, que pode ir do prazer à ardência, passando pelo gozo.

Retornaremos à presença do corpo mais adiante. Por ora, gostaria de ressaltar que, paralelamente à atenção concedida ao leitor por Barthes, no campo da teoria da literatura, vemos surgir a estética da recepção, a qual também voltou-se para o leitor. Com vistas a ressaltar a especificidade da abordagem de Barthes e Lacan, será interessante evocarmos alguns marcos da estética da recepção.¹⁰²⁰ Trata-se de uma abordagem contemporânea da morte do autor e avessa aos preceitos estruturais, iniciada por volta de 1967 – data de uma famosa aula inaugural proferida por Hans Robert Jauss na universidade de Constança, intitulada “*A história da literatura como provocação à teoria literária*” – e que se estende pela segunda metade do século XX. Grosso modo, os trabalhos dessa perspectiva podem ser divididos em duas vertentes, uma de caráter mais hermenêutico, representada principalmente por Gadamer e Hans Robert Jauss, e outra de traço fenomenológico, representada por Ingarden e Wolfgang Iser.¹⁰²¹ Na primeira vertente, Barthes é recebido com pouca cordialidade. Digo isso porque, em texto de 1977, Jauss criticou o grupo *Tel Quel* por supostamente ter afirmado a autonomia da obra, como a “pura negatividade”.¹⁰²² Em outro texto do mesmo ano, ele escreve que Barthes ressalta unilateralmente o “caráter insular” da leitura e o “aspecto anárquico do prazer estético, nega o caráter de diálogo entre leitor e texto” e, sem dar atenção a “macroestrutura” de leitura, coloca o leitor como figura

¹⁰¹⁹ JOUVE. *La littérature selon Barthes*, p. 53

¹⁰²⁰ É digno de nota que não seria possível, aqui, ressaltar todas as especificidades do movimento. Para o leitor interessado em se aprofundar nessa perspectiva, há vários estudos publicados no Brasil. Ver, por exemplo: LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; ISER. Wolfgang. *O ator da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol.1. Tradução de Johannes Kretchmer. São Paulo: Editora 34, 1996; ISER. Wolfgang. *O ator da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol.2. Tradução de Johannes Kretchmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

¹⁰²¹ Ver capítulo “O leitor”, de *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, de Antoine Compagnon.

¹⁰²² JAUSS. *Estética da recepção: colocações gerais*. Hans Robert Jauss, p. 81

de prazer passiva diante do texto.¹⁰²³ Ora, como vimos, ao prazer e ao gozo, Barthes acrescenta a própria produção, não há ociosidade. A segunda vertente, a de Iser, no entanto, na medida em que trata dos vazios do texto, tomando-o como articulação com furos, aproxima-se de Barthes mas, também, evidencia claras diferenças posto que a Barthes – e a nós – interessa mais a fenda e a psicanálise que a fenomenologia. Um breve comentário sobre tais diferenças nos ajuda a ressaltar mais a singularidade da perspectiva traçada aqui.

Em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, de 1976, Iser fala da “pregnância do sentido” que se realiza em cada leitura, pois, para ele, “a plurivocidade do texto, condicionada por seu caráter de acontecimento, se realiza como univocização seletiva” e a base dessa univocidade é a “formação de consistência que sucede na leitura; pois somente a consistência de seus segmentos possibilita a compreensão do texto”.¹⁰²⁴ Nessa direção, a “polissemia não pode ser totalmente realizada”, pois o leitor interage com o texto, dispõe seus códigos socioculturais e tais códigos “orientam a seleção daquilo que constitui para cada leitor a base da consistência”.¹⁰²⁵ Iser não desconhece as sobre-determinações do sentido, tampouco a perspectiva psicanalítica que aproxima a leitura da pulsão. No entanto, aí também, o que está em primazia não é a fenda por onde o sentido escoar, como vemos em Barthes e Lacan, mas a combinação dos sentidos. Nessa perspectiva, comentando *Ulysses* de Joyce, ele escreve que a “sobredeterminação”, conceito originado, como ele pontua, da “psicologia do sonho”, faz com que o leitor se envolva cada vez mais “em uma atividade de composição, pois cabe a ele estruturar o potencial de sentido emergente das camadas”.¹⁰²⁶ Na sua teoria, vemos uma noção de leitor ideal, entendido como aquele que interage e preenche as lacunas do texto, uma vez que a estrutura do texto abarca pontos lacunares, em outras palavras, existe em cada texto um “vazio como conexão potencial” que “exige de cada leitor que assuma o ponto de vista previamente dado”, assim entendidos, “a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos”.¹⁰²⁷

Para Iser, “o texto estimula os atos que originam sua compreensão e se “completa quando seu sentido é constituído pelo leitor”.¹⁰²⁸ Assim, os lugares vazios “designam menos a lacuna na

¹⁰²³ JAUSS. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, p. 95

¹⁰²⁴ ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 1, p. 13

¹⁰²⁵ ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 1, p. 13

¹⁰²⁶ ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 1, p. 97

¹⁰²⁷ ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 1, p. 74, 75

¹⁰²⁸ ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 2, p. 9

determinação do objeto intencional [...] do que a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto”.¹⁰²⁹ Nessa vertente, o autor não deixa de apontar uma espécie de perspectiva fusional entre leitor e texto: “o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode ser mais realizada por meio da divisão discursiva entre sujeito e objeto”.¹⁰³⁰ Em “O jogo do texto”, de 1989, Wolfgang Iser, já aproxima a leitura de um jogo que permite que a relação entre texto e leitor possa ser concebida como uma dinâmica que conduz a um resultado final. Nesse caso, parece-me haver uma sutil diferença em relação ao que lemos em *O ato da leitura*, uma vez que, neste ponto de sua teoria, Iser ressalta que o jogo do texto pode ser concluído de várias formas, *uma* delas é semântica. Neste ponto, segundo ele, “é dominante nossa necessidade de compreensão”.¹⁰³¹ Segundo o autor, isso “poderia mesmo indicar um mecanismo de defesa em operação dentro de nós mesmos, como a busca de significado pode ser nosso meio de nos desviarmos do não-familiar”.¹⁰³² Outro modo da experiência seria a abertura para o “não-familiar e nos preparamos para que nossos próprios valores sejam influenciados ou mesmo modificados por ele”.¹⁰³³ Por fim, haveria ainda o prazer. Ora, predicando o sentido como um modo de defesa contra o não-familiar, Iser parece se aproximar do que Barthes nos aponta como um sujeito que figura no texto como uma inquietante familiaridade. Apontando, além disso, a possibilidade de que o texto nos modifique, influencie nossos valores, o autor se aproxima da noção de texto de gozo, entendido por Barthes como aquilo que coloca em crise nossa relação com a linguagem, ao fazer vacilar nossas bases culturais e psicológicas. No entanto, apesar dos vazios, da possibilidade do prazer e da crise, não encontraremos aqui uma passagem do leitor para a posição de autor a dispersar o texto lido. Iser permanece, a meu ver, mais interessado nas consistências do sentido que nas insistências da pulsão, mais focado na relação imaginária entre significante e significado que na fenda que os separa de maneira irreparável.

Compagnon nos diz que há, em Iser, um leitor que “constrói um objeto coerente, um todo”.¹⁰³⁴ Ora, neste ponto, não estamos longe do leitor como figura unificadora do texto que

¹⁰²⁹ ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 2, p. 127

¹⁰³⁰ ISER. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 1, p. p. 34

¹⁰³¹ ISER. *O jogo do texto*, p. 117

¹⁰³² ISER. *O jogo do texto*, p. 117

¹⁰³³ ISER. *O jogo do texto*, p. 117

¹⁰³⁴ COMPAGNON. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 147

lemos no ensaio sobre a morte do autor. Além disso, ao colocar o leitor como figura que joga nos lugares pré-determinados do texto, é possível dizer que em sua teoria há um jogo, mas, retomando a expressão de *Sade, Fourier, Loyola*, há jogo regulamentado, não apenas regulado. Digo isso porque, embora o leitor real goze de uma liberdade, principalmente nos textos modernos, onde a indeterminação do sentido é maior, seu papel é ainda o de completar o texto segundo os vazios potenciais pré-determinados. Por esse motivo, para Compagnon, o paradigma da leitura de Iser é, ainda, “o romance realista do século XIX” entendido como produção que se fecha, em outras palavras, o leitor ainda está restrito aos pontos que um autor determinou; assim, “o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo, ele continua a determinar o que é determinado e o que não é”.¹⁰³⁵

É possível dizer que há, no campo teórico da leitura, uma tensão. De um lado, a crítica que “cultiva o gosto, procede por simpatia, fala de sua experiência, de suas reações, segundo a tradição humanista”, e, em contraste com essa leitura de “amadores”, há a “leitura pretensamente culta, atenta, conforme a expectativa do texto, é uma leitura que se nega ela própria como leitura”.¹⁰³⁶ Seguindo Márcio Venício Barbosa, dizemos que Barthes assume o lugar do amador, aquele cujo corpo “está em contato com a arte”.¹⁰³⁷ Conforme escreve o estudioso da obra barthesiana, a relação “autor-texto-leitor, que em Barthes tanto subtrai do autor sua transcendência quanto possibilita ao leitor uma ascendência ao texto, sem que, com isso, se veja no leitor um elemento preponderante”, faz-se no campo da “discursividade, na ausência de um centro, no combate à própria linguagem em que o texto se constrói”.¹⁰³⁸ Nessa direção, sua teoria da leitura nos convida para uma dimensão mais erótica que hermenêutica e, nesse erotismo, o leitor está também prometido à mesma dispersão que incidiu sobre o corpo que escreveu. No entanto, embora Barthes, na via mais corpórea, não nos proponha uma leitura objetiva, um *close reading* ou abordagem científica, mas sim o *corpus* com corpo, sua perspectiva não se limita a uma crítica do gosto ou somente do gozo, não há passividade do leitor. Próximo da psicanálise, o que estará em questão na sua perspectiva não será somente a liberdade de gosto e interpretação, mas o corpo leitor que “colocando algo de si”¹⁰³⁹ passa, também ele, à posição de autoria.

¹⁰³⁵ COMPAGNON. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 152

¹⁰³⁶ COMPAGNON. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 138

¹⁰³⁷ BARBOSA. Leitor, imagem, fragmento: o pensamento de Roland Barthes na relação leitor-texto-autor, p. 134

¹⁰³⁸ BARBOSA. Leitor, imagem, fragmento: o pensamento de Roland Barthes na relação leitor-texto-autor, p. 139

¹⁰³⁹ LACAN. Abertura desta coletânea, p. 11

Antes de aprofundarmos a questão da leitura em seu viés mais psicanalítico, vale mencionar que – embora Barthes esteja claramente próximo de Lacan – assim como vimos com o biografema, há também ecos de Proust no que concerne à leitura desejante. Há um Barthes proustianamente lacaniano, dir-se-ia. Digo isso, tendo em mente um célebre e visionário ensaio de Proust intitulado “Sobre a leitura”, de 1906. No texto, anunciando o distanciamento da intenção comunicacional do autor, ele escreve que, na leitura, “nossa sabedoria começa onde a do autor acaba e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que pode fazer é nos dar desejos”.¹⁰⁴⁰ A dimensão do desejo é força motriz do que ele chama “atividade criadora” em jogo na leitura. Nessa direção, a leitura pode, inclusive, ter uma função salutar para os que vivem na “passividade que os faz joguete de todos os prazeres”.¹⁰⁴¹ Distante da leitura como passividade, conforme Proust escreve, há até certos casos de “depressão espiritual em que a leitura pode tornar-se uma espécie de disciplina curativa”.¹⁰⁴²

Em um conhecido ensaio de 1970, intitulado “Écrire la lecture”, Barthes nos escreve que “ler é fazer trabalhar nosso corpo (nós sabemos, depois da psicanálise, que esse corpo excede bastante nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam [...]”.¹⁰⁴³ Esse trabalho do corpo está ligado à abertura do texto, o que, como ele escreve, não quer dizer que podemos interpretá-lo de qualquer forma. Essa abertura nos leva, antes, a reconhecer que não há verdade sobre o texto, quer seja ela objetiva ou subjetiva, mas somente “verdade lúdica”.¹⁰⁴⁴ Há um pensamento do jogo, do trabalho do corpo como jogo e, nesse ponto, não estamos longe da perspectiva derridiana da “afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir”, a qual nos leva a afirmar “o não-centro sem *ser como perda do centro*”.¹⁰⁴⁵ Talvez, por isso, Dosse aproxime a leitura de *S/Z* da perspectiva derridiana.¹⁰⁴⁶ Mas, sobretudo, estamos próximos da questão do estilo que, segundo Lacan, formulamos logo na entrada do jogo.

Colocando o corpo ao trabalho do jogo, o leitor coloca algo de si, mantendo a abertura do texto, a fenda do gozo que permite o plural. Foi essa a leitura que, segundo Barthes, ele realizara

¹⁰⁴⁰ PROUST. *Sobre a leitura*, p. 30

¹⁰⁴¹ PROUST. *Sobre a leitura*, p. 34

¹⁰⁴² PROUST. *Sobre a leitura*, p. 31

¹⁰⁴³ BARTHES. *Écrire la lecture*, OCIII, p. 604. Tradução minha.

¹⁰⁴⁴ BARTHES. *Écrire la lecture*, OCIII, p. 604. Tradução minha.

¹⁰⁴⁵ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 425. Grifos do autor.

¹⁰⁴⁶ DOSSE. *História do estruturalismo II*, p. 77

em *S/Z*, a saber, a leitura que se faz “*levantando a cabeça*”, leitura ao mesmo tempo desrespeitosa, “porque ela corta o texto” e “enamorada, pois ao texto retorna e dele se nutre” e, nesse jogo entre proximidade e distância, o leitor escreve o que lê.¹⁰⁴⁷ Essa leitura, parece-me, tem algo do movimento do *fort-da*: proximidade, distância, retirada, retorno. Trata-se de um amoroso movimento de insistência – a insistência da pulsão diante do que sempre resta a ser dito. Como Fernando Belo nota, ao responder ao “suplício de prazer do texto”, em *S/Z*, Barthes encontra o seu “pulsional”, isto é, aquilo que, no texto, “sempre escapa – se legível – à clausura ideológica ou simbólica, o que nele é ‘real’, em terminologia lacaniana, o que nele opera o leitor como convite à metamorfose”.¹⁰⁴⁸

Neste ponto, no entanto, é interessante ressaltar que não desembocamos em um individualismo da leitura, porque a leitura, embora atrelada a um corpo, movimentava códigos “transindividuais”, que não estão restritos ao autor ou ao leitor, mas vêm de uma milenar lógica narrativa, isto é, de uma “forma simbólica que nos constitui antes mesmo de nosso nascimento, em uma palavra, desse imenso espaço cultural do qual a nossa pessoa (de autor, de leitor), não é mais do que uma passagem”.¹⁰⁴⁹ Com Lacan, podemos dizer que, embora passe pelo corpo, o que a leitura movimentava é sempre do Outro, aquilo que constitui o tesouro do significante que se inscreve em nossos corpos. Assim, se a escrita, como lemos no momento do grau zero, nasce do encontro do singular do corpo com a alteridade da língua, com a leitura, há a mesma zona de tensão, lugares litorâneos.

Em 1976, no ensaio “*Sur la lecture*”, Barthes retoma a leitura, mas indagando logo de início a possibilidade de uma análise da leitura (Anagnosologia) nos moldes da narratologia, da semiologia ou da linguística. O entrave para uma análise pautada em tais disciplinas seria, precisamente, a dimensão do Desejo, dignificado com maiúscula no ensaio, e explicitamente diferenciado da Demanda, pois ao contrário dela, como escreve Barthes, o desejo não pode nomear-se. Assim, o teórico nos diz que “toda leitura é penetrada pelo Desejo (ou pelo desgosto)”.¹⁰⁵⁰ Nessa direção, embora toda leitura esteja de certa forma submissa a uma estrutura, a leitura a “perverte”.¹⁰⁵¹ Isso porque a leitura, em seu nível mais radical, “seria o gesto

¹⁰⁴⁷ BARTHES. *Écrire la lecture*, OCIII, p. 602. Tradução minha de. Grifos do autor

¹⁰⁴⁸ BELO, Fernando. *S/Z uma semiótica extrapolável em ciências sociais*, p. 253

¹⁰⁴⁹ BARTHES. *Écrire la lecture*, OCIII, p. 604. Tradução minha.

¹⁰⁵⁰ BARTHES. *Sur la lecture*, OCIV, p. 929. Tradução minha.

¹⁰⁵¹ BARTHES. *Sur la lecture*, OCIV, p. 929. Tradução minha.

do corpo (pois, de fato, lê-se com seu corpo) que em um mesmo movimento coloca e perverte sua ordem [da estrutura]: um suplemento interior de perversão”.¹⁰⁵²

Nesse caso, há certamente um erotismo da leitura desejante o qual se desdobra em alguns traços. Neles, encontramos como emblema, o narrador da *Recherche*, fechado em um quarto para ler. Nesse isolamento em que o corpo leitor se debruça sobre o texto amado, o “leitor – o legente” (*le lecteur – le lisant*), se identifica com dois sujeitos: “o sujeito amoroso e o sujeito místico” – Barthes lembra que Teresa de Ávila fazia da leitura um substituto para a oração, e o sujeito amoroso é marcado por uma retirada da realidade.¹⁰⁵³ O segundo traço, concerne ao fato de que, no momento da leitura, todas as emoções do corpo se presentificam, da dor à volúpia; há, assim, um corpo “transtornado”, mas não fragmentado. A fragmentação, com efeito, está mais relacionada à prática da escrita. Nesse ponto, é plausível pontuar que, conforme vimos com Lacan, há, na leitura, a dimensão do olhar e da voz. Nessa efusão das dimensões do corpo, ainda que não tão fragmentado, Barthes, considerando um episódio em que o narrador proustiano se fecha no gabinete para ler, não deixa de apontar certa relação da leitura com a analidade e o excremento; assim, à voz e ao olhar ele acrescenta o que se excreta do corpo.

São três as vias pelas quais a leitura pode captar o sujeito. A primeira concerne ao prazer que o sujeito tira de determinadas palavras, de certas construções textuais. Aqui, trata-se de certas zonas da tessitura onde o “sujeito-leitor se abisma, se perde”.¹⁰⁵⁴ A imagem evocada, neste ponto, é a da criança que, no momento do balbúcio, conhece o erotismo da palavra como prática pulsional. Já na segunda via, temos o próprio deslizar metonímico da narrativa, similar ao movimento do desejo que desliza metonimicamente pela cadeia significante, sempre como desejo de outra coisa. Nessa via, o leitor é puxado para frente por uma força da ordem do suspense – trata-se do “prazer metonímico de toda narração”.¹⁰⁵⁵ Por fim, temos a via em que o desejo e o gozo encontram o campo da produção, pois “a leitura é condutora do Desejo de escrever”.¹⁰⁵⁶

A leitura como trabalho desemboca no desejo da escrita. No entanto, não se trata de escrever como o autor, ou escrever o sentido de seu texto, aqui “a cadeia dos desejos começa a se

¹⁰⁵² BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 929. Tradução minha.

¹⁰⁵³ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 932. Tradução minha.

¹⁰⁵⁴ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 933. Tradução minha.

¹⁰⁵⁵ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 933. Tradução minha.

¹⁰⁵⁶ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 934. Tradução minha.

desenrolar, cada leitura vale pela escrita que ela engendra, ao infinito”.¹⁰⁵⁷ Essa diferença que opera no campo da leitura, da qual *S/Z* é o emblema, evoca precisamente a *différance* derridiana, pois se trata de diferenciação e adiamento do sentido. Isso porque uma “leitura ‘verdadeira’” seria uma “leitura louca”, não por delirar ou inventar sentidos improváveis, mas por perceber “a multiplicidade simultânea de sentidos, de pontos de vista, de estruturas, como um espaço entendido fora das leis que prescrevem a contradição (o Texto é a postulação mesma desse espaço)”.¹⁰⁵⁸

Podemos dizer que na leitura também ouvimos a língua fora do poder, já que é um discurso do poder aquele da assertividade e que engendra a noção de erro. Nesse ponto, claro, sempre fiéis à letra do texto, o que nos previne de um “vale-tudo”, o leitor tira “o freio do sentido” e, nessa direção, “não decodifica, ele sobre-codifica; ele não decifra, ele produz, ele acumula as linguagens, ele se deixa infinitamente e incansavelmente se atravessar por elas: ele é essa travessia”.¹⁰⁵⁹ Para Barthes, esse leitor desvela a própria situação do sujeito, como a “epistemologia psicanalítica” o entende, a saber: o sujeito “privado de toda unidade, perdido no duplo desconhecimento do seu inconsciente e da sua ideologia, e só se sustentando por um carrossel de linguagens”.¹⁰⁶⁰ Como travessia atravessada pelos carroçais da língua, o leitor aparece como um sujeito inteiro, com sua divisão e em um sentido mais material que ideal, isto é, mais corpóreo. E a leitura se torna uma espécie de “hemorragia permanente” que nada pode estancar.¹⁰⁶¹ O texto é um corpo vivo enquanto sangra sentidos pela fenda; e o leitor, nesse viés, mantém a abertura que possibilita a presença do corpo na escrita.

Nesse ponto, faço uma ressalva: em um primeiro momento, Barthes aponta uma certa relação fusional entre leitor e texto, uma vez que, “deportado sobre o regime do Imaginário, toda sua economia de prazer consiste em manejar sua relação dual com o livro [...] como a criança grudada à mãe”.¹⁰⁶² No entanto, ao apontar o deslizamento do prazer metonímico, sempre parcial, e ao evidenciar que, ao fim da leitura, o desejo passa à escrita, a meu ver, Barthes desvela que não há relação efetiva. Em outras palavras, embora, sob o registro do imaginário,

¹⁰⁵⁷ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 934. Tradução minha.

¹⁰⁵⁸ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 935. Tradução minha.

¹⁰⁵⁹ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 935, Tradução minha.

¹⁰⁶⁰ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 935, 936. Tradução minha.

¹⁰⁶¹ BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 935, 936. Tradução minha.

¹⁰⁶² BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 932, Tradução minha.

algo da ordem dual possa aparecer, ao fim da leitura, acabado o prazer sempre metonímico e nunca total, é da não-relação que se trata – é preciso, pois, escrever a leitura, ainda que seja somente ao levantar a cabeça. Sair do imaginário e passar para a escrita, talvez, seja a maior prova de amor na leitura, afinal, conforme escreve o teórico: “prova de amor: eu sacrificio meu imaginário”.¹⁰⁶³ Se com Iser, como vimos, temos um leitor que forma um todo, o que se evidencia aqui é que o leitor forma um “não-todo” no âmbito da não-relação. Conforme lemos em *S/Z*, “nunca há um *todo* do texto”,¹⁰⁶⁴ há somente abertura à futura dispersão.

Ao dizer que a leitura vale pela escrita que ela engendra até o infinito, Barthes faz ressoar um famoso aforismo de Lacan segundo o qual um escrito “não é para ser compreendido. [...] tanto melhor, isso lhes dará a oportunidade de explicá-los”.¹⁰⁶⁵ Conforme lembra Mandil, Lacan opõe “explicação” à compreensão. Ele nos lembra que a “compreensão” indica um movimento de limitação, já a explicação, do latim *explanare*, tem o sentido de “espalhamento, desdobramento sobre um plano”: “na primeira, a presença de um limite é evidente. Na segunda, o horizonte é o infinito”.¹⁰⁶⁶ Na reescrita, trata-se de manter, então, o texto aberto, a possibilidade do jorro da hemorragia do sentido, mas também do jogo do plural que dá lugar ao gozo e à releitura, àquilo que faz do texto uma “babel feliz”.¹⁰⁶⁷ Nesse viés, já que se trata de abertura e pluralidades semânticas, trata-se também de operar com a vacância que permite o plural. E o estilo, como vimos, responde a essa questão seminal para o jogo em que o leitor precisa colocar “algo de si”.

No campo da passagem à escrita, não estamos às voltas com o legível, mas com os textos que podem ser re-escritos, isto é, os escriptíveis que permitem que o corpo trabalhe e jogue. Comentando aquilo que do corpo só se inscreve ao se excrever, Nancy nos diz que “de toda escrita, um corpo é a letra”,¹⁰⁶⁸ a descontinuidade, o furo. Todavia, nesse modo de aparição do corpo, trata-se de “uma ‘letricidade’ que já não é para ler”.¹⁰⁶⁹ Ora, além da letra enquanto descontinuidade, Nancy faz ecoar as noções barthesianas de textos “escriptíveis” e

¹⁰⁶³ BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 125. Tradução minha.

¹⁰⁶⁴ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 1233. Tradução minha.

¹⁰⁶⁵ LACAN. *Encore*, p. 100

¹⁰⁶⁶ MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan, leitor de Joyce*, p. 177

¹⁰⁶⁷ BARTHES. *Le Plaisir du texte*, OCIV, p. 219.

¹⁰⁶⁸ NANCY. *Corpus*, p. 85

¹⁰⁶⁹ NANCY. *Corpus*, p. 85

“receptíveis”¹⁰⁷⁰ e as elaboração de Lacan sobre o “ilegível” e sobre o escrito “para-não-ser-lido”.

No posfácio, escrito em 1973, adicionado ao seu *Seminário 11*, de 1964, Lacan escreve acerca do “escrito como não-a-ler” que Joyce introduz, ou, melhor, como escreve Lacan: “intraduz”¹⁰⁷¹.¹⁰⁷² No mesmo ano do posfácio, em seu seminário de número 20, ele retoma a escrita de Joyce: “Joyce, eu admito que ele não seja legível”.¹⁰⁷³ Por fim, três anos depois, em seu *Seminário 23*: “leiam as páginas de *Finnegans Wake*, sem procurar compreender. Isso se lê. Se isso se lê, como me fazia notar alguém que me é próximo, é porque sentimos presente o gozo daquele que escreveu isso”.¹⁰⁷⁴ Pode ser que, ao apontar a presença do gozo daquele que escreveu, Lacan estivesse aludindo às elaborações teóricas de Barthes acerca dos textos de prazer e textos de gozo (lembramos que a fronteira entre eles é sempre vacilante). Com efeito, seguindo Mandil, podemos dizer que, se *Finnegans Wake*, com sua (i)legibilidade, pode ser situado no nível do que “pode ser lido de uma infinidade de maneiras diferentes” ou como texto que “se lê mal ou que se lê de través, ou que não se lê”, é porque essa feitura coloca a escrita em relação com o próprio gozo que permite o plural e o seu escoamento.¹⁰⁷⁵

No que concerne à elaboração de Lacan acerca da leitura, pode-se dizer que ela é mesmo um efeito da letra joyciana na teoria psicanalítica e, embora Barthes não se dedique à escrita joyciana como Lacan, é “inegável que se pode sentir a presença do escritor nas entrelinhas de várias passagens da crítica barthesiana”.¹⁰⁷⁶ Como vimos, o que a escrita de Joyce evidencia é o escoamento do sentido advindo de seu plural, o que fará com que “a orientação dada por Lacan [seja], pois, a de perceber que a condição para multiplicidade de interpretações é a própria presença de um gozo no escrito”, e “sempre gozo do corpo, que é, para Barthes, aquilo que permanece quando o sentido se retira”.¹⁰⁷⁷ Assim, se o corpo aparece no ponto do sem sentido é

¹⁰⁷⁰ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 693. Tradução minha.

¹⁰⁷¹ Conforme escreve Mandil, “a palavra ‘intradução’, mais que homenagear o estilo joyciano, traz-nos o indecível: Joyce ‘intraduz’ o escrito como não-a-ler, mas Joyce também ‘in-traduz’, a partícula negativa sugerindo a impossibilidade de leitura, uma vez que toda leitura comporta uma tradução. E, como ocorre com cada frase ou palavra de *Finnegans Wake*, a derrapagem dos sentidos leva também a ler ‘in-tradução’, o ‘in’ tomado como elemento locativo, assinalando o que está ‘dentro, em’” (2003, p. 137).

¹⁰⁷² LACAN. *Seminário 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise,, p. 272

¹⁰⁷³ LACAN. *Encore*, p. 104.

¹⁰⁷⁴ LACAN. *Seminário 23*: Joyce, o sintoma, p. 161

¹⁰⁷⁵ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p. 150

¹⁰⁷⁶ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p. 154

¹⁰⁷⁷ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p. 150. 155

pelo fato de a escrita tocar algo da pulsionalidade. Como vimos, em “Variations sur l’écriture”, a escrita, aproximada da escrição, é tomada como “uma prática de gozo, ligada às profundezas pulsionais do corpo”¹⁰⁷⁸ e, nessa direção, “a ilegibilidade, longe ser um estado de falha, monstruoso, do sistema escriptural, seria, ao contrário, sua verdade (a essência de uma prática pode estar em seu limite, não em seu centro)”¹⁰⁷⁹. É na presença deste valioso ilegível, atingido com engenho e arte, que, conforme nos aponta Mandil, vislumbra-se algo que concerne ao sujeito: “quanto mais legível uma escritura [...] mais ela é tomada como algo ‘pessoal’, evocando alguma opacidade do indivíduo”¹⁰⁸⁰.

O que se formula na esteira de Lacan acerca da leitura, a meu ver, é bastante próximo do que vemos em Barthes. Seguindo ainda o estudo de Mandil sobre Lacan e Joyce, podemos dizer que, na via de Lacan, o escrito-para não-ser-lido não nos conduz ao hermetismo, mas relança a questão da leitura. Nesse viés, Mandil destaca o comentário de Lacan acerca da leitura feita por Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe em *O título da letra*.¹⁰⁸¹ Sobre o livro, escrito, segundo Lacan, com “a pior das intenções”, ele nos diz: “posso dizer que, de certo modo, tratando-se de ler, eu nunca fui tão bem lido, a tal ponto que, de um certo ângulo, eu poderia dizer: com tanto amor”¹⁰⁸². Mandil destaca que o “ler com amor”, que inclui seu oposto, “ler com ódio”, seria o modelo de boa leitura ao qual Lacan faz referência no trecho em questão. Essa elaboração, “ainda que meramente esboçada”, ele nos lembra, é feita na esteira do amor como suplência à inexistência da relação/proporção (*rappor*t) entre os sexos.¹⁰⁸³ Ler com amor, nessa via, seria “incluir-se no programa de Eros, ou seja ‘fazer um’ se não com o autor, ao menos com o texto”¹⁰⁸⁴. Nesse caso, estamos mais próximos de Iser e sua estética da recepção, a qual, como vimos, além de embaralhar a relação entre leitor e o texto, como se eles se unissem, faz com que o texto forme um todo – relação amorosa que Barthes não deixa de localizar no campo do Imaginário. Mas isso não é tudo o que vemos com Lacan e o estudo de Mandil.

Lacan prossegue seu comentário, apontando uma outra vertente do amor que deve ser considerada, a saber, a que o discurso analítico permite apreender a partir da transferência. Essa

¹⁰⁷⁸ BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p.269. Tradução minha.

¹⁰⁷⁹ BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 270. Tradução minha.

¹⁰⁸⁰ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p. 152

¹⁰⁸¹ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p. 175

¹⁰⁸² LACAN. *Encore*, p. 140.

¹⁰⁸³ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p.175-176

¹⁰⁸⁴ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p.175-176

seria formulada nos seguintes termos: amo a quem suponho um saber, odeio a quem des-suponho um saber. Nessa via, segundo Mandil, a hipótese seria: lemos melhor quanto menos saber supomos, isto é, lemos melhor quando amamos menos?¹⁰⁸⁵ No entanto, conforme pontua o estudioso, a crítica de Lacan incide, antes, sobre a compreensão, a qual, como vimos, limita o texto nos confins do significado. Nesse sentido, a proposta é, antes, a explicação do texto, seu desdobramento sobre um plano. Assim, “uma leitura que se aproximasse da tese do ‘escrito para não ler’ não seria aquela que procuraria estabelecer uma relação amorosa (no sentido de ‘fusional’) [...]. Seria uma leitura que não procuraria dissolver o escrito no significado”, nessa direção, o “legere, como ato de colheita e ajuntamento dessas letras em uma palavra, deve ser necessariamente uma ‘leitura que monta, remonta, junta coisas heteróclitas”, sem apagar a heterogeneidade do texto.¹⁰⁸⁶ Aqui, Eros se amiga do fragmento, daquilo que se abre, se junta e se dispersa. Embora feita em proximidade de Lacan com Joyce, essa elaboração, a meu ver, se aproxima do que Barthes faz em textos como *S/Z* e em “Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe” ao desdobrar o texto em lexias e em diversos códigos (avenidas de sentido), por vezes, conflitantes, sem apaziguá-los em um significado final. Nesse inacabamento, situo a releitura como movimento de retorno – viver com um autor é retornar a ele. O amor, aqui, não é da ordem da fusão, mas da insistência, o movimento da pulsão diante do inacabado. A diferença entre Barthes e Lacan, a meu ver, é que, em Barthes, há passagem do leitor para a posição de autoria da dispersão do texto lido.

Como vimos, o escriptível e a escrita que dele decorre estão ligadas ao gozo. Sabe-se que tais textos colocam um desafio para a crítica, pois como abordar o gozo se o que ele evidencia é a crise da linguagem, o vacilo das bases culturais e históricas, a consistência dos gostos?¹⁰⁸⁷ Barthes escreve que o prazer é dizível, o gozo é “in-dizível, inter-dito. Eu remeto a Lacan”.¹⁰⁸⁸ Nessa perspectiva, ele nos diz que o texto “fora-do-prazer, fora-da-crítica” só é acessível por outro texto de gozo, pois não podemos “falar ‘sobre’ tal texto”, só podemos falar “em”, penetrando o texto lido.¹⁰⁸⁹ Levando em consideração a proposta de viver com um autor, a qual vemos em *Sade, Fourier, Loyola*, eu acrescentaria aí o falar “com”. Nessa direção, é plausível

¹⁰⁸⁵ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p.175-176

¹⁰⁸⁶ MANDIL. *Os feitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p. 178

¹⁰⁸⁷ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p.266.

¹⁰⁸⁸ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 231. Tradução minha.

¹⁰⁸⁹ BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p.231. Tradução minha. Grifos do autor.

dizer que, se Barthes se deu ao escrevível ao falar “em”, abordando Balzac em *S/Z*, Lacan, de um modo *talvez* mais intenso e permanente, fez o mesmo com Joyce, já que, nas palavras de Mandil: “Lacan, como leitor do texto de Joyce” filia-se a essa condição do falar “em” “deixando-se contaminar” pela prática de escrita do autor lido.¹⁰⁹⁰

No que concerne ao legível não escriptível, é plausível mencionar que, em 1977, em texto proferido no Colóquio de Cerisy-la-Salle em sua homenagem, Barthes nos diz: “eu tenho uma relação com a ilegibilidade. Eu sofro de que um texto me seja ilegível, e eu fui, com frequência, acusado de ser ilegível”.¹⁰⁹¹ Embora a ilegibilidade, segundo ele, seja um desafio para a ciência, um “cavalo de Troia na fortaleza das ciências humanas”, ele também nos diz que nele “afirma-se um desejo crescente de legibilidade”.¹⁰⁹² O legível retorna na diferença. Nesse sentido, considerando que a legibilidade pode ser uma generosidade para com o leitor, ele nos deixa uma inquietante pergunta: “na teologia negativa, o *Ágape* é penetrado por *Eros*, portanto: um erotismo da frase legível?”.¹⁰⁹³ “Nunca diremos o suficiente quanto ao amor”,¹⁰⁹⁴ ele havia nos dito na frase anterior à pergunta... Mas, se não é possível dizer tudo sobre o amor, ainda podemos dizer que, entre prazer, gozo e ardência – legível, escriptível, receptível – há sempre um corpo.

É interessante pontuar que o corpo que escreve se afina mais com um leitor que não tampone os furos da escrita e que disperse o texto antigo em um outro texto aberto: apesar de dependente, diferente. Nessa direção, a política do corpo na escrita também abarca a experiência do corpo leitor. A morte do autor, conforme vimos, é movida por um impulso político de dissidência do capitalismo e de certos valores ocidentais. Com sua tipologia textual – a qual é, lembremos, pautada na produção e não no texto-produto – a teoria também é impulsionada por um desejo de dissidência. Nesse ponto, parece-me plausível frisar o afastamento do prestígio do indivíduo no âmbito da leitura, pois – embora ela passe pelo corpo – os códigos que ela movimenta são desde sempre do campo do Outro que nos constitui – há passagem do Outro ao sujeito, do comum ao singular. Além disso, ao recusar o autor como instância doadora de sentido e tomar o texto como estrutura a ser dispersa em outro texto – dispensando o paradigma do erro e

¹⁰⁹⁰ MANDIL. *Os efeitos da letra*: Lacan, leitor de Joyce, p. 157

¹⁰⁹¹ BARTHES. *L’image*, OCV, p. 513. Tradução minha.

¹⁰⁹² BARTHES. *L’image*, OCV, p. 513. Tradução minha.

¹⁰⁹³ BARTHES. *L’image*, OCV, p. 514. Tradução minha.

¹⁰⁹⁴ BARTHES. *L’image*, OCV, p. 514. Tradução minha.

da contradição e aceitando a errância, nessa teoria da leitura, há uma pujante diferença em relação ao ocidente. Digo isso porque a possibilidade de tomar um texto como escriptível ou receptível nos aponta outros regimes de leitura além dos dominantes à época de Barthes.

É esperável que a chamada “semioocracia ocidental”,¹⁰⁹⁵ isto é, “o ocidente [que] umecta todas as coisas de sentido”, como uma “religião autoritária que impõe o batismo a toda população”,¹⁰⁹⁶ tendesse ao fechamento do texto através de diversos recursos. Em *S/Z*, Barthes nos diz que, se nos apoiamos na linguística para defender a objetividade e a verdade baseadas na noção de denotação (que, afinal, não é mais que a última das conotações), isso só pode acontecer no movimento de “retornar ao encerramento do discurso ocidental (científico, crítico ou filosófico) à sua organização centrada”; trata-se, em suma, de recorrer ao “centro, guardião, refúgio, luz da verdade”.¹⁰⁹⁷ Apesar disso, a conotação deve ser mantida, uma vez que ela é um instrumento que permite avaliar o plural limitado dos textos que, segundo o teórico, são produzidos dentro do “sistema de fechamento do Ocidente”.¹⁰⁹⁸ Ora, também vimos que é somente por “abuso de nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita as funções puramente práticas, de contabilidade, de comunicação [...]”.¹⁰⁹⁹ Abrir o sentido, sair do campo da verdade, nesse viés, não deixa de ser uma abertura da textualidade para uma outra lógica, a lógica da diferença e da disseminação, a própria abertura ao que é outro, que não os valores já conhecidos do ocidente no âmbito da leitura e da escrita.

Não será demais lembrar que, para Barthes, o Neutro, que nos coloca diante do indecível de *um* sentido, figura como uma isenção do sentido à maneira de uma isenção de um “serviço militar”, como se o sentido fosse mesmo um imperativo relacionado ao poder.¹¹⁰⁰ Não estamos longe do ocidente pautado por aquilo que Derrida chamou de metafísica da presença, com seu logocentrismo e fonocentrismo, no qual a escrita e o traço são subalternizados. Em 1971, Barthes nos lembrara que, segundo um “aforismo célebre do Evangelho, nós opomos a Letra (que mata) ao Espírito (que vivifica)”.¹¹⁰¹ Dessa Letra (que mata), nasceram na nossa civilização “um grande número de censuras que matam (quantas mortes, na nossa história, a

¹⁰⁹⁵ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p.347. Tradução minha.

¹⁰⁹⁶ BARTHES. *L'Empire des signes*, OCIII, p. 405. Tradução minha.

¹⁰⁹⁷ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 124. Tradução minha.

¹⁰⁹⁸ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 124. Tradução minha.

¹⁰⁹⁹ BARTHES. *Variations sur l'écriture*, OCIV, p. 271. Tradução minha.

¹¹⁰⁰ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p.664. Tradução minha.

¹¹⁰¹ BARTHES. *Erté ou À la lettre*, OCIII. p. 932. Tradução minha. Grifos do autor.

começar por aquelas da nossa religião, por *um* sentido?)”¹¹⁰² e que poderiam mesmo ser agrupadas “sob o nome genérico de filologia; severa guardiã do sentido ‘verdadeiro’”.¹¹⁰³ Conforme já havíamos visto, com Derrida, “a época do signo é essencialmente teológica”, visto que o sentido sempre pode ser tomado como mensagem de alguma instância transcendente.¹¹⁰⁴ Contra esse sistema, vimos que o aforismo (“a letra mata e o espírito vivifica”) seria “simples se não houvesse precisamente um espírito da letra, que vivifica a letra; ou ainda: se o símbolo extremo não fosse a letra mesma”.¹¹⁰⁵ Nessa dimensão da “letricidade”, a letra vivificante solapa a verdade como sentido último exterior ao jogo das infinitas voltas e revoltas do significante, bem como a mortificação em prol do espírito. Talvez por isso Daniel Link escreva, a partir de Barthes, sobre “a pós-filologia que virá”; esta “ao mesmo tempo que defende uma analítica generalizada dos *qualia*, escuta nos textos o corpo que bate no mesmo momento em que o sujeito torna-se gesto, passo de vida em direção ao seu próprio desaparecimento”.¹¹⁰⁶ Nessa via, retomando um dito de Barthes, trata-se de “fissurar o sistema mesmo de sentido, sair da clausura ocidental”,¹¹⁰⁷ e, como vimos, “recusar parar o sentido é recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei”.¹¹⁰⁸

É interessante notar um movimento similar visto na obra de Lacan. Se Barthes falou da semiocracia ocidental e seu prestígio pelo sentido elevado à dignidade da verdade, em seu *Seminário 17*, proferido um ano antes da escrita de “Lituraterra”, texto que nos dá notícia dos furos que a letra opera no campo do sentido, Lacan faz uso do neologismo “aletosfera”, uma junção de *aletheia* (verdade) e atmosfera. Neste momento, Lacan parece aludir à relação da verdade com a voz que assegura a presença do sujeito capaz de certificar a verdade do dito, estabilizá-lo em um sentido – pilar da metafísica ocidental, como vimos com Derrida. Conforme nos diz Lacan: “a aletosfera, isso se grava. Se vocês tiverem aqui um pequeno microfone, podem se ligar com a aletosfera”; no entanto, em relação à atmosfera da *aletheia* e sua relação com a voz, a posição de Lacan é outra, mais próxima do que vimos com o grão da voz: “a verdade não é de modo algum desvelada. A prova disto é que a voz humana [...] não desvela de modo algum

¹¹⁰² BARTHES. *Erté ou À la lettre*, OCIII, p. 932. Tradução minha. Grifos do autor.

¹¹⁰³ BARTHES. *Erté ou À la lettre*, OCIII, p. 932. Tradução minha.

¹¹⁰⁴ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 16

¹¹⁰⁵ BARTHES. *L’esprit de la lettre*, OCIII, p. 481. Tradução minha.

¹¹⁰⁶ LINK. *Ler o vivo: ética e moral das formas*, p. 59

¹¹⁰⁷ BARTHES. *L’aventure sémiologique*, OCIV, p. 525-525.

¹¹⁰⁸ BARTHES. *La mort de l’auteur*, OCIII, p. 44. Tradução minha.

sua verdade”.¹¹⁰⁹ Se Barthes nos fala do “Autor-deus”, detentor da verdade do escrito, Lacan não deixa de nos lembrar a linhagem que sustentava tal estrutura. O psicanalista comenta o estatuto da ciência e sua relação com a verdade, e, nessa direção, segundo ele, “teríamos que levar em conta, também em nossa época, aquilo que chega bem além”, e que é feito de “um saber que progrediu menos por sua própria filtragem, por sua crítica [...] do que por um impulso audaz a partir de um artifício, sem dúvida o de Descartes”, a saber, “o artifício de remeter a Deus a garantia da verdade. Se há uma verdade, que ele se encarregue dela”.¹¹¹⁰

Longe de tais valores ocidentais, à dimensão da letra, isto é, da escrita, mais interessam os furos na aletosfera, os quais nos apontam o corpo entre prazer e gozo a dispersar sentidos. Não se trata daquilo que gira em torno de um centro, refúgio da verdade. Lacan, em seu *Seminário 20* (lição de 16 de janeiro), lembra-nos que até mesmo a terra, em seu giro em torno do centro-sol, descreve uma *elipse*. Mais, ainda, o que lhe interessa é o “isso cai”, aquilo que, nas voltas e reviravoltas, despenca: da atmosfera, a letra é o que cai da nuvem, ela chove. Aqui, evoco Lacan que, em seu sétimo seminário, nos diz: “ocidente, termo ao qual não me atenho em nenhum nível, e estaríamos totalmente errados ao fazer dele o pivô de nossos pensamentos”.¹¹¹¹ É plausível pontuar que não se trata de colocar Barthes e Lacan como defensores de algum “orientalismo”. O que eles nos apontam é um modo outro de relação com a linguagem e práticas outras de leitura e escrita, que não aquelas dominantes no ocidente.

Em 1966, ainda sob o peso do estruturalismo, Barthes já opora a dimensão de Eros e do prazer à razão da ciência ocidental ao nos dizer que, “da ciência à escrita, há uma terceira margem, a qual a ciência deve reconquistar: aquela do prazer”, mas “em uma civilização inteiramente treinada pelo monoteísmo para a ideia de Pecado, na qual todo valor é produto de uma pena, essa palavra soa mal”.¹¹¹² O prazer, no entanto, ele nos lembra, implica uma experiência muito vasta, não se resumindo ao simples “gosto”. Há um “Eros da linguagem”, do qual o discurso da ciência se afasta, pois, se aceitá-lo, terá que “renunciar a todos os privilégios” com os quais a instituição social o cerca e aceitar adentrar esta “vida literária”, a qual, como nos diz Baudelaire tendo Poe em mente, é “o único elemento onde podem respirar determinados

¹¹⁰⁹ LACAN. *Seminário 17*: o avesso da psicanálise, p. 171

¹¹¹⁰ LACAN. *Seminário 17*: o avesso da psicanálise, p. 169.

¹¹¹¹ LACAN. *Seminário 7*: a ética da psicanálise, p. 151

¹¹¹² BARTHES. De la science à la littérature, OCII p. 1268. Tradução minha.

seres desclassificados”.¹¹¹³

A perspectiva de Barthes acerca do sentido como verdade não deixa de evocar a formulação de Blanchot acerca do livro por vir: um fechamento sempre adiado e anunciado por palavras proféticas.¹¹¹⁴ Além disso, também não deixa de evocar, como vimos, a *différance* derridiana. No entanto, é com Lacan que essa abertura do texto e a política nela implicada abarcam um corpo que goza. A letra, como litoral entre simbólico e real, é furo na atmosfera alética. E, uma vez que há furo, vazio de sentido cheio de gozo, impossível de cobrir com uma verdade, a demanda a interpretar permanece: resta a releitura.

Comentando a interpretação, Barthes nos diz que ela não consiste em dar um sentido, mas em apreciar o plural, tomar o texto como rede de multiplicidade, como “uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados”.¹¹¹⁵ O teórico falará, nessa direção, da “interpretação que um texto demanda, visado imediatamente no seu plural”.¹¹¹⁶ Essa demanda nada tem de liberal, trata-se apenas da contínua afirmação da dispersão de sentidos. Aqui, Barthes evoca o famoso aforismo de Derrida (“nada há fora do texto”)¹¹¹⁷ ao nos dizer “nada existe fora do texto”, também, como vimos, “nunca há um *todo* do texto”.¹¹¹⁸ De início, ao recusar a metalinguagem, essa formulação nos envia ao que Barthes elabora dois anos depois sobre os textos de gozo: não falar sobre, mas “em”, no interior da textualidade. Por outro lado, há uma proximidade com Lacan, já que o psicanalista nos diz que “a função do escrito” constitui “a via mesma da estrada de ferro. E o objeto (a), tal como o escrevo, ele é o trilho por onde chega ao mais-gozar o de que se habita, mesmo se abriga a *demanda a interpretar*”,¹¹¹⁹ em outras palavras, a ênfase a ser depositada, é mais na demanda por interpretação do que no prestígio do significado de uma ou outra leitura.¹¹²⁰

Antes de concluir, falemos do valor, pois essa modalidade de leitura e escrita, conforme vimos, anuncia uma teoria da avaliação. No contexto da pluralização das poéticas, caberia ainda pensar uma forma de avaliar as poéticas modernas e contemporâneas? Pensar um valor que

¹¹¹³ BARTHES. De la science à la littérature, OCII p. 1269. Tradução minha.

¹¹¹⁴ BLANCHOT. *O livro por vir*.

¹¹¹⁵ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 123. Tradução minha.

¹¹¹⁶ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 123. Tradução minha.

¹¹¹⁷ DERRIDA. *Gramatologia*, p. 199

¹¹¹⁸ BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 123. Tradução minha.

¹¹¹⁹ LACAN. *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, p. 273. Grifo meu.

¹¹²⁰ MANDIL. *Os efeitos da letra: Lacan, leitor de Joyce*, p. 148

pudesse ser medido por uma capacidade de fuga do poder e aproximação do corpo? Em *Le plaisir du texte*, Barthes já comentara as duas margens que desenhavam a fenda como uma possível maneira de avaliar as obras da modernidade. Vincent Jouve, evocado no começo desta seção, apontou-nos uma teoria do valor em Barthes, a qual cresceria de acordo com a ilegibilidade. A essa proposta, como vimos, acrescentei a presença do corpo na gradação do valor. Com efeito, há indícios dessa possibilidade na obra de Barthes, ao opor a busca da verdade à dispersão do texto em outro texto. Nessa direção, parece-me que o ilegível do texto de gozo possui, senão um valor, ao menos uma notável força ética e política.

Como vimos na primeira seção, o poder concede a língua duas servis vias: a autoridade da asserção e o gregarismo da repetição, e, nessa direção, o signo se torna “seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo”.¹¹²¹ Em texto de 1971, anterior a *Leçon*, Barthes define o estereótipo como “uma necrose da linguagem, uma prótese que vem tapar um furo de escrita”.¹¹²² A necrose, figura da morte celular, vem aí, a meu ver, figurar a imobilidade dos significantes que perderam a vida que ganhariam no móbil jogo livre da escrita. Ela é o oposto da hemorragia da leitura que dispersa sentidos e segue a demanda a interpretar. Por o estereótipo à distância “não é uma tarefa política, pois a linguagem política é, ela mesma, feita de estereótipos; mas é uma tarefa crítica, isso quer dizer que visa a colocar em crise a linguagem”.¹¹²³ Ora, como sabemos, colocar em crise a relação com a linguagem, afastá-la do campo da necrose, da imobilidade do significante sob o peso do significado, é a força do texto de gozo. Com efeito, o “texto de gozo deve estar do lado de uma certa ilegibilidade. Ele deve abalar, não somente nosso registro de imagens e de imaginação mais no nível da língua mesma”.¹¹²⁴

O texto de gozo e a ilegibilidade a ele atrelada, a qual envia o leitor para o campo do escriptível, aparece, então, como texto dotado de uma crítica anárquica. Por um lado, o texto de gozo não é uma tarefa política, porque seu compromisso é, precisamente, evitar as necroses às quais o discurso político está fadado. No entanto, podemos dizer que o texto de gozo, não sendo uma tarefa política, contém, em si, sua própria politicidade, contrária às mortes celulares no corpo da língua. Já o texto ardente, embora ele possa ser somente recebido, ao figurar como “um

¹¹²¹ BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 432. Tradução minha.

¹¹²² BARTHES. *Écrivains, intellectuels, professeurs*, OCIII, p. 893. Tradução minha.

¹¹²³ BARTHES. *Écrivains, intellectuels, professeurs*, OCIII, p. 894. Tradução minha.

¹¹²⁴ BARTHES. *Vingt mots-clés pour Roland Barthes*, OCIV, p. 852- 853. Tradução minha.

fogo, uma droga, uma desorganização enigmática” que vem “contestar o constrangimento mercantil do escrito”, guiado pela ideia do “impublicável”, não podendo sequer ser escrito, seria talvez a radicalidade da escrita contrária ao sentido – diante desses, só é possível dizer: eu o *recebo*.¹¹²⁵

Contra o sentido que virou uma necrose da linguagem, há uma via para o leitor, a saber, aquela de amigar-se do mistério nas letras, ou do enigma, “um semi-dizer, como a Quimera [que] faz aparecer um meio-corpo, pronto a desaparecer completamente quando se deu a solução”, uma enunciação que não se fecha em um enunciado.¹¹²⁶ Nesse ponto, com Lacan, os estudos literários ganham no ponto em que perdem o prestígio pelo sentido, pois, se a psicanálise tem algo a contribuir com o campo da crítica literária, nos diz Lacan, é “justamente por ficar o enigma do seu lado, por ela se calar”.¹¹²⁷

Nancy, em sua teoria da excrita, escreve que “sob o regime político do sentido,¹¹²⁸ não há *res extensa*,” não há “espaço para os *corpos*, os seus traçados, os seus encontros, os seus acidentes singulares, os seus postos e posturas no trabalho, a troca e toda a indefinida declinação das “condições comuns”.¹¹²⁹ No campo da escrita, como a entendemos aqui, há partilha do corpo. No âmbito da leitura desejança, há um corpo que lê, tocado por aquilo que não se escreve, mas se excreve, e que também colocará em movimento os objetos da escrita; corpo que escuta “um sujeito [...] desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade”.¹¹³⁰ Afinal, conforme escreve Nancy: “é isso a escrita: que o contato estranho advenha, e que o estranho permaneça estranho no contato”.¹¹³¹

Para concluir, evoco dois autores que nos acompanharam até aqui. Na conhecida entrevista concedida ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura, Clarice, comentando *A paixão segundo G.H.*, conta-nos que um professor de português e literatura havia dito a ela que, apesar

¹¹²⁵ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 194. Tradução minha.

¹¹²⁶ LACAN. *Seminário 17: de um ou outro ao Outro*, p. 37

¹¹²⁷ LACAN. *Seminário 18: de um discurso que não fosse do semblante*, p. 108

¹¹²⁸ É plausível mencionar que, na filosofia de Nancy, o regime do sentido político teria se esgotado, uma vez que, para ele, a política passa a prescindir do significado, interessando-se mais em um dar lugar e mesmo medir os corpos. No trecho em questão ele escreve: “se é preciso ser mais claro: que se imagine esses refugiados sob a chuva glacial das montanhas segurando, seis ao mesmo tempo, uma única cobertura em suas cabeças” (2000, p. 70). No entanto, para Barthes, o regime político do sentido (bastante presente em sua teoria a partir de 1970) é o que oblitera o gozo e o Neutro.

¹¹²⁹ NANCY. *Corpus*, p. 70

¹¹³⁰ BARTHES. *Leçon*, OCV, p.434. Tradução minha.

¹¹³¹ NANCY. *Corpus*, p. 19

de ter lido o livro quatro vezes, ainda não sabia do que se tratava. Por outro lado, uma jovem universitária de 17 anos diz que esse é seu livro de cabeceira. À vista disso, a autora nos conta que isso aconteceu com outros de seus trabalhos; em suas palavras: “ou toca ou não toca. Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato”.¹¹³² Se a prática da escrita pode se aproximar do “mistério nas letras”, ou do registro que Lacan chamou de real e se isso implica uma relação de “contato”, de corpo, a crítica que quer manter o enigma deve fazê-lo ressoar e isso só é possível em uma outra escrita que se amiga do mistério nas letras.

Barbosa já nos lembrou que Barthes é aquele que “está em *contato* com a arte”.¹¹³³ No entanto, aqui, recorro a Drummond que, em uma carta-poema para Clarice, comenta sua experiência de leitura do livro *Onde estivestes de noite*:

Querida Clarice:

Que impressão me deixou o seu livro!

Tentei exprimi-la nestas palavras:

– Onde estivestes de noite
que de manhã regressais
com o ultramundo nas veias,
entre flores abissais?

– Estivemos no mais longe
que a letra pode alcançar:
lendo o livro de Clarice,
mistério e chave do ar.¹¹³⁴

¹¹³² LISPECTOR. Entrevista concedida a Júlio Lerner. Transcrição minha.

¹¹³³ BARBOSA. Leitor, imagem, fragmento: o pensamento de Roland Barthes na relação leitor-texto-autor, p. 134. Grifo meu.

¹¹³⁴ CLARICE. *Correspondências*, p. 285

Considerações finais

Sonho com o dia em que a presença que de nós ficará nos textos não será a do nosso nome próprio. Em que os signos da nossa travessia serão destroços de combate, toques de leveza_____.

Llansol, O sonho de que temos a linguagem

“O trabalho (de pesquisa) deve ser tomado no desejo”, se isso não acontece, o trabalho se torna servil, alienado à necessidade de um diploma.¹¹³⁵ No entanto, nem sempre um pesquisador encontra um campo discursivo que se amiga do desejo como acontece no campo da própria escrita. Nessa direção, Barthes nos lembra que, “quando uma pesquisa se interessa pelo texto (e o texto vai mais longe que a obra), a pesquisa se torna, ela mesma, texto, produção”, e, nesse caso, “todo ‘resultado’ é, ao pé da letra, *im-pertinente*”.¹¹³⁶ Assumida no desejo e interessada pelo texto, a pesquisa só pode ser o “nome prudente que, sob o constrangimento de certas condições sociais, nós damos ao trabalho da escrita: a pesquisa está do lado da escrita, é uma aventura do significante”.¹¹³⁷ Nessas condições, ela não pode esquecer seu único método possível, aquele já anunciado por Mallarmé, a saber, o da linguagem refletindo sobre a própria linguagem, sem que uma metalinguagem, um sentido final, esteja em questão.

Distante das necroses da linguagem que imobilizam o sentido, nesta pesquisa reafirmamos o texto como “babel feliz”,¹¹³⁸ deixando aberta a possibilidade do “jogo do mundo e da inocência do devir”.¹¹³⁹ Nessa vertente, mais pesa o que podemos chamar de “caráter heraclítico do saber humano”, isto é, um saber que se faz na promessa de desaguar em outro lugar, mas também na certeza de sua perpétua modificação a cada ponto futuro.¹¹⁴⁰ Afinal, conforme vimos com Lacan, “o saber [...] é apenas uma cristalização da atividade simbólica”¹¹⁴¹ e essa cristalização opera como os cristais de água nas nuvens: fazem forma, mas estão sempre prestes a chover; é um saber em fracasso.

¹¹³⁵ BARTHES. *Jeunes chercheurs*, OCIV, p. 126. Tradução minha.

¹¹³⁶ BARTHES. *Écrivains, intellectuels, professeurs*, OCIII, p. 893. Tradução minha.

¹¹³⁷ BARTHES. *Écrivains, intellectuels, professeurs*, OCIII, p. 893. Tradução minha.

¹¹³⁸ BARTHES. *Le Plaisir du texte*, OCIV, p. 219. Tradução minha.

¹¹³⁹ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 425

¹¹⁴⁰ BARTHES. *Système de la mode*, OCII. Tradução minha.

¹¹⁴¹ LACAN. *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, p.33

Se estamos às voltas com discursos sem metalinguagem e com o saber como nuvem prometida à precipitação que faz rio – curso do dizer em direção a outra forma – interessa saber qual a ética ou a política implicada em cada um dos discursos. Nessa via, seguimos Barthes, cuja proposta é, “etimologicamente falando, an-árquista”.¹¹⁴² Antipático ao poder e distante do método entendido como “ideia de caminho reto” no qual o sujeito nega-se, “abdica o que ele não conhece dele mesmo, seu irreduzível, sua força (sem falar no seu inconsciente)”,¹¹⁴³ busquei a “figuração” da cultura, isto é, a formação do pensamento sob a ação das forças atuantes no contemporâneo. Assim, o que sustentei e, por conseguinte, sustentou-me foi a “escuta das forças”, acolhida das diferenças e tensões entre elas. Titubeando entre “pedaços, pontos de saberes”,¹¹⁴⁴ interessou-me escutar como a noção de um corpo que escreve e se excreve se diferencia do prestigiado indivíduo erguido por uma política capitalista e espetacular. Isso só foi possível ao olhar para a historicidade das elaborações que marcam e limitam os possíveis dos estudos literários. Nesse sentido, nosso percurso se valeu das contribuições do estruturalismo sem nos encerrarmos nelas, recolhendo, então, os restos do que fora elaborado no período pós-estrutural. Nessa direção, também encontramos uma história menos logocêntrica e etnocêntrica da escrita e, talvez por isso, também mais silenciosa.

Na colheita dos restos, perpassando o que vejo como uma comunidade em torno da escrita, vimos que, se Barthes, Blanchot, Derrida e Lacan dialogam entre si no que concerne à escrita, o encontro mais pujante se dá entre Barthes e Lacan.¹¹⁴⁵ Em ambos, o corpo erótico a um só tempo mortificado e vivificado pela linguagem, sem o qual os estudos literários correriam o risco de não ser “mais do que um *imaginário* científico”, a sedução por um *corpus* sem corpo.¹¹⁴⁶ Esse corpo figura no texto de forma justa, minoradamente musical e erótica, pois se

¹¹⁴² BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 436. Tradução minha.

¹¹⁴³ BARTHES. *Comment vivre ensemble*, p. 33. Tradução minha.

¹¹⁴⁴ BARTHES. *Comment vivre ensemble*, p.34. Tradução minha.

¹¹⁴⁵ No que concerne às contribuições dos teóricos, recordo aqui o texto de abertura do Dossiê Roland Barthes Hoje (2021), da revista *Revista Criação & Crítica*, intitulado “O cheiro do mofo”. No texto, o organizadores do dossiê, Márcio Venício Barbosa, Cláudia Pino, Laura Brandini e Paulo Ferraz, esclarecendo o motivo do título, contam-nos que um pesquisador, ao dizer que desenvolvia pesquisas sobre a obra de Roland Barthes, teria ouvido: “Mas isso cheira a mofo!”. Em resposta, no dossiê, o mofo, um fungo, é tomado no viés do *pharmakon* trabalhado por Derrida, isto é, o mofo em seu indecível: veneno-remédio – ele pode ter uma função salutar ou insalubre, um fungo pode ser a vida a crescer no que já é velho, pode ser um alimento, pode ser uma disseminação descentrada. É nessa via que reafirmamos tais teóricos como pensadores que nos ajudam a responder aos impasses deste tempo.

¹¹⁴⁶ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 735. Tradução minha.

trata de uma forma de presença do corpo que passa mais pelo nó entre corpo e escrita do que pelo imaginário da representação. Aqui, o que interessa da figura autoral são seus incidentes corporais intensamente mínimos: o biografema; o grão da voz; o estilo e, sobretudo, o gozo.

Se a morte do autor, ocorrida na virada do clímax para o epílogo do estruturalismo, é impulsionada por uma força política, um gesto de dissidência do ocidente capitalista, seu retorno, como corpo de gozo disperso no texto, também possui uma política e uma ética próprias. Assim, sendo indissociável do individualismo crescente, a escrita não deixa de fazer seus pontos de fuga, pois, solapando o prestígio do indivíduo e oferecendo-se como uma linguagem despossuída, lhe é intrínseca a tendência a ultrapassar o dilaceramento das classes.

A partilha da escrita, do corpo escrito, erige-se sobre o ponto de isenção do sentido como verdade, a fenda que sustenta o enigma e faz a possibilidade de uma presença do corpo. Esse nó entre o corpo e a escrita depende, assim, do artifício de perversão do texto, a saber: driblar a lei semântica que rege a semiocracia do ocidente, desenhando uma fenda entre duas margens da língua: uma conforme e uma transgressora em que se vislumbra a morte da linguagem como instrumento de comunicação. Essa lei semântica, como vimos, autoriza dois tipos de isenção: de um lado o inefável; de outro, um continuar a falar, dar-se à conversa infinita, tributária do que resta sempre a ser dito e que se renova como restância a toda tentativa de dizê-lo. Conforme escreve Nancy, o privilégio que confere a isenção é aquele que alivia a obrigação de um fim e que, ao mesmo tempo, convida-nos a uma “palavra renovada, refinada”.¹¹⁴⁷ Há, aqui, uma ética da palavra, um bem-dizer, não como moral da boa expressão, uso correto da língua, mas como escolha bem pensada. E, com a isenção do sentido, também estamos sempre diante da demanda a interpretar: há sempre outro possível, porque há sempre um vazio cheio de gozo que permite o plural do sentido. Nessa direção, se as palavras podem ser renovadas de seus sentidos passados, é porque, diante do impossível do sentido, elas estão mais próximas de seu nascimento, são mais originárias que repetitivas de alguma anterioridade – elas anunciam o por vir.

Na esteira de um corpo que escreve, encontramos o corpo leitor que passa à escrita, estando, ele também, prometido a mesma dispersão erótica que o corpo que escreve. Nesse ponto, surgem outras modalidades de leitura e críticas literárias. Essas, ao manter o texto aberto, a alegria na torre de babel, deportam a verdade no mesmo movimento em que acolhem a

¹¹⁴⁷ NANCY. Une exemption de sens, p. 97. Tradução minha.

criatividade e o “algo de si” que o leitor coloca no jogo da escrita. O corpo leitor, então, reafirma e estende a política da escrita e do corpo que escreve. E, se falamos do jogo, podemos dizer que o jogo da escrita e o jogo da psicanálise de Lacan têm uma peculiaridade em comum: são jogos que tentam abarcar o que se recusa a jogar: o real, pois ele não obedece às regras do jogo discursivo, ele é sem lei. Mas a psicanálise insiste; a escrita, também: lancemos os dados mais uma vez.

Vale ser dito que a ética e a política aqui implicadas não nos levam a inserir a literatura em uma espécie de redoma de vidro, tornando-a imune às forças que atuam na cultura. Trata-se, antes, de observar como ela se insere crítica, ética e politicamente no mundo, reclamando não só seu “lugar de fala”,¹¹⁴⁸ mas também sua política própria. Em 1977, na aula inaugural proferida no Collège de France, Barthes já nos apontava que, há algumas décadas, o ensino das letras é cada vez mais dilacerado por um conflito: de um lado, há as pressões da demanda tecnocrática, de outro, o desejo revolucionário dos estudantes. Décadas depois, nosso contexto é ainda o do mercantil utilitarismo que pesa sobre as humanidades, exigindo de nós alguns álibis, fazendo com que a literatura precise se justificar perante a um tribunal, dizer ao mundo para que serve. Nessa direção, vimos que, marcada pelo Neutro e pós-autônoma de antemão, a força da escrita está na sua perpétua inadequação aos discursos de poder e à instrumentalização servil da linguagem.

Para concluir, é tempo de retomarmos a cena que abre este percurso, lembrar que a “arte da palavra” está ligada à bruta socialidade do conflito pela posse da terra, disputa pela propriedade privada. Segundo Barthes, foi no contexto da dominação, da expropriação e do conflito pela posse que os europeus começaram a refletir sobre a linguagem e sobre as normas da boa expressão. Aí, a palavra aparecerá em uma relação de propriedade ou descendência: uma terra e seu dono, um filho e seu pai. Essa primeira elaboração, semente da retórica clássica, ao casar-se com o prestígio do indivíduo na Europa capitalista, deu força à noção de autoria, à ideia de que cabe a um indivíduo a posse de um texto, de uma certa configuração do tesouro significante. Anarquicamente aberto à diferença, Barthes nos lembra que, nas sociedades chamadas “etnográficas”, não há uma pessoa, um prestigiado indivíduo, responsável pelo texto,

¹¹⁴⁸ Aqui, remeto a *De volta ao fim*: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea, em que Siscar utiliza o termo para falar do lugar de fala da poesia.

há um mediador, um veículo da textualidade, um xamã. Ora, se há uma morte do autor e seu retorno como um corpo ao mesmo tempo morto e vivificado pelo gozo da linguagem, esse corpo não se confunde com o indivíduo prestigiado pela sociedade do individualismo exacerbado, a sociedade do espetáculo, a sociedade em que reinam as propriedades privadas e as instituições. Como veículo de uma textualidade geral, o que do autor encontramos são seus “incidentes pulsionais”, os tênues, mas potentes, restos. Enraizado no corpo, o gesto da escrita, com sua “insistência”, “carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é aquela do Povo”.¹¹⁴⁹ Se esse corpo de gozo, cuja identidade fora apagada, está em paridade com o esforço que tenta fazer ouvir a língua fora do poder, sua posição de autoria é também uma posição de anarquia. Por isso, reivindicar, “sob o nome de texto, de escrita, uma nova prática da linguagem, e nunca se separar da ciência revolucionária, são um só e mesmo trabalho”.¹¹⁵⁰ Mas, na cultura dominante, a grande luz do poder foi desde o princípio mais forte, mais sedutora. Seu brilho mercantil de tudo se apropria para fazer produtos servis e gregários – deslocar-se para outra região da linguagem é sempre preciso. Se a imagem do corpo sob o poder pôde ser relacionada aos holofotes do espetáculo, à grande luz e às vitrines, ao corpo que escreve caberão, então, as anárquicas zonas marginais, os lugares de pouca luz, de mapeamento escasso, como as matas escuras, lugares recônditos onde o que brilha já não é o holofote do espetáculo, mas o “vaga-lume”,¹¹⁵¹ pequena luz sempre em vias de extinção, como um sinal intermitente que o poder se prepara para apagar logo que pode.

¹¹⁴⁹ BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*, OCIV, p. 581. Tradução minha.

¹¹⁵⁰ BARTHES. *L'ancienne rhétorique*, OCIII, p. 600. Tradução minha.

¹¹⁵¹ HUBERMAN. *A sobrevivência dos vaga-lumes*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009, p. 55-76.

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Asmman. São Paulo: Boitempo, 2017.

ARBEX-ENRICO, Márcia. Barthes e a escrita. In: PINO, Claudia Amigo; Brandini, Laura Taddei; BARBOSA, Venício Márcio (org). *Roland Barthes plural*. São Paulo: Humanitas, 2017, p. 207- 225.

ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

AUBERT, Jacques. Finnegans Wake: Pour en finir avec les traductions?. *James Joyce Quarterly*, Vol. 4, No. 3, Translation Issue (Spring, 1967). Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25515741>>. Acesso em janeiro de 2022.

BADIOU. Alain. L'aveu du Philosophe. Centre International d'étude de la Philosophie Française Contemporaine - 11 novembre 2004. Disponível em: <<https://www.lacan.com/badphilo.htm>>. Acesso em: janeiro de 2004.

BARBOSA, Márcio Venício; CASA NOVA, Vera Lucia de Carvalho UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *Leitor, imagem, fragmento: o 'pensamento' de Roland Barthes na relação leitor-texto-autor*. 2004. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

BARBOSA, Márcio Venício; PINO, Claudia Amigo; Brandini; Laura Taddei; FERRAZ, Paulo Procopio. O cheiro do mofo. O cheiro do mofo. *Revista Criação & Crítica*, 30(30), 1-5. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i30p1-5> , 2021.

BARTHES. La peinture et l'écriture des signes. *Colóquio Artes*, 18-19, abril-junho de 1974.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, 1977.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*, vol.I. Paris: Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*, vol. II. Paris: Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*, vol. III. Paris: Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*, vol. IV. Paris: Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*, vol. V. Paris: Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Comment vivre ensemble*. Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *Le neutre*. Éditions du Seuil, 2002.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDELAIRE. Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas Vol. III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves.

BELO, Fernando. S/Z uma semiótica extrapolável em ciências sociais?. In. *Leituras de Roland Barthes*. Lisboa, Edições 78. p.247- 253

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, volume 2: a experiência limite*. Tradução de João Moura Júnior. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, volume 3: a ausência de livro*. Tradução de João Moura Júnior. São Paulo: Escuta, 2010

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita, volume 1 : a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherrer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016

BRANCO, Lucia Castello. Os absolutamente sós: Llansol R a letra R Lacan. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2000.

BRANCO, Lucia Castello. Palavra em ponto de p. In: ANDRADE, Paulo de; ANTONIO, Sérgio (Org.). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997.

BROUSSE, Marie-Hélène. *O inconsciente é a política*. São Paulo: Escola Brasileira de psicanálise, 2003.

BUFFON. Discours sur le style. Discours prononcé a l'academie Française par M. de Buffon le jour de sa réception le 25 août 1753. Disponível em: <<https://athena.unige.ch/athena/buffon/buffon-discours-sur-le-style.html>>. Acesso em Janeiro de 2022.

BURK, Seán. *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

CASA NOVA, Vera e GLENADEL, Paula. *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: uma biografia*. Tradução de Maria Ângela Viela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.

CALVET, Louis-Jean. Lacan e a escrita Chinesa: um inconsciente estruturado como escrita?. Tradução de Márcia Atálla Pietrolungo. Rio de Janeiro: Alea, vol. 14/2, jul-dez 2012

CAMPOS, Augusto de, Mallarmé: o poeta em greve. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Delcio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé* (4. ed.). São Paulo: Perspectiva, 2010, p.23-31

CAMPOS, Augusto de. MALLARMAGEM. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Delcio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé* (4. ed.). São Paulo: Perspectiva, 2010

CAMPOS, Haroldo. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago Editora, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. Um relance de dados. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Delcio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé* (4. ed.). São Paulo: Perspectiva, 2010

CHRISTIN, Anne-Marie. “A imagem enformada pela escrita”. In. ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários Faculdade de Letras UFMG, 2006, p. 63 -106

CHENG, François. “Lacan e o pensamento chinês”. In. *Lacan, o escrito, a imagem*. Tradução de Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 163- 182.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão Consuelo Fortes Santiago. 2. Ed. Belo horizonte: UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *Os Antimodernos*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORBIN, Alain. *A história do corpo: o século XX*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. São Paulo.

COSTA, Luciano Bedin de. *Estratégias biográficas: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche, Henry Miller*. Sulina, 2011.

COSTE, Claude. Comment ne pas manquer le corps ?. In. MACÉ, Marielle; GEFEN, Alexandre (org.). *Barthes au lieu du roman*. Paris: Editions Desjonquère, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DERRIDA, Jacques. Discussion. In: _____. *The Structuralist Controversy: Baltimore*. The Johns Hopkins University Press, 1972.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silvia, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.

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

DOSSE, François. *Histoire du structuralisme*, tome I: Le champ du signe. Paris: Éditions La Découverte, 2012.

DOSSE, François. *Histoire du structuralisme*, tome 2: Le chant du cygne. Paris: Éditions La Découverte, 2012.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder, In: _____. *Michel Foucault Uma Trajetória Filosófica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos :estética: literatura epintura; música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 2015.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. 10. Ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes 2016.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a medos do séculos XX*. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (vol. XVIII). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o ‘bloco mágico’ *Em Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. XIX). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *O ego e o id. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (vol. XIX). Rio de Janeiro: Imago, 1976

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In _____. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: WALTER, Benjamin. *Obras escolhidas vol. 1: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Portugal: Porto Editora, 2015.

IANNINI, Gilson. *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In. LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p105- 119

ISER, Wolfgang. *O ator da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol.1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Edtiora 34, 1996

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Edtiora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In. LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 85-105

JAUSS, Hans Robert. Estética da recepção: colocações gerais. Hans Robert Jauss. In. LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 67-85

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In. LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 85-105

JOUVE, Vicent. *La littérature selon Barthes*. Paris: Les éditions de miuit, 1986.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Penguin Classics, 2000.

KLINGER, Diana, Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*,p. Rio de Janeiro: 7 letras. 2007.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro : autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KRISTEVA, Julia; MARMANDE, Francis (org.). *Les corps, le sens: centre Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2007. Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. Ouverture de ce recueil. In _____. *Écrits*. Éditions du seuil, 1966.

LACAN, Jacques. “Vers un signifiant nouveau”. In: *Ornicar?*. n°. 17, 1979. p. 7–24.

LACAN, Jacques. *O seminário 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. *O seminário 3: as psicoses*. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *Seminário 17: o avesso da psicanálise*. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário 4: a relação de objeto*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. “Conferência em Genebra sobre o sintoma”. In: *Opção Lacaniana – Revista Brasileira Internacional de Psicanálise*, n° 23, 1998. São Paulo: Edições Eolia, p. 10-25

LACAN, Jacques. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed,1998, p. 493-537

LACAN, Jacques. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed,1998, p. 238-324.

LACAN, Jacques. *Juventude de Gide ou a letra e o desejo*. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p.772-773

LACAN, Jacques. *O seminário 5: As Formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: _____. *Outros Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar 2003, p.15-28

LACAN, Jacques. Prefácio à edição inglesa do seminário 11. In. _____. *Outros Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p.567-568.

LACAN, Jacques. *O seminário 9: a identificação*. Tradução de I. Corrêa & e M. Bagno. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife. 2003.

LACAN, Jacques. *O seminário 10: a angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário 23: o Sinthoma*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário 20: mais, ainda*. Tradução de M.D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *Encore*. Tradução Analucia Teixeira Ribeiro. Rio de Janeiro: Escola Letra Freudiana, edição não comercial, 2010.

LACAN, Jacques. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LACAN, Jacques. Pós-fácio. In. _____. *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LACAN, Jacques. *O seminário 16: de um Outro ao outro*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário 7: a ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário 18: de um discurso que não fosse semblante*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. A terceira. Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, 62, 2011, p. 11-34.

LACAN, Jacques. *O seminário 19: ou pior*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário 6: o desejo e sua interpretação*. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu”, in: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 64- 103.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 496 - 533.

LAURENT, Éric. *O avesso da biopolítica*. Tradução de Sérgio Laia, Leonardo Scofiele Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

LAURENT, Éric. Disrupção do gozo nas loucuras sob transferência. In: Opção Lacaniana, Revista Brasileira Internacional de Psicanálise, São Paulo, n. 79, 2018, p. 52-63. Disponível em: < <http://lacanempdf.blogspot.com/2018/04/disrupcao-do-gozo-nas-loucuras-sob.html>> Acesso em agosto de 2020.

LAURENT, Éric. A carta roubada e o vôo da letra . *Correio*. Revista da Escola Brasileira de Psicanálise, volume 65, 2010.

LEJEUNE, Phillipe. *O Pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LLANSOL, Maria Gabriela. Para que o romance não morra. In: _____. *Lisboaleipzig 1: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LINK, Daniel. Ler o vivo: ética e moral das formas. In: PINO, Claudia Amigo; Brandini Laura Taddei; Barbosa, Venício Márcio (Orgs.). *Roland Barthes Plural*. Humanitas São Paulo, 2017, p. 44-64.

LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista concedida a Júlio Lerner. TV Cultura, 1977. Disponível em <https://tvcultura.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html> . Acesso em janeiro de 2022.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In. _____ *Clarice Lispector: todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPETOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010.

MANDIL, Ram . *Os efeitos da letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

MARTY, Éric. *Roland Barthes: ofício de escrever*. Tradução de Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro DIFEL, 2012.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N - 1 edições, 2018.

MILLER, Jacques-Alain. *Perspectivas do seminário 23 de Lacan: o sinthoma*. Tradução de Teresinha Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MILLER, Jacques-Alain. *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan: entre desejo e gozo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan e a voz. Opção Lacaniana online nova série Ano 4. Número 11. Julho 2013.

MILLER, Jacques-Alain. *O osso de uma análise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MILNER, Jean-Claude. *Le pas philosophique de Roland Barthes*. Paris: Verdier, 2003

MILNER, Jean-Claude. *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Tradução P de . Abreu. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora USP, 1992.

MIRANDA; ANDRADE; SANTOS; COSTA; PEDROSA ; KLINGER ; GARRAMUNO; WOLFF ; LEONE ; CÁmara ; VIDAL; ANTELO; MARQUES. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

MORRISSETTE, Bruce. Surfaces et structures dans les romans de Robbe-Grillet. *The French Review* Vol. 31, No. 5, Abril, 1958, 364-369. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/383240>>. Acesso em 16 de novembro de 2022.

MORRISSETTE, Bruce. *Les romans de Robbe-Grillet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. São Paulo: E realizações, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: éditions Métailié, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomas Maia. Lisboa: Vega, 2001.

NANCY, Jean-Luc. “Une exemption de sens”.In. KRISTEVA, Julia; MARMANDE, Francis (org.). *Les corps, le sens*: Centre Roland Barthes. Paris: Seuil, 2007, p.87-118.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, Fora*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Belo Horizonte: Scriptum, 2015.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim.(Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

O FAZENDEIRO do Ar. Direção: Fernando Sabino e David Neves. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Filmes, 1974. 09 min. Son., P&B, 35 mm.

PERES, Ana Maria Clark. O estilo enfim em questão. In: CASTELLO BRANCO, Lucia, SILVIANO BRANDÃO, Ruth (org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.69-79.

PERES, Ana Maria Clark. O estilo na escritura de Roland Barthes. In. CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula. *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Barthes*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. I- XIV.

PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro: Roland Barthes e a bio- grafemática. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 15-29, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: janeiro de 2022

PINO, Claudia Amigo; Brandini Laura Taddei; Barbosa, Venício Márcio (Orgs.). *Roland Barthes Plural*. Humanitas São Paulo, 2017.

PORGE, Erik. Lire, écrire, publier : le style de Lacan. Dans *Essaim* 2001/1 (n7), p. 5 a 38. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-essaim-2001-1-page-5.htm>>. Acesso: janeiro de 2022.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Maria Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

PIGNATARI, Delcio. TRIDUÇÃO. In: Campos, Augusto de, MALLARMAGEM. In: CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé* (4. ed.). São Paulo: Perspectiva, 2010, p.81-85

PROUST, Marcel. Contre Sainte-Beuve. In: *Marcel Proust on art and Literature*. New York: Carroll & Graf, 1997. p. 19-265.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2020.

RIMBAUD, Arthur. Poésies. *Une Saison en Enfer*. Illuminations. Paris: Gallimard édition, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2014.

SILVIANO, Santiago. (2008). Meditação sobre o ofício de criar. *Revista Aletria*. Belo Horizonte n.18, jul/dez.: 173-178.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*. O fim das vanguardas como questão da Poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SONTAG, Susan. *Against interpretation*. New York: Picador, 2001.

SONTAG, Susan. *L'écriture même à propôs de Barthes*. Tradução de Philippe Blanchard. Paris: Farrar Straus, p.2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Belo horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.111-120.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1950) - Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss. In M. Mauss (Ed.), *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1973.

TEIXEIRA, Derick Davidson Santos Uma cerimônia de palavras: a poética biografemática de Silvia Plath”. Dissertação(Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017

TEIXEIRA, Derick Davidson Santos. Um retrato do psicanalista quando artista: a interpretação no último ensino de Lacan. *Revista Almanaque do Instituto de psicanálise e saúde mental de Minas Gerais*, número 26, Março/2021. Disponível em < <http://www.institutopsicanalise-mg.com.br/index.php/retrato> > acesso em fevereiro de 2021.

TENÓRIO, Leda da Motta. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

TRINGALI, Dante. O orfismo. In: CARVALHO, Sílvia Maria S. Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos. São Paulo, UNESP, 1990

VIDAL, Eduardo. O estilo é o objeto. In: CASTELLO BRANCO, Lucia, SILVIANO

BRANDÃO, Ruth (org.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p.69-79.

WOOLF, Virginia. *The Waves*. London: The Hogarth Press, 1990.

ANEXO

1 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 181. Tradução minha de: "L'Histoire, c'est toujours et avant tout un choix et les limites de ce choix".

6 BARTHES. Leçon, OCV, p. 433. Tradução minha de: "tricherie", "esquive", "entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: littérature".

9 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p. 41. Tradução minha de "seul le langage agit 'performer', et non 'moi'".

10 DOSSE. Histoire du structuralisme, vol.I, p. 94 Tradução minha de: "la plaque sensible du structuralisme", "incarnant l'univers fusionnel".

11 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 650. Tradução minha de: "La science (souvent fort triste) des sémiologues".

12 BARTHES. Leçon, OCV, p. 443. Tradução minha de: "elle nie qu'il soit possible de lui attribuer des caractères positifs, fixes, anhistoriques, acorporels, bref: scientifiques".

13 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 650. Tradução minha de: "le grain du désir" "la revendication du corps".

15 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 650. Tradução minha de "mot-mana".

16 BARTHES. La chambre Claire, OCV, p. 795. Tradução minha de: "Qu'est-ce que mon corps sait de la Photographie?".

17 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 582. Tradução minha de: "On ne trouvera donc ici, mêlées au roman familial, que les figuration d'une préhistoire du corps- de ce corps que 's'achemine vers la travail, la jouissance d'écriture".

26 BARTHES. Leçon, OCV, p. 438. Tradução minha de: "s'entêter et se déplacer".

27 DOSSE. Histoire du structuralisme, vol , p. 14. Tradução minha de: "L'homme, paradigme perdu de l'approche structurale, resurgit dans sa figure narcissique de l'avant-science sociale."

28 DOSSE. Histoire du structuralisme, vol , p. 15. Tradução minha de: "Peut-on pourtant penser comme si la révolution copernico-galiléenne, les fractures freudiennes, marxiste et les avancées réalisées par les sciences sociales n'avaient pas eu lieu?".

29 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 735. Tradução minha de: "non plus seulement la structure, mais les figures de l'énonciation; soit qu'on ait avec cet ensemble quelque rapport amoureux", "faute de que le corpus n'est qu'un imaginaire scientifique". Grifo do autor.

32 BARTHES. Comment vivre ensemble, p. 33. Tradução minha de: “idée de chemin droit”, “abdique ce qu’il ne connaît pas de lui-même, son irréductible, sa force (sans parler de son inconscient)”.

33 BARTHES. Comment vivre ensemble, p. 34. Tradução minha de: “engendrement d’une différence”, “tracé excentrique”, “antipathique à l’idée de pouvoir”.

34 BARTHES. Comment vivre ensemble, p. 34. Tradução minha de: “écoute des forces”, “bribes, des bornes de savoir”.

35 BARTHES. Comment vivre ensemble, p. 34. Tradução minha de: “écoute des forces”,

42 DERRIDA. Les morts de Roland Barthes, p. 273. Tradução minha de: “La rigueur n’est jamais rigide. Le souple, une catégorie que je crois indispensable pour décrire de toute manière toutes les manières de Barthes.”

43 BARTHES. “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime”, OCV, p. 900

44 LACAN, Jacques. Séminaire 12: Problèmes cruciaux. p. 96. Tradução minha de: “avec ses bonnets de nuit et des lambeaux de sa robe de chambre, il bouche les trous de l’édifice universel”.

45 DOSSE. Histoire du structuralisme vol. 1, p. 399. Tradução minha de: “Tou le projet de Tel Quel s’inscrit à l’intérieur du projet mallarméen” “véritable suicide à partir duquel le langage reprend ses droits, outrepassant les limitations de la subjectivité de la conscience de l’auteur.”

46 BARTHES. L’ancienne rhétorique, OCIII, p. 532. Tradução minha de: “l’art de la parole”, est “lié originellement à une revendication de propriété”, “non point à partir d’une subtile médiation idéologique”, “mas à partir de la socialité la plus nue, affirmée dans sa brutalité fondamentale, celle de la possession terrienne: on a commencé – chez nous – à réfléchir sur le langage pour défendre son bien”.

47 BARTHES. L’ancienne rhétorique, OCIII, p. 536. Tradução minha de: “car elle est à l’origine même de l’idée de littérature”.

50 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 205. Tradução minha de: “tant que la langue hésite sur sa structure même, une morale du langage est impossible”.

51 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 205. Tradução minha de “devient une sorte de négativité, un horizon qui sépare ce qui est défendu et ce qui est permis”.

52 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 205. Tradução minha de: “expression de l’essence humaine”, “un procédé d’investigation”.

53. BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 205. Tradução minha de: “dogme classique”.

54 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: "la forme ne pouvait être déchiré puisque la conscience ne l'était pas".

56 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: "Esprit universel"

57 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 209. Tradução minha de "l'universalité du langage classique provenait de ce que le langage était un bien communal".

58 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 209. Tradução minha de: "seule la pensée était frappée d'altérité"

59 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 198. Tradução minha de: "c'est un art de l'expression, non de l'invention; les mots, ici, ne reproduisent pas comme plus tard, par une sorte de hauteur violente et inattendue, la profondeur et la singularité d'une expérience; ils sont aménagés en surface, selon les exigences d'une économie élégante ou décorative. On s'enchant de la formulation qui les assemble, non de leur puissance ou en leur beauté propre"

60 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 171. Tradução minha de: "Elle aussi doit signaler quelque chose, différent de son contenu et de sa forme individuelle, et qui est sa propre clôture, ce par quoi précisément elle s'impose comme Littérature".

61 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 171. Tradução minha de: "à définir dans l'épaisseur de tous les modes d'expressions possibles, la solitude d'un langage rituel".

62 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 171. "Cet ordre sacré", "pose la Littérature comme une institution", "évidemment à l'arbitraire de l'Histoire", "car aucune clôture ne se fonde sans une idée de pérennité", "où l'Histoire est refusée qu'elle agit le plus clairement".

63 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: "la forme littéraire développe un pouvoir second, indépendant de son économie et de son euphémie; elle fascine, elle dépayse, elle enchante, elle a un poids".

64 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: "on ne sent plus la Littérature comme un mode de circulation socialement privilégié, mais comme un langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme rêve et comme menace".

65 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: "Forme-Objet que l'écrivain rencontre fatalement sur son chemin".

66 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: "anarchique, elle est asociale; particulière par rapport au temps aux hommes, de n'importe quelle manière elle est solitude".

68 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 196. Tradução minha de: "Y a-t-il une écriture poétique?"

69 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 200. Tradução minha de: "boîte de Pandore".

70 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 200. Tradução minha de: “un discours plein de trous et plein de lumière, plein d'absences et de signes surnourissants, sans prévision ni permanence d'intention”.

71 ARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 200. Tradução minha de: “la splendeur et la fraîcheur d'un langage rêvé”.

83 RIMBAUD. Poésies, Une Saison en Enfer, Illuminations, p. 123 Tradução minha de: “un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. -Et je l'ai trouvée amère. -Et je l'ai injuriée”.

8. RIMBAUD, apud, BARTHES, 2002. Tradução minha de: “J'ai voulu dire ce que cá dit, littéralement et dans tous le sens”.

87 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172 “phénomène dramatique de concrétion”.

88 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 173. Tradução minha de: “Mallarmé a porté sur une destruction du langage, dont la Littérature ne serait en quelque sorte que le cadavre”.

89 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 173. Tradução minha de: “à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité”, “ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen: un écrivain sans Littérature”.

91 BARTHES. Où/ ou va la littérature?, OCIV p. 550. Tradução minha de: “l'atteinte de la consistance du sujet qui se produit dans l'écriture, c'est si exaltant que c'est l'objet même de toutes les expériences limites, marginales, comme par exemple la drogue, ou la perversion! pour moi, la littérature – je parle toujours, évidemment, d'une littérature en quelque sorte exemplaire, exemplairement subversive – pour moi la littérature – et c'est pourquoi j'aimerais mieux l'appelle écriture - est toujours une perversion, c'est-à-dire une pratique qui vise à ébranler le sujet, à le dissoudre, à le disperser à même la page. Pendant très longtemps, parce que l'idéologie de l'époque était une idéologie de la représentation, de la figuration, cela s'est produit dans les oeuvre classique d'une façon détournée; mais en réalité, il y avait déjà à ce moment-là de l'écriture, c'est-à-dire de la perversion”.

93 BARTHES. Écrivains et écrivants, OCIII, p. 403. Tradução minha de: “La manière même de ce discours littéraire, soumis à des règles d'emploi”.

94 BARTHES. Écrivains et écrivants, OCIII, p. 403. Tradução minha de: “L'institution littéraire “était de beaucoup transcendante aux fonctions littéraires”. Grifos do autor.

95 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 173. Tradução minha de: “la solitude d'un langage rituel”.

96 BARTHES. Mythologies, OCI, p. 843. Tradução minha de: “langage volé”.

97 BARTHES. Mythologies, OCI, p. 845. Tradução minha de: “la poésie classique constituait un mythe consenti”.

99 BARTHES. Mythologies, OCI, p. 847. Tradução minha de: “une forme déjà pleine de sens et qui reçoit du concept de Littérature une signification nouvelle”.

100 BARTHES. Mythologies, OCI, p. 154-156. Tradução minha de: “l'histoire, modifiant la conscience de l'écrivain”, “une crise morale du langage littéraire”, “rejetant la fausse nature du langage littéraire traditionnel, l'écrivain s'est violemment déporté vers une antinature du langage. La subversion de l'écriture a été l'acte radical par lequel un certain nombre d'écrivains ont tenté de nier la littérature comme système mythique. Chacune de ses révoltes a été un meurtre de la Littérature comme signification: toutes ont postulé la réduction du discours littéraire à un système sémiologique simple, ou même, dans le cas de la poésie, à un système présémiologique: c'est une tâche immense, qui demandait des conduites radicales : on sait que certaines ont été jusqu'au sabotage pur et simple du discours, le silence, réel ou transposé, se manifestant comme la seule arme possible contre le pouvoir majeur du mythe: sa récurrence.”

101 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 216. Tradução minha de: “L'agraphie terminal de Rimbaud”

103 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 175. Tradução minha de: “le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée”.

104 BARTHES. L'ancienne rhétorique, OCIII, p. 600. Tradução minha de: “Enfin cette constatation, assez troublante dans son raccourci, que toute notre littérature, formée par la Rhétorique et sublimée par l'humanisme, est sortie d'une pratique politico-judiciaire (à moins d'entretenir le contresens qui limite la Rhétorique aux ‘figures’): là où les conflits le plus brutaux, d'argent, de propriété, de classes, sont pris en charge, contenus, domestiqués et entretenus par un droit d'état, là où l'institution règlement la parole feinte et codifie tout recours au signifiant, là naît notre littérature. C'est pourquoi, faire tomber la Rhétorique au rang d'un objet pleinement et simplement historique, revendiquer, sous le nom de texte, d'écriture, une nouvelle pratique du langage, et ne jamais se séparer de la science révolutionnaire, ce sont là un seul et même travail”.

105 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 200. Tradução minha de: “est naïvement accordé aux conventions de la forme, la littérature reste sourde à notre Histoire présente, et le mythe littéraire n'est pas dépassé” , “reconnaît la vaste fraîcheur du monde présent, mais pour en rendre compte, il ne dispose que d'une langue splendide et morte”.

106 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture. OCI, p. 209, tradução minha de: “sentiment tragique”.

107 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture. OCI, p. 224, tradução minha de: “il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puisse dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder”.

108 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 223. Tradução minha de: “comme Liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser.”

109 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 224. Tradução minha de : “La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n'invente son langage que pour être un projet: la Littérature devient l'Utopie du langage.”

110 BARTHES. Leçon, OCV, p. 430. Tradução minha de “la libido dominandi”

111 BARTHES. Leçon, OCV, p. 432. “Le signe est suiviste, grégaire; en chaque signe dort ce monstre: un stéréotype”

112 BARTHES. Leçon, OCV, p. 433. Tradução minha de: “Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes” , “tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: littérature. J'entends par littérature, non un corps ou une suite d'oeuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais le graphe complexe des traces d'une pratique: la pratique d'écrire.”

114 BARTHES. Leçon, OCV, p. 433. Tradução minha de: “le texte est l'affleurement même de la langue, et que c'est à l'intérieur de la langue que la langue doit être combattue, dévoyé: non par le message dont elle est l'instrument, mais par le jeu de mots dont elle est le théâtre”.

115 BARTHES. Leçon, OCV, p. 437 Tradução minha de: “éthique du langage littéraire” “la coupure qui met alors à nu un nouveau prophétisme: celui de l'écriture. ‘Changer la langue’, mot mallarméen, est concomitant de ‘Changer le monde’, mot marxien”.

116 BARTHES. Leçon, OCV, p. 436. Tradução minha de: “n'a pu ou ne peut éviter d'être récupéré par lui, soit sous la forme posthume d'une inscription dans la culture officielle, soit sous la forme présent d'une mode qui impose son image et lui prescrit d'être conforme à ce qu'on attend de lui”.

117 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: “un langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme rêve et comme menace”

118 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 222. Tradução minha de: “La multiplication des écritures est un fait moderne qui oblige l'écrivain à un choix, fait de la forme une conduite et provoque une éthique de l'écriture.”

119 BARTHES. Leçon, OCV, p. 436. Tradução minha de: “une certaine éthique du langage littéraire”.

124 BARTHES. Requichot et son corps, OCIV, p. 386. Tradução minha de: “Le symbolisme de la spirale est opposé à celui du cercle; le cercle est religieux, théologique; la spirale, comme cercle déporté à l'infini, est dialectique: sur la spirale, les choses reviennent, mais à un autre niveau; Il y a retour dans la différence”. Grifos do autor.

126 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 208. Tradução minha de: ce que la modernité donne à lire dans la pluralité de ses écritures, c'est l'impasse de sa propre Histoire.

127 BARTHES. *Sollers écrivain*, OCV, p. 592. Tradução minha de: “Mythe fondamental de l'écrivain: Orphée ne peut se retourner, il doit aller de l'avant et chanter ce qu'il désire sans le considérer: tout parole juste ne peut être qu'une esquivé profonde [...]”.

129 MILNER. *Le pas philosophique de Roland Barthes*, p. 91. Tradução minha de: “sans jamais céder sur l'essentiel.”

131 BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 177. Tradução minha de: “est le lieu géométrique de tout ce qu'il ne pourrait pas dire sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité.”

132 BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 216. Tradução minha de: “sorte de Hamlet de l'écriture”.

133 BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 216. Tradução minha de: “ce moment fragile de l'Histoire, où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir.

134 BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 217. Tradução minha de: Ce langage mallarméen, c'est Orphée qui ne peut sauver ce qu'il aime qu'en y renonçant”.

135 BARTHES. *Essais critiques*, OCII, p. 523. Tradução minha de: “la littérature, c'est Orphée remontant des enfers”, “qu'elle se retourne sur ce qu'elle aime, il ne reste plus entre ses mains qu'un sens nommé, c'est-à-dire un sens mort”.

138 BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux*, p. 115 Tradução minha de: “écrire sur quelque chose, c'est le périmer”. Grifos do autor

139 BARTHES. *Fragments d'un discours amoureux* p. 115 Tradução minha de: “Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité: écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les effets du langage: je ne sais pas que le mot ‘souffrances’ n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule). Il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on ne peut écrire sans faire le deuil de sa “sincérité” (toujours le mythe d'Orphée: ne pas se retourner). Ce que l'écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c'est de sacrifier un peu de son Imaginaire, et d'assurer ainsi à travers sa langue l'assomption d'un peu de réel”. Grifos do autor.

141 BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 198. Tradução minha de: “Le mot poétique est ici un acte sans passé”, “l'ombre épaisse des réflexes de toutes origines qui lui sont attachés”, “une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques”.

142 BARTHES. *Le degré zéro de l'écriture*, OCI, p. 99. Tradução minha de: “boîte de Pandore d'où s'envolent toutes les virtualités du langage”.

143 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: “elle est un scandale anarchique, elle est asociale; particulière par rapport au temps aux hommes, de n'importe quelle manière elle est solitude”.

144 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: “phénomène dramatique de concrétion”.

145 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 209. Tradução minha de: “la forme coûtait d'autant moins que l'écrivain usait d'un instrument déjà formé”.

149 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 209. Tradução minha de “l'universalité du langage classique provenait de ce que le langage était un bien communal”.

148 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 172. Tradução minha de: “elle est un scandale anarchique, elle est asociale; particulière par rapport au temps aux hommes, de n'importe quelle manière elle est solitude”.

149 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 177. Tradução minha de: “Elle enferme toute la création littéraire à peu près comme le ciel, le sol et leur jonction dessinent pour l'homme un habitat familial”, “à la fois une limite et une station”.

151 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 179. Tradução minha de: “la mythologie personnelle et secrète de l'auteur”.

152 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 201. Tradução minha de: “il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité”.

153 BARTHES. Leçon, OCV, p. 440. Tradução minha de: “la littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait de quelque chose ; ou mieux : qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes”. (Grifos do autor).

154 BARTHES. Essais critiques, OCII p. 467. Tradução minha de: “La structure est donc en fait un simulacre [...], puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel”. Grifo do autor.

155 BARTHES. Critique et vérité, OC II, p. 795. Tradução minha de: “Le livre est un monde. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l'écrivain devant le monde.”

156 BARTHES. Sollers l'écrivain, OCV, p. 611. Tradução minha de: Un moyen sûr permet de distinguer l'écrivance de l'écriture: l'écrivance se prête au résumé, l'écriture non”.

157 BARTHES. Écrivains et écrivants, OCII, p. 404. Tradução minha de: “le miracle” “cette activité narcissique ne cesse de provoquer, au long d'une littérature séculaire, une interrogation au monde”.

158 BARTHES. *Ecrivains et écrivains*, OCII, p. 405. Tradução minha de: “c’est dans cette déception infinie, que l’écrivain retrouve le monde, un monde étrange d’ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais, en définitive, comme une réponse”.

160 BARTHES. *Texte (théorie du)*, OCIV, p. 449. Tradução minha de: “embaumé dans l’oeuvre-produit”.

161 BARTHES. *Texte (théorie du)*, OCIV, p. 449. Tradução minha de: “jeu mobile de signifiants, sans référence possible a un ou à des signifiés fixes”.

162. BARTHES. *Texte (théorie du)*, OCIV, p. 450. Tradução minha de: “échappant à la logique du l’ego-cogito [...] se déconstruit”, “à travers lequel le sujet explore comment la langue le travail et le défait dès lors qu’il y entre”, “comme une ‘perte’ [...] d’ou son identification à la jouissance; c’est par le concept de signifiante que le texte devient érotique”.

164. BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 257. Tradução minha de: “C’est le sens en ce qu’il est produit sensuellement”. Grifos do autor

165 BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 242. Tradução minha de: “C’est le propre de notre contradiction historique, que la signifiante (la jouissance) est tout entière réfugiée dans une alternative excessive: ou bien dans une pratique mandarinale (issue d’une exténuation de la culture bourgeoise), ou bien dans une idée utopique (celle d’une culture à venir, surgie d’une révolution radicale, inouïe, imprévisible [...]). Grifos do autor.

166 BARTHES. *L’Utopie*, OCIV, p. 531. Tradução minha de: L’Utopie, c’est le champ du désir, face au Politique, qui est le champ du besoin. D’où les rapport paradoxaux de ces deux discours; il se complètent, mais ne se comprennent pas: Le Besoin reproche au Désir son irresponsabilité, sa futilité; Le Désir reproche au Besoin ses censures, son pouvoir réducteur [...] parfois il y a traversé du Mur: Le Désir devient à exploser dans le Politique: c’est Mai 68, moment historique rare: celui d’une utopie immédiate.”. Grifos do autor

167 BARTHES. *L’Utopie*, OCIV, p. 531. Tradução minha de: “Le “Désir doit être sans cesse ramené dans le Politique. C’est dire que non seulement les utopies sont justifiés, mais encore querelles sont nécessaires”.

170 BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 231. Tradução minha de: “le plaisir est dicible, la jouissance ne l’est pas. La jouissance est in-dicible, inter-dite. Je renvoie à Lacan”.

171 BARTHES. *Fragments d’un discours amoureux*, p. 115. Tradução minha de: “(toujours le mythe d’Orphée: ne pas se retourner)”.

173 BARTHES. *Le plaisir du texte*, OC IV p. 238-239. Tradução minha de: “imaginaires du langage” “la parole comme instrument ou expression de la pensée; l’écriture comme translittération de la parole; la phrase comme mesure logique, close; [...] le refus de langage comme force primaire, spontané, pragmatique. Tous ces artefacts sont pris en charge par

l'imaginaire de la science” , "définition même de l'imaginaire: l'inconscient de l'inconsciente”. Grifos do autor.

174 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV p. 239. Tradução minha de: “Le texte, c’est le langage sans son imaginaire”, “Tout ce qui est à peine toléré ou carrément refusé par la linguistique (comme science canonique, positive), la signifiante, la jouissance, c’est précisément là ce qui retire le texte des imaginaire du langage”. Grifos do autor.

175 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 707. Tradução minha de: “à la violence qui lui permet d’excéder les lois qu’une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s’accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d’intelligible historique. Cet excès a nom: écriture”.

177 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OC4, 635. Tradução minha de: “écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuse; mais c’est aussi une idée simple: simple comme une idée de suicide”.

178 BARTHES. Essais critiques, OCII, p. 273. Tradução minha de: “se faire ‘silencieux comme un mort’, devenir l’homme à qui este refusée la dernière réplique”.

179 BARTHES. Fragments d’un discours amoureux, p. 115. Tradução minha de: “Je ne puis m’écrire. Quel est ce moi qui s’écrirait? Au fur et à mesure qu’il entrerait dans l’écriture, l’écriture le dégonflerait, le rendrait vain; produirait une dégradation progressive”.

188 BARTHES. Leçon, OCV, p. 433. Tradução minha de: “catégoriquement, réaliste : elle est la réalité, c’est-à-dire la lueur même du réel.”

189 BARTHES. Leçon, OCV, p. 435-436. Tradução minha de: “On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l’histoire des expédients verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est toujours un délire, à savoir l’inadéquation fondamentale du langage et du réel. Je disais à l’instant, à propos du savoir, que la littérature est catégoriquement réaliste, en ce qu’elle n’a jamais que le réel pour objet de désir ; et je dirai maintenant, sans me contredire parce que j’emploie ici le mot dans son acception familière, qu’elle est tout aussi obstinément : irréaliste ; elle croit sensé le désir de l’impossible”.

190 BARTHES. Leçon, OCV, p. 437. Tradução minha de: “Pas d’autre issue pour cet auteur que de se déplacer – ou de s’entêter – ou les deux à la fois. S’entêter veut dire affirmer l’Irréductible de la littérature : ce qui, en elle, résiste et survit aux discours typés qui l’entourent : les philosophies, les sciences, les psychologies ; agir comme si elle était incomparable et immortelle”.

198 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 216. Tradução minha de: “la Littérature amenée aux portes de la Terre promise, c’est-à-dire aux portes d’un monde sans littérature, dont ce serait pourtant aux écrivains à porter témoignage”.

205 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV, p. 236. Tradução minha de: “à la fois exclu et paisible”.

206 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV, p. 236. Tradução minha de: “Entre deux assauts de paroles, entre deux prestances de systèmes, le plaisir du texte est toujours possible”.

207 BARTHES. Le neutre, p. 33. Tradução minha de: “un affect obstiné (à vrai dire depuis Le Degré zéro de l’écriture)”.

213 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 173. Tradução minha de: “tous les états d'une solidification progressive: d'abord objet d'un regard, puis d'un faire, et enfin d'un meurtre, elle atteint aujourd'hui un dernier avatar, l'absence”.

214 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 173. Tradução minha de: “Le mouvement même d'une négation, et l'impuissance à l'accomplir dans une durée, comme si la Littérature, tendant depuis un siècle à transmuier sa surface dans une forme sans hérédité, ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe, proposant enfin l'accomplissement de ce rêve orphéen : un écrivain sans Littérature. L’écriture blanche, celle de Camus, celle de Blanchot ou de Cayrol par exemple, ou l’écriture parlée de Queneau, c’est le dernier épisode d’une Passion de l’écriture, qui suit pas à pas le déchirement de la conscience bourgeoise”.

215 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 198. Tradução minha de: “sous chaque Mot de la poésie modern s’agit une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom, et non plus son contenu électif comme dans la prose et dans la poésie classiques”.

216 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 199, Tradução minha de: “il accomplit donc un état qui n'est possible que dans le dictionnaire ou dans la poésie , là où le nom peut vivre privé de son article, amené à une sorte d'état zéro, gros à la fois de toutes les spécifications passées et futures”.

218 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 216. Tradução minha de: "troisième terme, terme neutre ou terme-zéro ; ainsi entre les modes subjonctif et impératif, l'indicatif leur apparaît comme une forme amodale”.

219 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 217. Tradução minha de: "il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques)”.

220 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 217. Tradução minha de: “un style de l'absence”, “l’écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme”.

222 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p. 218. Tradução minha de: “il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation”.

223 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 216. Tradução minha de: "Cet art a la structure même du suicide: le silence y est un temps poétique homogène", "une lumière, un vide".

224 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 218. Tradução minha de: "rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours".

225 BARTHES. La peste: annales d'une épidémie ou roman de la solitude?, OCI, p. 543. "Pour Sartre, l'enfer c'est les autres; pour Camus, les autres, c'est peut-être, le paradis".

226 BARTHES. Essais critiques, OCII p. 420. Tradução minha de: "la littérature la plus 'vraie', c'est celle qui se sait la plurielle, dans la mesure où elle se sait essentiellement langage".

227 BARTHES. Essais critiques, OCII p. 326. Tradução minha de: "Il n'y a plus aucune qualification de l'histoire: celle-ci tend au zéro, au point qu'on peut à peine la nommer, encore moins la résumer".

228 SONTAG. L'écriture même a propos de Barthes, p. 47. Tradução minha de: "d'écrivain dandy, version high-tech"; "se refusant par la même à satisfaire notre désir de nous replier sur une psychologie".

232 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 645. Tradução minha de: "j'écris: ceci est le premier degré du langage. Puis, j'écris que j'écris: c'en est le second degré", "tout discours est pris dans le jeu de degrés".

233. BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 664. Tradução minha de: "Il songe à un monde qui serait exempté de sens (comme on l'est de service militaire). Cela a commencé avec Le degré zéro, où est rêvée l'absence de tout signe".

234 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 664. Tradução minha de: "d'imaginer un après-sens: il faut traverser, comme le long d'un chemin initiatique, tout le sens, pour pouvoir l'exempté nue, l'exempter".

235 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 664. Tradução minha de: "la science (le discours paranoïaque)".

236 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 488. Tradução minha de: "Obvius veut dire: qui vient au-devant, et c'est bien le cas de ce sens, qui vient me trouver."

237 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 488. Tradução minha de: "têtu et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler le sens obtus."

238 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 487. Tradução minha de: "coïncidence heureuse"

239 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 492. Tradução minha de: "on ne peut en garantir l'intentionnalité"

240 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 501. Tradução minha de: “S’il pouvait être décrit (contradiction dans les termes), il aurait l’être même du haïku japonais: geste anaphorique sans contenu significatif”.

241 DOSSE. Histoire du structuralisme vol. 1, p. 10. Tradução minha de “de rejet de la culture occidentale traditionnelle”.

243 BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 293. Tradução minha de: “scription” e “déterminations sémantique”.

245 BARTHES. L’Empire des signes, OCIII, p. 347. Tradução minha de: “éloigné des dégoûts, des irritations et des refus que suscite en lui la sémiocratie occidentale”.

246 BARTHES. L’aventure sémiologique, OCIV, p. 525-525. Tradução minha de: “La Sémiologie [...] c’est le système symbolique et sémantique de notre civilisation, dans son entier; c’est trop peu de vouloir changer des contenus, il faut surtout viser à fissurer le système même du sens: sortir de l’enclos occidental[...]”.

247 BARTHES. L’Empire des signes, OCIII, p. 352. Tradução minha de: "L’écriture est en somme, à sa manière, un satori: le satori (l’événement Zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet: il opère un vide de parole”.

250 BARTHES. L’Empire des signes, OCIII, p. 407. Tradução minha de: “l’arcane même de la signification, à savoir le paradigme, est rendu impossible”. Grifos do autor

251 BARTHES. L’Empire des signes, OCIII, p. 408. Tradução minha de: “Tout le Zen, dont le Haïkaï n’est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destiné à arrêter le langage, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous [...] à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l’âme; et peut-être ce qu’on appelé, dans le Zen, satori, et que les Occidentaux ne peuvent traduire que par des mots vaguement chrétiens (illuminations, révélation, intuition) n’est-il qu’une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne; et cet état d’a-langage est une libération”. Grifos do autor.

252 BARTHES. L’Empire des signes, OCIII, p. 408. Tradução minha de: “toupie verbale, qui entraîne dans sa giration le jeu obsessionnel de substitution symbolique”, “c’est le symbole comme opération sémantique qui est attaqué”.

261 BARTHES. L’image, OCV, p. 518. Tradução minha de: “Je dis: suspension des Images. La suspension n’est pas la négation.” “Cá ne veut pas dire que ce silence serait une indifférence supérieur [...] L’Epochè, la suspension, cela reste un pathos: je continuerais d’être ému (par les images), mais non plus tourmenté.”.

267 BARTHES. Le neutre, p. 251. Tradução minha de: “l’Ephochè a une dimension éthique (vise à un bonheur’, à une ‘justesse ‘, etc.)”.

268 BARTHES. Le neutre, p. 32. Tradução minha de: “le Neutre ne renvoie pas à des ‘impressions’ de grisaille, de ‘neutralité’, d’indifférence. Le Neutre — mon Neutre — peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs.” “Déjouer le paradigme’ est une activité ardente, brûlante”.

269 BARTHES. Le neutre, p. 137. Tradução minha de: “importance du jusqu’à: c’est le moment où on s’arrête: frôlement de la psychose”.

270 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 705. Tradução minha de: “Le Neutre n’est pas un moyen d’actif et de passif; c’est plutôt un va-et-vient, une oscillation amorale, bref, si l’on peut dire”.

271 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 707. Tradução minha de: “à un autre cran de la chaîne infinie du langage”.

272 BARTHES. Le neutre, p. 216. Tradução minha de: “implique une philosophie dont l’instance n’est pas la Vérité”.

269 BARTHES. Le neutre, p. 32. Tradução minha de: “le satori n’est pas descente en soi d’une vérité, d’un dieu, mais plutôt brusque débouché sur le vide”.

270 BARTHES. Vita nuova, OCVp. 1011. Tradução minha de: “Jamais un philosophe ne fut mon guide”.

272 NANCY. Une exemption de sens, p. 95. Tradução minha de: “Comment la comprendre? Comment comprendre une désorientation qui ne reviendrait ni à un pur égarement (du genre nihiliste), ni à une réorientation (du genre ‘salut par le zen’, autre devise nihiliste)? Et comment comprendre une exemption qui resterait en quelque façon réglée sur ce dont elle exempte?”.

274 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 664. Tradução minha de: “comme on l’est de service militaire”.

275 BARTHES. L’Empire des signes, OCIII, p. 405 Tradução minha de: “L’Occident humecte toute chose de sens, à la manière d’une religion autoritaire qui impose le baptême par populations”.

277 NANCY. Une exemption de sens, p. 97. Tradução minha de: “le privilège qui confère l’exemption est celui qui décharge de l’obligation de fin, et qui du même feste, paradoxalement, ne dispense pas de parler mais appelle au contraire à la parole renouvelée, raffiné, [...] - parole d’écrivain, d’amant ou de philosophie, poésie, prière ou conversation – mais ainsi parole toujours plus proche de sa naissance que de son aboutissement, toujours plus réglé sur son énonciation que sur son énoncé, sur sa retenue que sur son dernier mot [...]”.

278. BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 705. Tradução minha de: “la dérive - la jouissance”.

279 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p. 221. Tradução minha de: “Deux bords sont tracés: un bord sage, conforme, plagiaire (il s’agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu’il a

été fixé par l'école, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n'importe quels contours), qui n'est jamais que le lieu de son effet: là où s'entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu'ils mettent en scène, sont nécessaires. Ni la culture ni sa destruction ne sont érotiques; c'est la faille de l'une et de l'autre qui le devient". Grifos do autor.

281 NANCY. Une exemption de sens, p. 8. Tradução minha de: "e ses mots ou ses silences ne sont pas de conclusion mais d'ouverture et d'appel".

282 NANCY. Une exemption de sens, p. 98. Tradução minha de: "de même que la jouissance est le plaisir qui n'est ni terminal, ni préliminaire, mais plaisir exempté d'avoir à commencer et à finir, de même le sens jouissant est le sens qui n'aboutit ni dans la signification, ni dans l'insignifiable".

283 NANCY. Une exemption de sens, p. 97. Tradução minha.

285 KRISTEVA. Une exemption de sens, p. 11. Tradução minha de: "déhiscence du sens".

286 BARTHES. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, OCIV, p. 442. Tradução minha de "volume d'indéterminations ou de surdéterminations".

287 BARTHES. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, OCIV, p. 441. Tradução minha de: "indécidabilité".

288 BARTHES. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, OCIV, p. 442. Tradução minha de: "L'écriture arrive très exactement au moment où la parole cesse, c'est-à-dire à partir de l'instant où l'on ne peut plus repérer qui parle et où l'on constate seulement que ça commence à parler" Grifos do autor.

301 DOSSE. Histoire du structuralisme vol. 1, p. 385. Tradução minha de "l'année lumière".

302.DOSSE. Histoire du structuralisme vol. 1, p. 388. Tradução minha de: "réfèrent absolu de toutes choses", "réceptacle de vérités

304 DOSSE. Histoire du structuralisme vol. 1, p. 248. Tradução minha de: "un Rimbaud, Bataille ou un Artaud".

305 BARTHES. Critique et vérité, OCII, p. 791. Tradução minha de: "ces analyses laisseront hors de leur atteinte un résidu énorme. Ce résidu correspondra assez à ce que nous jugeons aujourd'hui essentiel dans l'oeuvre (le génie personnel, l'art, l'humanité)."

306 BARTHES. Critique et vérité, OCII, p. 789. Tradução minha de: "et qui est souvent l'auteur". Grifo do autor.

310 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p. 40. Tradução minha de: "l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit".

312 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p. 40. Tradução minha de: "le prestige de l'individu".

313 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p. 40-41. Tradução minha de: "il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résume et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la 'personne' de l'auteur".

314 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p. 44. Tradução minha de: "contre-théologique, proprement révolutionnaire" "refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostase, la raison, la science, la loi"

315 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p. 45. Tradução minha de: "Le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblés dans un même champ toute les traces dont est constitué l'écrit".

316 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 244. Tradução minha de: "elle atteste le déchirement des langages, inséparable du déchirement des classes: comme Liberté, elle est la conscience de ce déchirement et l'effort même qui veut le dépasser. Se sentant sans cesse coupable de sa propre solitude, elle n'en est pas moins une imagination avide d'un bonheur des mots, elle se hâte vers un langage rêvé dont la fraîcheur, par une sorte d'anticipation idéale, figurait la perfection d'un nouveau monde adamique".

317 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV p. 796

BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII. 705. Tradução minha de: "Nous lisons la mort plus sûrement".

321 BARTHES. S/Z, OCIII. p. 121. Tradução minha de: "Science avec patience, Le supplice est sûr".

322 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p. 43. Tradução minha de: détachée de toute voix" "pur geste d'inscription (et non d'expression)".

323 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 650. Tradução minha de "Le grain du désir", "la revendication du corps".

324 DOSSE. Histoire du structuralisme vol. 1, p. 249. Tradução minha de: "une philosophie du désir".

325 BARTHES, De l'oeuvre au texte, OCIII, p. 913. Tradução minha de: "auteur de papier".

337 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p. 237. Tradução minha de: "(la logosphère)", "mi-scientifique, mi-éthique"

338 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p. 237. Tradução minha de: Par un travail progressif d'exténuation. D'a- bord le texte liquide tout métalangage, et c'est en cela qu'il est texte: aucune voix (Science, Cause, Institution) n'est en arrière de ce qu'il dit)". Grifo do autor.

340 BARTHES. L'Utopie, OCIV, p. 531. Tradução minha de: "L'Utopie, c'est le champ du désir, face au Politique, qui est le champ du besoin".

341 BARTHES. Leçon, OC p. 439 . Tradução minha de: "le désir est plus fort que son interprétation".

345 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p. 235. Tradução minha de: "perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur". (Grifos do autor).

346 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p. 254. Tradução minha de: "non point sous les espèces de la biographie directe (ce qui excéderait le corps, donnerait un sens à la vie, forgerait un destin)".

348 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 704. Tradução minha de: "Rien de plus déprimant que d'imaginer le Texte comme un objet intellectuel (de réflexion, d'analyse, de comparaison, de reflet, etc.) Le Texte est un objet de plaisir".

349 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 704. Tradução minha de: "le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte); lorsque le texte 'littéraire' (Le livre) transmigre dans notre vie [...], bref quand il se produit une co-existence".

350 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 705. Tradução minha de: "Le plaisir du Texte comporte aussi un retour amical de l'auteur".

351 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 705. Tradução minha de: "ce n'est même pas le héros d'une biographie. L'auteur que vient de son texte et va dans notre vie n'as pas d'unité; il est un simple pluriel de 'charmes' le lieu de quelques détails ténus".

352 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 705. Tradução minha de: "Un chant discontinue d'amabilités, en quoi néanmoins nous lisons la mort plus sûrement que dans l'épopée d'un destin; ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps".

353 BARTHES. Sade; Fourier; Loyola, OCIII, p. 703. Tradução minha de: "L'écriture, pour reprendre une terminologie Lacanienne, ne connaît que des 'insistance'".

357 BARTHES. Roland Barthes contre les idées reçues OCIV, p. 568. Tradução minha de: "L'écriture, c'est la main, c'est donc le corps: ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pesés, [...] bref, non pas l'âme (peu importe la graphologie), mais le sujet lesté de son désir et de son inconscient".

369. NANCY. Une exemption de sens, p. 99. Tradução minha de: "jouir c'est se sentir de l'autre e dans l'autre".

370 BARTHES. Entretien avec Jacques Chance, OCIV, p. 897. Tradução minha de: “Il y a donc des images sur l'écrivain lui-même, je les ai choisies moi-même, j'ai constitué une sorte d'imagerie qui s'arrête effectivement à mon adolescence parce que c'est seulement mon enfance et mon adolescence qui me fascinent encore. Que s'est-il produit après? J'ai commencé à écrire et à ce moment-là je dirai que mon corps est 'sorti' de l'image, qu'il n'était plus dans la photographie: il est passé dans mon écriture, d'une tout autre façon. Mon corps s'est dispersé dans l'acte d'écrire et je n'ai plus eu à le présenter”.

371 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 707. Tradução minha de “l'absence d'imago”

372 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 706-706. Tradução minha de: “Car s'il faut que par une dialectique restorse il y ait dans le Texte, destructeur de tout sujet, un sujet à aimer, ce sujet est dispersé, un peu comme les cendres que l'on jette au vent après la mort (au thème de l'urne et de la stèle, objets forts, fermés, instituteurs du destin, s'opposerait les éclats du souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passée que quelque plis): si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisait, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons: des 'biographèmes', dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion.”. Grifos do autor.

BURKE. The death and the return of the author, p. 40. Tradução minha: “If anything, it is a poet's conception”

386 BARTHES. De la parole à l'écriture, OCIV, p. 540. Tradução minha de: “L'écriture, proprement dite, celle qui produit des textes. L'écriture n'est pas la parole, et cette séparation a reçu ces dernières années une consécration théorique; mais elle n'est pas non plus l'écrit, la transcription; écrire n'est pas transcrire. Dans l'écriture, ce qui est trop présent dans la parole (d'une façon hystérique) et trop absent de la transcription (d'une façon castratrice), à savoir le corps revient, mais selon un voie indirecte, mesurée, et pour tout dire, juste, musicale, par la jouissance, et non par l'imaginaire (l'image)”.

387 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 261. Tradução minha de: “le grain de la voix, qui est un mixte érotique de timbre et de langage”.

388 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV, p. 261. Tradução minha de: “ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.

389 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 150. Tradução minha de: “le grain serait cela: la matérialité du corps parlant sa langue maternelle: peut-être la lettre; presque sûrement la signifiante”.

390 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 150. Tradução minha de: “Le 'grain', c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute”.

391 BARTHES. Leçon, OCV, p. 434. Tradução minha de: “en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence).”

392 BARTHES. *Leçon*, OCV, p. 434. Tradução minha de: “elle assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irréparable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité”.

393 BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII. 705. Tradução minha de: “Nous lisons la mort plus sûrement”.

400 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha de: “Gide lisait du Bossuet en descendant le Congo” .

401 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha de: “Efficace sociologiquement”, “sur l’idée que notre bourgeoisie se fait de ses écrivains”.

402 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha de: “que les spécialiste de l’âme humaine” “Sont eux aussi soumis au statut général du travail contemporain, c’est une manière de convaincre nos lecteurs Bourgeois qu’ils marchent bien avec leur temps”.

403 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha de: “retourne bien vite dans l’empyrée qu’il partage avec les professionnels de la vocation.”.

404 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 694. Tradução minha de: “une contradiction sublime: celle d’une condition prosaïque, produite, hélas, par une époque bien matérialiste, et du status prestigieux que la société bourgeoise concède libéralement à ses hommes de l’esprit (pourvu qu’il soient inoffensifs).

405 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 695. Tradução minha de: “ce qui prouve la merveilleuse singularité de l’écrivain, c’est que pendant ces fameuses vacances, qu’il partage, fraternellement avec les ouvriers et les calicots, il ne cesse, lui, sinon de travailler, du moins de produire”.

406 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 694. Tradução minha de: “Celui-ci concède sans doute qu’il est pourvu d’une famille, d’un short, d’une vieille maison de campagne, d’une famille, d’un short, d’une petite fille, etc., mais contrairement aux autres travailleurs qui changent d’essence, et ne sont plus sur la plage que des estivants, l’écrivain, lui, garde partout sa nature d’écrivain; pourvu de vacances, il affiche le signe de son humanité; mais le dieu reste, on est écrivain comme Louis XIV était roi [...]. Tout cela introduit à la même idée d’un écrivain sur-homme, d’une sorte d’être différentiel que la société met en vitrine pour mieux jouer de la singularité factice qu’elle lui concède”. 407

BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 693. Tradução minha de: “merchet bien avec leur temps”.

409 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 695. Tradução minha de: “surhumanité l’existence d’êtres assez vastes pour porter des pyjamas bleus dans le temps même où ils se manifestent comme conscience universelle”.

410 BARTHES. *Mythologies*, OCI, p. 695. Tradução minha de: “elle perdrait évidemment tout son intérêt dans un monde, où le travail de l’écrivain serait désacralisé au point de paraître aussi naturel que ses fonctions vestimentaires ou gustatives”.

416 BARTHES. Mythologies, OCI, p. 694. Tradução minha de: “l’ambrosie est au pain: une substance miraculeuse, éternelle, qui condescend à la forme sociale pour se faire mieux saisir dans sa prestigieuse différence”.

424 BARTHES. Mythologies, OCI, p. 693. Tradução minha de: "Merchet bien avec leur temps”.

426 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII. 705. Tradução minha de: “Nous lisons la mort plus sûrement” 427 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, 635. Tradução minha de: “écrire sur soi peut paraître une idée prétensieuse; mais c’est aussi une idée simples: simple comme une idée de suicide”.

428 BARTHES. Fragments d’un discours amoureux, p. 114. Tradução minha de: “Je ne puis m’écrire. Quel est ce moi qui s’écrirait? Au fur et à mesure qu’il entrerait dans l’écriture, l’écriture le dégonflerait, le rendrait vain; il se produirait une dégradation progressive

429 BARTHES. Longtemps, je me suis couché de bonne heure’, OCV, p. 462. Tradução minha de: “par une subtilisation extrême”, “Proust a donné à l’écriture moderne son épopée par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans. son roman, comme on le dit si souvent, il fit de savi même une oeuvre dont son propre livre fut comme le modèle”.

430 BARTHES. Longtemps, je me suis couché de bonne heure’, OCV, p. 461. Tradução minha de: “Forme mixte, incertaine, hésitante”.

431 BARTHES. Longtemps, je me suis couché de bonne heure’, OCV, p. 463. Tradução minha de :L’intérêt est cependant capital: il est d’ouvrir les vannes du Temps: la chronologie ébranlée, des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une suite soustraite à la loi ancestrale du Récit ou du Raisonnement, et cette suite produira sans forcer la tierce forme, ni Essai ni Roman. La structure de cette oeuvre sera, à proprement parler, rhapsodique, c’es-à-ire (étymologiquement) cousue; c’est d’ailleurs une métaphore proustienne: l’oeuvre se fait comme une robe [...] des pièces, des morceaux sont soumis à des croisements, des arrangements, des rappels”.

432 BARTHES. Longtemps, je me suis couché de bonne heure’, OCV, p. 464.

39 BARTHES. La mort de l’auteur, OCIII, p. 40. Tradução minha de: “corps qui écrit”.

450 DERRIDA. Les morts de Roland Barthes, p. 272. Tradução minha de: “Ses textes me sont familiers et je ne les connais pas encore”

454 DOSSE. Histoire du structuralisme, vol.II, p. p. 41. Tradução minha de “possible déconstruction heideggérienne des normes scientifiques [...] débarrassée des présuppositions logocentrisme e phonologiques” .

479 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 735. Tradução minha de: “Toujours penser à Nietzsche: nous sommes scientifiques par manque de subtilité - J’imagine au contraire, par utopie, une science dramatique et subtile, tendue vers la renversement

carnavalesque de la proposition aristotélicienne et qui oserait penser, au moins dans un éclair: il n’y a de science que de la différence”. Grifos do autor.

520 DERRIDA. Discussion, p. 271. Tradução minha de “The subject is absolutely indispensable”.

522 BARTHES. Le Plaisir du texte, OCIV, p. 219. Tradução minha de “Babel Heureuse”

535 BARTHES. L’Empire des signes, OCIII, p. 347. Tradução minha de: “sémiocratie occidentale”.

571 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII. 705. Tradução minha de: “Nous lisons la mort plus sûrement”

616 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 581. Tradução minha de: “le texte ne peut rien raconter; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire, vers une sorte de langue sans mémoire, qui est déjà celle du Peuple [...]”

663 BARTHES. L’Empire des signes, OCIII, p. 408. Tradução minha de “ce qui est posé est mat, et tout ce que l’on peut en faire, c’est le ressasser; c’est cela que l’on recommande à l’exercitant qui travaille un koan [...] non de le résoudre, comme s’il avait un sens, non même de percevoir son absurdité (qui est encore un sens), mais de le remâcher ‘jusqu’à ce que la dent tombe’”. Grifos do autor.

664 BARTHES. Fragments d’un discours amoureux, p. 115 Tradução minha de: “Ce que l’écriture demande et que tout amoureux ne peut lui accorder sans déchirement, c’est de sacrifier un peu de son Imaginaire, et d’assurer ainsi à travers sa lante l’assomption d’un peu de réel” . Grifos do autor.

673 BARTHES. L’esprit de la lettre, OCIII, p. 482. Tradução minha de “Il est assez évident que la lettre n’est pas le son”, “le devenir et l’avenir de lettre (d’où elle vient et où il lui reste, infiniment, inlassablement, à aller) sont indépendants du phonème”.

674 BARTHES. Le esprit de la lettre, OCIII, p. 484. Tradução minha de. “entre-deux” “entre l’écriture et la peinture qui est tracé” , “Loi paternelle, civile, mentale, scientifique: loi ségrégative”. Grifos do autor.

685 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p. 221. Tradução minha de: “Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s’agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu’il a été fixé par l’école, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n’importe quels contours), qui n’est jamais que le heu de son effet : là où s’entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu’ils mettent en scène, sont nécessaires.” “c’est la faille de l’une et de l’autre qui le devient”. Grifos do autor.

688 BARTHES. Leçon, OCV, p. 435-436. Tradução minha de: “On pourrait imaginer une histoire de la littérature, ou, pour mieux dire : des productions de langage, qui serait l’histoire des expédients verbaux, souvent très fous, dont les hommes ont usé pour réduire, apprivoiser, nier, ou au contraire assumer ce qui est toujours un délire, à savoir l’inadéquation fondamentale du

langage et du réel. Je disais à l’instant, à propos du savoir, que la littérature est catégoriquement réaliste, en ce qu’elle n’a jamais que le réel pour objet de désir ; et je dirai maintenant, sans me contredire parce que j’emploie ici le mot dans son acception familière, qu’elle est tout aussi obstinément : irréaliste ; elle croit sensé le désir de l’impossible.”

700 BARTHES. L’esprit de la lettre, OCIII, p. 481. Tradução minha de: “La lettre tue et l’esprit vivifie? Ce serait simple s’il n’y avait précisément un sprit de la lettre, qui vivifie la lettre; ou encore: si l’extrême symbole ne se retrouvait être la lettre elle-même”.

711 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 750. Tradução minha de: “Ecrire le corps: ni la peau, ni les muscles, ne les os, ni les nerfs, mais le reste”.

715 BARTHES. Leçon, OCV, p.435-436. Tradução minha de: “désir de l’impossible”.

716 BARTHES. Leçon, OCV, p.435-436. Tradução minha de: “expédients verbaux, souvent très fous”.

719 BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 267. Tradução minha de: “l’ensemble des traits langagiers à travers lesquels un écrivain assume la responsabilité historique de sa forme”.

720 BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 267. Tradução minha de: “scription (l’acte musculaire d’écrire, de tracer des lettres)”, “trace des formes régulières, récurrentes, rythmées”.

721 BARTHES. La peinture et l’écriture des signes, p. 4. Tradução minha de: “Il y a une vérité occultée de l’écriture qui est sa vérité gestuelle, sa vérité corporelle”.

722 BARTHES. De la parole à l’écriture, OCIV, p.540. Tradução minha de: “le corps revient, mais selon un voie indirecte, mesurée, et pour tout dire, juste”. Grifos do autor.

723 BARTHES. Roland Barthes contre les idées reçues, OCIV, p.568. Tradução minha de: “L’écriture, c’est la main, c’est donc le corps: ses pulsions, ses contrôles, ses rythmes, ses pesés, [...] bref, non pas l’âme (peu importe la graphologie), mais le sujet lesté de son désir et de son inconscient”.

725 BARTHES. La peinture et l’écriture des signes, p. 3. Tradução minha de: vérité de l’écriture”

726 BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 289. Tradução minha de: “alphabétocentriste”. Grifo do autor.

727 BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 273. Tradução minha de: “l’Etat, centralisé sous le pouvoir impérial, s’est emparé de cette écriture particulière”

728 BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 289. Tradução minha de L’écriture n’est en somme rien d’autre qu’une craquelure. Il s’agit de diviser, de sillonner, de discontinuer une matière plane, feuille, peau, plage d’argile”.

738 BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p. 284. Tradução minha de: “une écriture n’a pas besoin d’être ‘lisible’ pour être pleinement une écriture. On peut même dire que c’est à partir

du moment où le signifiant [...] se détache de tout signifié et largue vigoureusement l'alibi référentiel, que le texte (au sens actuel du mot) apparaît”.

740 BARTHES. Variations sur l'écriture, OCIV, p. 290. Tradução minha de: “L'écriture a besoin du discontinu, le discontinu est en quelque sorte la condition organique de son apparition; mais ce discontinu est historiquement très mobile”.

741 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV p.221. Tradução minha de: “De là peut-être, un moyen d'évaluer les œuvres de la modernité: leur valeur viendrait de leur duplicité. Il faut entendre par là qu'elles ont toujours deux bords”.

742 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV p.238-239. Tradução minha de: “mais ce n'est pas la violence qui impressionne le plaisir; la destruction ne l'intéresse pas; ce qu'il veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le fading qui saisit le sujet au coeur de la jouissance”.

743 BARTHES. Variations sur l'écriture, OCIV, p.269. Tradução minha de: “une pratique de jouissance, liée aux profondeurs pulsionnelles du corps”.

744 OSSOLA. L'instrument subtil, p.17. Tradução minha de: “Il suffit [...] d'observer les deux textes, Le plaisir du texte et ‘Variations sur l'écriture’, placés l'un à côté de l'autre pour voir immédiatement leur parfaite solidarité de conception”.

745 BARTHES. Cy Twombly ou “non multa sed multum”, OCV, p. 706. Tradução minha de: “le champ allusif de l'écriture”. Grifos do autor.

746 BARTHES. Cy Twombly ou “non multa sed multum”, OCV, p. 706. Tradução minha de: “le geste c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions”.

747 BARTHES. Cy Twombly ou “non multa sed multum”, OCV, p. 706. Tradução minha de: “ne casse pas la chaîne causative des actes, ce que le bouddhiste appelle le karma (ce n'est pas un saït, un ascète), mais il la brouille, il la relance jusqu'à en perdre le sens, “notre logique causale (je simplifie): un satori: par une circonstance infime, voire dérisoire, aberrante, farfelue, le sujet s'éveille à une négativité radicale”. Grifos do autor.

748 BARTHES. Leçon, OCV, p.435-436. Tradução minha de: “expédients verbaux, souvent très fous”.

763 BARTHES. Texte (théorie du), OCIV, p.450. Tradução minha de: “échappant à la logique du l'ego-cogito [...] se déconstruit”, “à travers lequel le sujet explore comment la langue le travail et le défait dès lors qu'il y entre”, “comme une ‘perte’ [...] d'où son identification à la jouissance; c'est par le concept de signifiante que le texte devient érotique”.

764 BARTHES. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, OCIV, p.442. Tradução minha de: “L'écriture arrive très exactement au moment où la parole cesse, c'est-à-dire à partir de l'instant où l'on ne peut plus repérer qui parle et où l'on constate seulement que ça commence à parler”. Grifo do autor.

765 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p.40. Tradução minha de: "l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit".

773 BARTHES. Leçon, OCV, p.434. Tradução minha de: "Selon le discours de la science – ou selon un certain discours de la science –, le savoir est un énoncé, dans l'écriture, il est une énonciation.

774 BARTHES. Leçon, OCV, p.434. Tradução minha de: "L'énonciation, elle, en exposant la place et l'énergie su sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence)," "vise le réel même du langage", "elle assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irréparable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité".

775 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p.237. Tradução minha de: "le texte liquide tout méta-langage".

809 BARTHES. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, OCIV, p.442. Tradução minha de: "L'écriture arrive très exactement au moment où la parole cesse, c'est-à-dire à partir de l'instant où l'on ne peut plus repérer qui parle et où l'on constate seulement que ça commence à parler" Grifos do autor.

810 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p.238. Tradução minha de: "Il faudrait d'ailleurs distinguer entre la figuration et la représentation. La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique [...] dans le profil du texte". Grifos do autor.

811 BARTHES. Fragments d'un discours amoureux, p. 7. Traução minha de: "chorégraphique" "c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action".

812 BARTHES. Écrire, verbe intransitif?, OCIII, p. 623. Tradução minha de: "en indo-européen du moins, ce que la diathèse oppose véritablement, ce n'est pas l'actif et le passif, c'est le actif et le moyen".

813 BARTHES. Écrire, verbe intransitif?, OCIII, p. 623. Tradução minha de: "Sacrifier (rituellement) est actif se c'est le prêtre qui sacrifie la victime à ma place et pour moi, et il est moyen si, prenant en quelque sorte le couteau des mains du prêtre, je fais moi même le sacrifice pour mon propre compte". Grifos do autor.

814 BARTHES. Ecrire, verbe intransitif?, OCIII, p. 623. Tradução minha de: "dans le cas moyen, au contraire, en agissant, le sujet s'affecte lui-même, il reste toujours intérieur au procès, même si ce procès comporte un objet, en sorte que le moyen n'exclut pas la transitivité"

815 BARTHES. Ecrire, verbe intransitif?, OCIII, p. 623. "La voix moyenne correspond tout à fait à l'état de l'écriture moderne: écrire, c'est aujourd'hui se faire centre du procès de parole, c'est effectuer l'écriture en s'affectant soi-même, c'est faire coïncider l'action et l'affection, c'est laisser le scripteur à l'intérieur de l'écriture, non à titre de sujet psychologique [...], mais à titre d'agent de l'action."

BARTHES. Ecrire, verbe intransitif?, OCIII, p. 625, "s'effectuant et s'affectent par elle".

830 BARTHES. Leçon, OCV, p. 434. Tradução minha de: “elle assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irréparable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité”.

832 BARTHES. Où/ ou va la littérature?, OCIV p. 550. Tradução minha de: “pour moi la littérature – et c'est pourquoi j'aimerais mieux l'appelle écriture - est toujours une perversion, c'est-à-dire une pratique qui vise à ébranler le sujet, à le dissoudre, à le disperser à même la page”.

842 BARTHES. Sollers écrivain, OCV. p.592. Tradução minha de: “Mythe fondamental de l'écrivain: Orphée”

843 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 706-706. Tradução minha de: “dialectique restorse”.

844 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p.150. Tradução minha de: “le grain serait cela: la matérialité du corps parlant sa langue maternelle: peut-être la lettre; presque sûrement la signifiçance”.

845 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 150. Tradução minha de:“Le ‘grain’, c’est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute”.

846 Conforme lemos em Introdução a semantólise (2012), O feno-texto é o tipo de estrutura na qual a linguagem está voltada para a comunicação. O geno-texto, por outro lado, está ligado a uma dimensão destrutivo-construtiva dos códigos da linguagem. Podemos relacionar ao primeiro os processos de signifiçação, produção de sentido, e ao segundo os processos de signifiçância.

847 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p.150. Tradução minha de: “couvre tous les phénomènes, tous les traits qui relèvent la structure de la langue chantée, des lois du genre [...] tout ce qui, dans l'exécution, est au service de la communication, de la représentation”.

848 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 150. Tradução minha de: “Le géno-texte, c’est le volume de la voix chantante et disante, l’espace où les significations germent”, “sa matérialité même, c’est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation [...] à l’expression”.

849 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 150. Tradução minha de: “volupté de sons-signifiçants, de ses lettres”.

850 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 151. Tradução minha de :“c’est le pneuma, c’est l’âme qui se gonfle”.

851 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 151. Tradução minha de: “c’est dans le gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe, c’est dans la masque que la signifiçance éclate, fait surgir, non l’âme, mais la jouissance”.

852 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 151. Tradução minha de: “il faut que le chant parle, ou mieux encore, écrive, car ce qui est produit au niveau du géno-chant est finalement de l’écriture”.

853 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 150. Tradução minha de: “Le ‘grain’, c’est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute”.

854 BARTHES. Le grain de la voix, OCIV, p. 150. Tradução minha de: “Elle nous fait entendre un corps qui, certes, n’a pas d’état civil, de ‘personnalité’, mais qui est tout de même un corps séparé; et surtout cette voix charrie directement le symbolique, par-dessus l’intelligible, l’expressif, voici jeté devant nous, comme un paquet, le Père, sa stature phallique”.

856 BARTHES. Le plaisir du texte, OCIV, p. 241. Tradução minha de: “L’écrivain est quelqu’un qui joue avec le corps de sa mère”.

867 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV, p.261. Tradução minha de: “incidents pulsionnels”, “un texte où l’on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l’articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage.

878 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 487. Tradução minha de: “(le premier en importance au Moyen Age); c’est une coïncidence heureuse, car il s’agit bien d’une écoute” “sans référence à la phoné unique). Grifos do autor. 879 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 500 . Tradução minha de: “discontinu, indifférent à l’histoire” “contre- nature ou tout au moins de distancement à l’égard du référent”. Grifos do autor.

880 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 501. Tradução minha de: “en lui le désir n’aboutit pas à ce spasme du signifié, qui, d’ordinaire, fait retomber voluptueusement le sujet dans la paix des nominations”.

881 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p. 487. Tradução minha de: “l’orchestration, le contrepoint la stéréophonie”.

882 BARTHES. Le troisième sens, OCIII, p.506. Tradução minha de: “une véritable mutation de la lecture et de son objet”.

883 BARTHES. Ecoute, OCV, p. 340. Tradução minha de: “Entendre est un phénomène physiologique; écouter est un acte psychologique”.

884 BARTHES. Ecoute, OCV, p. 340. Tradução minha de: “alerte”, “déchiffrement”. Grifos do autor.

885 BARTHES. Ecoute, OCV, p. 340. Tradução minha de “signifiante générale, qui n’est plus concevable sans la détermination de l’inconscient”.

886 BARTHES. Ecoute, OCV, p. 350. Tradução minha de: “Car la psychanalyse [...] modifie l’idée que nous pouvons avoir de l’écoute”.

887 BARTHES. *Écoute*, OCV, p. 350. Tradução minha de: “il y a ouverture de l’écoute à toutes les forms de polysémie, de surdéterminations, de superpositions”

888 BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 351 “C’est la dispersion même”, “sans cesse remis dans la course d’une qui en produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter les sens”.

889 Embora, neste texto, para Barthes, a incisão rítmica seja comentada como uma prática anterior a escrita, é digno de nota que, conforme lemos em “Variations sur l’écriture”, a mão que segura um instrumento e traça formas regulares e ritmadas já está a fazer “escrificação” e adentrar o campo da escrita.

890 BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 342. Tradução minha de: “intentionnelle d’un rythme: on trouve sur certaines parois de l’époque moustérienne des incisions rythmiques”.

891 BARTHES. *La peinture et l’écriture des signes*, p. 5. Tradução minha de: “Valeur énigmatique”.

892 BARTHES. *La peinture et l’écriture des signes*, p. 5. Tradução minha de: “dans une régions unique de la pratique corporelle, la peinture et l’écriture auraient commencé par un même geste non figuratif et non sémantique, qui était simplement rythmé”.

893 BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 343. Tradução minha de: “Par le rythme aussi, l’écoute cesse d’être pure surveillance pour devenir création”.

894 BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 343. Tradução minha de: “Sans rythme, aucun langage n’est possible: le signe est fondé sur un aller et retour, celui du marqué et du non-marqué, qu’on appelle paradigme”. Grifos do autor.

895 BARTHES. *Ecoute*, OCV, p. 343. Tradução minha de: “le premier jeu symbolique, mais il a crée aussi le rythme”.

908 BARTHES. *Droit dans les yeux*, p. 353. Tradução minha de: “ce règne de la signification dont l’unité n’est pas le signe (discontinu), mais la signifiance”.

910 BARTHES. *S/Z*, OCIII, p. 122. Tradução minha de: “Z est la lettre de la mutilation: ohonétiquement, Z est cinglant à la façon d’un fouet châtieur, d’un insecte érinnyque”, “parmi les rondeurs de l’alphabet, comme un tranchant oblique et illégal, il coupe, il barre [...] est la lettre de la déviance”

914 BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 705. Tradução minha de: “l’auteur qui vient de son texte et va dans notre vie n’as pas d’unité; il est un simple pluriel de ‘charmes’ le lieu de quelques détails ténus, [...] un chant discontinu d’amabilités”.

916 BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 706. Tradução minha de: “hoquets salutaires”.

918 BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, OCIII, p. 705. Tradução minha de: “dialeitique retorse”.

919 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 705- 706. Tradução minha de: “Ce sujet disperse”, “éclats du souvenir, l'érosion qui ne laisse de la vie passé que quelques plis”.

920 BARTHES. La chambre claire, OCV, p. 911. Tradução minha de: “collection d'objets partiels” “La Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie”.

921 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p.685. Tradução minha de: “j'appelle anamnèse l'action – mélange de jouissance et d'effort – que mène le sujet pour retrouver, sans l'agrandir ni le faire vibrer, une ténuité du souvenir” “Le biographème n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice: celle que je prête à l'auteur que j'aime”.

922 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p.706. Tradução minha de: “flumen orationis [...] est entrecoupé, à la façon de hoquets salutaires”.

923 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 581. Tradução minha de: “le text ne peut rien raconter; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire, vers une sorte de langue sans mémoire, qui est déjà celle du Peuple [...]”.

924 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p.685. Tradução minha de: “Ce quelques anamnèse sont plus ou moin mates (insignifiantes: exemptés de sens) mieux on parvient à les rendre mates, et mieux elles échappent à l'imaginaire”. Grifos do autor.

925 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p.706. Tradução minha de: “une vie trouée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne”.

930 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 932. Tradução minha de: “Lecture désirante”.

931 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 933. Tradução minha de: “dans la lecture, tous les émois du corps sont là, mélangés, roulés: la fascination, la vacance, la douleur, la volupté”.

932 BARTHES. Le jeu du kaléidoscope, OCIV, p. 847. Tradução minha de: “l'écriture - c'est-à-dire le travail du corps qui est en proie au langage – passe par le style.”.

933 BUFFON. Discours sur le style, online. Tradução minha de: “le style est l'homme même. Le style ne peut donc ni s'enlever, ni se transporter, ni s'altérer: s'il est élevé, noble, sublime, l'auteur sera également admiré dans tous les temps; car il n'y a que la vérité qui soit durable, et même éternelle.”

934 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 178. Tradução minha de: “il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire: il est la ‘chose’ de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude.

935 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 178. Tradução minha de: “Il fonctionne à la façon d'une Nécessité, comme se, dans cette espèce de poussée florale, le style n'était que le terme d'une métamorphose aveugle et obstinée, partie d'un infra-langage qui s'élabore à la limite de la chair et du monde”.

937 BARTHES. Le style et son image, OCIII, 972. Tradução minha de: “expressif ou alétique”.

938 BARTHES. L’ancienne rhétorique, OCIII, p. 600. Tradução minha de: “C’est pourquoi, faire tomber la Rhétorique au rang d’un objet pleinement et simplement historique, revendiquer, sous le nom de texte, d’écriture, une nouvelle pratique du langage, et ne jamais se séparer de la science révolutionnaire, ce sont là un seul et même travail”.

939 BARTHES. Le style et son image, OCIII, 974. Tradução minha de: “un autre forme, un autre signifiant”

940 BARTHES. Le style et son image, OCIII, 975. Tradução minha de: “Stéréographie: ni mélodique ni harmonique [...] il est résolument contrapuntique; il mêle les voix dans un volume, et non selon une ligne”

941 BARTHES. Le style et son image, OCIII, 973. Tradução minha de: “finalement morale”.

942 BARTHES. Le style et son image, OCIII, 973. Tradução minha de: “la littérature, space du style, et parce qu’elle est spécifiquement cet espace, prend alors une fonction shamanique, que Lévi-Strauss a bien décrit dans son Introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss: elle reconnaît et l;assume en honorant ses écrivains, tout comme le groupe ethnographique fixe l’extranature sur le sorcier”

943 BARTHES. Le style et son image, OCIII, 980. Tradução minha de: “Feuilleté du discours”.

944 BARTHES. Le style et son image, OCIII, p. 980. Tradução minha de: “Oignon, agencement superposé de pelures”

945 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 702. Tradução minha de: “La nouvelle langage doit surgir d’un vide matériel; un espace antérieur doit la séparer des autres langues communes”

946 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 703. Tradução minha de: “pas de langues sans signes”

947 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 702. Tradução minha de: “n’est plus celui de la syntaxe mais celui de la métrique; le discours nouveau est pourvu d’un Ordonnateur, d’un Maître de cérémonie, d’un Rhétoriqueur”

948 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 702. Tradução minha de: il y a toujours quelqu’un pour régler (mais non: réglermenter)”

949 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 702. Tradução minha de: “planification”.

950 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 702. Tradução minha de: “vacance finale”

951 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 703. Tradução minha de: “théâtraliser” “ilimiter le langage”

952 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p.703. Tradução minha de: “a la platitude du style” , “échelonnement de signifiants, tel qu’aucun fond de langage ne puisse plus être repéré”.

953 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 703. Tradução minha de: “une ‘consistance’; l’écriture, pour reprendre une terminologie lacanienne, ne connaît que des ‘insistances’”.

954 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 703. Tradução minha de: “Scénographe: celui qui se disperse à travers les portants qu’il plante et échelonne à l’infini”

956 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 653. Tradução minha de: “ce style sert à louer une valeur nouvelle, l’écriture, qui est, elle, débordement, emportement du style vers d’autres régions du langage et du sujet, loin d’un code littéraire classé”.

957 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 653. Tradução minha de: “commencement de l’écriture” “amorçe le règne du signifiant”

958 BARTHES. Le jeu du kaléidoscope, OCIV, p. 847. Tradução minha de: “c’est-à-dire le travail du corps qui est en proie au langage – passe par le style”.

959 BARTHES. Le jeu du kaléidoscope, OCIV, p. 847. Tradução minha de: “Le style est une sorte d’agrément du voyage, c’est certain. [...] Je ne me laisserai pas enfermer dans l’opposition entre le style d’un côté, et quelque chose qui serait plus sérieux de l’autre. Ce qui est sérieux, c’est d’être dans le signifiant, c’est-à-dire aussi dans le style, puisque c’est là que commence l’écriture.”

961 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p.178. Tradução minha de: “il est la ‘chose’ de l’écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude”.

962 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p.178. Tradução minha de: “Il est la ‘chose’ de l’écrivain”

963 LACAN. Juventude de Gide ou a letra e o desejo, p. 749

969 BARTHES. Le degré zéro de l’écriture, OCI, p.201. Tradução minha de: “il n’y a pas d’humanisme poétique de la modernité”.

974 LACAN. Ouverture de ce recueil, p. 9. Tradução minha de: “C'est l'objet qui répond à la question sur le style, que nous posons d'entrée de jeu. A cette place que marquait l'homme pour Buffon, nous appelons la chute de cet objet, révélatrice de ce qu'elle l'isole, à la fois comme la cause du désir où le sujet s'éclipse, et comme soutenant le sujet entre vérité et savoir. Nous voulons du parcours dont ces écrits sont les jalons et du style que leur adresse commande, amener le lecteur à une conséquence où il lui faille mettre du sien.”

980 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV p.266. Tradução minha de: “Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage”.

984 BARTHES. Sade, Fourier, Loyola, OCIII, p. 703. Tradução minha de: “La vacance finale, qui est le déni de toute économie de recel, ne s'obtient elle-même que par une économie”

988 BARTHES. Le degré zéro de l'écriture, OCI, p. 218. Tradução minha de: “il est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation”.

990 PORGE. Lire, écrire, publier: le style de Lacan, p. 38. Tradução minha de: “la marque de sa propre desubjectivation devant l'objet qui détermine le sujet.”

996 BARTHES. Leçon, OCV, p. 429. Tradução minha de: “Genre ambigu où l'écriture le dispute à l'analyse”.

997 BADIOU. L'aveu du philosophe, online. Tradução minha de: ““Lacan, c'était pour moi une prose; j'ai très peu suivi les séminaires. C'était une prose théorique, un style qui combinait, justement dans la prose même, les ressources du formalisme et les ressources de mon seul vrai maître en matière de poème, qui était Mallarmé.”

1000 MILLER. Pseudo-Barthes, p. 204. Tradução minha de: ” “du mot juste”, “Grand Non-Dupe, non pas exactement un sophiste, mais bien un artificialiste”

1005 BARTHES. La mort de l'auteur, p. 45. OCIII. Tradução minha de: “Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citation dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie”

1006 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 119. Tradução minha de: “science avec patience, Le supplice est sûr”. Grifos do autor.

1007 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 119. Tradução minha de: “science indifférent”, “dans son jeu”, “le paradigme infini de la différence”

1008 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 119. Tradução minha de: “Comment donc poser la valeur d'un texte? 1009 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 119. Tradução minha de: “Morale, esthétique, politique, aléthique”

1010 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 122. Tradução minha de: “Il y a d'un côté ce qu'il est possible d'écrire et de l'autre ce qu'il n'est plus possible d'écrire: ce qui est dans la pratique de l'écrivain et ce qui en est sorti: quel textes accepterais-je d'écrire (de ré-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien?”

1011 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 122. Tradução minha de: “entre le fabricant et l'usage du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur”

1012 BARTHES. S/Z, OCIII, p.121. Tradução minha de: “l'enchantement du signifiant, à la volupté de l'écriture”. “L'infini des langages”, “le jeu infini du monde (le monde comme jeu).”

1013 Há, sobre essa vertente crítica, um famoso estudo de Leyla Perrone-Moisés: Texto, crítica, escritura.

1014 BARTHES. Essais critiques, OCIII, p.291. Tradução minha de: “un aphasique du Je”.

1015 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, p. 194. Tradução minha de: “Dans S/Z, une opposition a été proposée: lisible/ scriptible. Est lisible le texte que je ne pourrais réécrire [...] ; est scriptible le texte que je lis avec peine, sauf à muter complètement mon régime de lecture.”

1016 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, p. 194. Tradução minha de: “J’imagine maintenant [...] qu’il y a peut-être une troisième entité textuelle: à côté du lisible et du scriptible, il y aurait quelque chose comme le recevable”.

1017 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, p. 194. Tradução minha de: “l’illisible qui accroche, le texte Brûlant”, “contester la contrainte mercantile de l’écrit”, “l’impublicable”, “je ne puis lire ni écrire ce que vous produisez, mais je le reçois, comme un feu, une drogue, une désorganisation énigmatique”. Grifos do autor.

1042 BARTHES. Écrire la lecture, OCIII, p. 604. Tradução minha de: “lire, c’est faire travailler notre corps (on sait depuis la psychanalyse que ce corps excède de beaucoup notre mémoire et notre conscience) à l’appel des signes du texte, de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases”

1043 BARTHES. Écrire la lecture, OCIII, p. 604. Tradução minha de: “vérité ludique” p. 604

1046 BARTHES. Écrire la lecture, OCIII, p. 602 . Tradução minha de: “Lire en levant la tête” “”puisqu’elle coupe le texte, et éprise, puisqu’elle y revient et s’en nourrit”. Grifos do autor

1048 BARTHES. Écrire la lecture, OCIII, p. 604. Tradução minha de: “transindividuelles”, “forme symbolique qui nous constitue avant même notre naissance, en un mot de cet immense espace culturel dont notre personne (d’auteur, de lecture, n’est qu’un passage)”.

1049 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 929. Tradução minha de: “Toute lecture est pénétrée du Désir (ou du Dégoût)”.

1050 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 929. Tradução minha de: “elle la pervertit”.

1051 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 929. Tradução minha de: “serait le geste du corps (car bien entendu on lit avec son corps) qui d’une même mouvement pose et pervertit son ordre: un supplément intérieur de perversion”.

1052 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 932. Tradução minha de: “le sujet amoureux et le sujet mystique”.

1053 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 933. Tradução minha de: “le sujet-lecteur s’abîme, se perd”.

1054 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 933. Tradução minha de: “plaisir métonymique de toute narration”.

1055 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 934. Tradução minha de: “la lecture est conductrice du Désir d’écrire”.

1056 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 934. Tradução minha de: “la chaîne des désirs commence à se dérouler, chaque lecture valent pour l’écriture qu’elle engendre, à l’infini”

1057 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 935. Tradução minha de: Tradução minha de: “Une lecture ‘vraie’”, “une lecture folle”, “la multiplicité simultanée des sens, des points de vue, des structures, comme un espace éntendu hors de lois qui proscrivent la contradiction (le Texte est la postulation même de cet espace).

1058 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 935. Tradução minha de: “Il ne decode pas, il surcode; il ne déchiffre pas, il produit, il entasse des langages, il se laisse infiniment et inlassablement traverser par eux: il est cette traversée”

1059 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 935, 936. Tradução minha de: “L’épistémologie psychanalytique” “dépris de toute unité, perdu dans la double méconnaissance de son inconscient et de son idéologie, et ne se soutenant que d’un carrousel de langages”.

1060 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 935, 936. Tradução minha de: “L’épistémologie psychanalytique” “dépris de toute unité, perdu dans la double méconnaissance de son inconscient et de son idéologie, et ne se soutenant que d’un carrousel de langages”. “Hémorragie permanente”. Grifos do autor

1061 BARTHES. Sur la lecture, OCIV, p. 932. Tradução minha de: “déporté sous le registre de l’Imaginaire; toute son économie de plaisir consiste à soigner son rapport duel au livre [...] comme l’enfant est collée à la Mère”.

1062 BARTHES. Fragments d'un discours amoureux, p. 125. Tradução minha de: “Preuve d’amour: je sacrifie mon Imaginaire”.

1063 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 1233. Tradução minha de: “rien n’existe en , “il n’y a jamais un tout du texte” “dehors du texte”

1066 BARTHES. Le Plaisir du texte, OCIV, p. 219. Tradução minha de “Babel Heireuse” 1067 NANCY. Corpus, p. 85

1068 NANCY. Corpus, p. 85

1069 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 693. Tradução minha de: “scriptible”, “recevable”

1077 BARTHES. Variations sur l’écriture, OCIV, p.269. Tradução minha de: “une pratique de jouissance, liée aux profondeurs pulsionnelles du corps”.

1078 BARTHES. Variations sur l'écriture, OCIV, p. 270. Tradução minha de: "l'illisibilité, loin d'être l'état défaillant, monstrueux, du système scriptural, en serait au contraire la vérité (l'essence d'une pratique peut être à sa limite, non en son centre).

1087 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV p. 231. Tradução minha de: "le plaisir est dicible, la jouissance ne l'est pas. La jouissance est in-dicible, inter-dite. Je renvoie à Lacan".

1088 BARTHES. Le plaisir du texte, OC IV p.231 . Tradução minha de: "Ce texte est hors-plaisir, hors-critique, sauf à être atteint par un autre texte de jouissance": "vous ne pouvez parler 'sur ' un tel texte, vous pouvez seulement parler "en " lui", à sa manière". Grifos do autor.

1090 BARTHES. L'image, OCV, p. 513. Tradução minha de: "j'ai un rapport à illisibilité. Je souffre de ce qu'un texte me soit ilisible, et moi j'ai été souvent accusé d'être illisible".

1091 l'image "cheval de Troie dans la forteresse des sciences humaines", "s'affirme un désir croissant de lisibilité" 1092 BARTHES. L'image, OCV, p. 514. Tradução minha de: Dans la théologie négative, l'Agapé est pénétrée d'Eros; donc: érotisme de la Phrase 'lisible?'"

1093 BARTHES. L'image, OCV, p. 514. Tradução minha de: "on ne dira jamais assez quel amour".

1094 BARTHES. L'Empire des signes, OCIII, p.347. Tradução minha de: "sémiocratie occidentale".

1095 BARTHES. L'Empire des signes, OCIII, p. 405 Tradução minha de: "L'Occident humecte toute chose de sens, à la manière d'une religion autoritaire qui impose le baptême par populations".

1097 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 124 . Tradução minha de: "c'est retourné à la fermeture du discours occidental (scientifique, critique, philosophique), à son organisation centrée", "centre, gardien, refuge, lumière de la vérité".

1098 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 124 . Tradução minha de: ""Système de clôture de L'Occident"

1099 BARTHES. Variations sur l'écriture, OCIV, p. 271. Tradução minha de: "c'est pas un abus de notre ethnocentrisme que nous attribuons à l'écriture des fonctions purement pratiques de comptabilité, de communication, d'enregistrement, et que nous censurons le symbolisme qui meut le signe écrit"

1000 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p.664. Tradução minha de: "comme on l'est de service militaire".

1101 BARTHES. Erté ou À la lettre, OCIII. p. 932. Tradução minha de: aphorisme célèbre de L'évangile, on a opposé la Lettre (qui tue) à l'Esprit (qui vivifie). De cette Lettre (qui tue), sont nées dans notre civilisation un grand nombre de censures meurtrières (combien de morts, dans notre histoire, à commencer par celle de notre religion, pour un sens?)." Grifos do autor

1102 BARTHES. Erté ou À la lettre, OCIII. p. 932. Tradução minha de: aphorisme célèbre de L'évangile, on a opposé la Lettre (qui tue) à l'Esprit (qui vivifie). De cette Lettre (qui tue), sont nées dans notre civilisation un grand nombre de censures meurtrières (combien de morts, dans notre histoire, à commencer par celle de notre religion, pour un sens?).” Grifos do autos

1105 BARTHES. L'esprit de la lettre, OCIII, p. 481. Tradução minha de: “La lettre tue et l'esprit vivifie? Ce serait simple s'il n'y avait précisément un esprit de la lettre, qui vivifie la lettre; ou encore: si l'extrême symbole ne se retrouvait être la lettre elle-même”

1107 BARTHES. L'aventure sémiologique, OCIV, p. 525-525. “viser à fissurer le systema même du sens: sortir de l'enclos occidental[...]”

1108 BARTHES. La mort de l'auteur, OCIII, p. 44. Tradução minha de: “refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostase, la raison, la science, la loi”.

1112 BARTHES. De la science à la littérature, OCII p. 1268. Tradução minha de: “enfin, de la science à l'écriture, il y a une troisième marge, que la science doit reconquérir: celle du plaisir. Dans une civilisation tout entière dressée par le monothéisme, où toute valeur est le produit d'une peine, ce mot sonne mal”.

1113 BARTHES. De la science à la littérature, OCII p. 1269. Tradução minha de: “l'Eros du langage”, “renoncer à tous les privilèges dont l'institution sociale l'entoure et accepter de rentrer dans cette ‘vie littéraire’” “le seul élément où puissent respirer certains êtres déclassés”.

1115 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 123 . Tradução minha de: “une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés” 1115 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 123. Tradução minha de: “interprétation que demande un texte visé immédiatement dans son pluriel”.

1116 BARTHES. S/Z, OCIII, p. 123. Tradução minha de “rien n'existe en , “il n'y a jamais un tout du texte” , dehors du texte”.

1122 BARTHES. Leçon, OCV, p. 432. “Le signe est suiviste, grégaire; en chaque signe dort ce monstre: un stéréotype”.

1123 BARTHES. Écrivains, intellectuels, professeurs, OCIII ,p. 893. Tradução minha de: “une nécrose du langage, une prothèse qui vient boucher un trou d'écriture”.

1124 BARTHES. Écrivains, intellectuels, professeurs, OCIII p. 894. Tradução minha de: “n'est pas une tâche politique, car le langage politique est lui-même fait de stéréotypes; mais c'est une tâche critique, c'est-à-dire qui vise à mettre en crise le langage”.

1123 BARTHES. Vingt mots-clés pour Roland Barthes, OCIV p. 852- 853. Tradução minha de. “Le texte de jouissance doit être du côté d'une certaine illisibilité. Il doit nous ébranler, pas seulement dans notre registre d'images et d'imaginations mais au niveau de la langue même”

1125 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, p. 194. Tradução minha de: "l'illisible qui accroche, le texte Brûlant”, “contester la contrainte mercantile de l'écrit”, “l'impubliable”, “je ne

puis lire ni écrire ce que vous produisez, mais je le reçois, comme un feu, une drogue, une désorganisation énigmatique”

1130 BARTHES. Leçon, OCV, p.434. Tradução minha de: “un sujet à la fois insistant et irréparable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité”.

1135 BARTHES. Jeunes chercheurs, OCIV, p. 126. Tradução minha de: “Le travail (de recherche) doit être pris dans le désir”.

1135 BARTHES. Écrivains, intellectuels, professeurs, OCIII, p. 893. Tradução minha de: “Dès lors qu’une recherche intéresse le texte (et le texte va beaucoup plus loin que l’oeuvre), la recherche devient elle-même texte, production: tout 'résultat' lui est à la lettre im-pertinent.”. Grifos do autor.

1137 BARTHES. Écrivains, intellectuels, professeurs, OCIII, p. 893. Tradução minha de: “le non prudent que, sous la contrainte de certaines conditions sociales, nous donnons au travail d’écriture: la recherche est du côté d’écriture, c’est une aventure du signifiant, un excès de l’échange”

1138 BARTHES. Le Plaisir du texte, OCIV, p. 219. Tradução minha de “Babel Heureuse”

1140 BARTHES. Système de la mode, OCII. Tradução minha de: “ce que l’on pourrait appeler le caractère héraclitéen du savoir humain”.

1142 BARTHES. Leçon, OCV, p. 436. Tradução minha de: “étymologiquement parlant ‘an-archiste’”

1143 BARTHES. Comment vivre ensemble, p. 33. Tradução minha de: “idée de chemin droit” , “abdique ce qu’il ne connaît pas de lui-même, son irréductible, sa force (sans parler de son inconscient)”.

1144 BARTHES. Comment vivre ensemble, p.34. Tradução minha de: “écoute des forces”, “bribes, des bornes de savoir”.

1144 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 735. Tradução minha de: “non plus seulement la structure, mais les figures de l’énonciation; soit qu’on ait avec cet ensemble quelque rapport amoureux”, “faute de que le corpus n’est qu’un imaginaire scientifique”. (Grifos do autor).

1149 BARTHES. Roland Barthes par Roland Barthes, OCIV, p. 581. Tradução minha de: “le texte ne peut rien raconter; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire, vers une sorte de langue sans mémoire, qui est déjà celle du Peuple”.

1150 BARTHES. L’ancienne rhétorique, OCIII, p. 600. Tradução minha de: “revendiquer, sous le nom de texte, d’écriture, une nouvelle pratique du langage, et ne jamais se séparer de la science révolutionnaire, ce sont là un seul et même travail”.