

ROLAND BARTHES OU MÁSCARAS EM PROFUSÃO

Rodrigo da Costa Araujo⁴³

É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo. (BARTHES, Roland. *Sollers escritor*, 1982, p. 51)

A imaginação do leitor é líquida. (*Ibid.*, p. 60-61)

No texto (na obra), é preciso ocupar-se do ator. (*Ibid.*, p. 69)

Barthes por viés, aos saltos, sob perspectivas, aos fragmentos. Um pouco (ou aos poucos) ao modo dele. Friccionar seu nome, sua feitura gráfica, nos limites das noções de texto, língua, escritura, biografema, Barthes-crítico, Barthes-plural, Barthes-pintor, Barthes-professor, Barthes-escritor, leituras dispersivas. Algumas vezes óbvia; outras vezes, obtusa. Sempre inscrita no *Plaisir du Texte*.

Aí, Barthes exhibe as forças que o compõem, sem minimizar a violência de seus embates e fragmentos, mas exercendo a prática sutil das harmonizações e da delicadeza. Seu movimento de escritura importa técnicas singelas do desenho e da música, do crítico ao escritor, do pintor ao crítico: combina, alterna, propõe, retoma direções e ritmos, fazendo e desfazendo percursos. Nesses jogos, configura mo-

⁴³ Professor de Literatura Brasileira e Literatura Infantil na FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé; Mestre em Ciência da Arte e Doutorando em Literatura Comparada pela UFF. / E-mail: rodricoara@uol.com.br

saicos, revestidos de uma única e de múltiplas faces; nas faces, face-tas, e assim por reflexos, sombras de um jogo irônico de esconde-revela, em que os circuitos se desencontram, sujeito da escritura e sujeito da leitura sempre em canais diversos.

Propositais perversões de um Proteu⁴⁴, de mosaicos ou construções do escritor que descontrola os mecanismos e os condicionamentos de leitura e do olhar, de seu trapaceado e fascinador leitor, para sempre hipnotizado por seu olhar e truques. Trapaceador e trapaceados ocupam lugares flutuantes, lugar da escrita, da leitura, do olhar, duplos de Barthes, sem o saber. Lugar de um texto-proteu⁴⁵ e bailarino, de leitor abstrato, escritura alucinatória. Se relemos – reescrevemos – as faces/o texto barthesiano, entre a luz e a sombra do mito (diríamos, no seu intertexto mitológico: apolíneo, dionisíaco), reconheceremos, em figurações e desfigurações múltiplas, os fragmentos mitográficos que nele citacionalmente comparecem, desaparecem. Aliás, da mitologia à mitografia conseguimos traçar algum percurso escritural de Barthes ou mesmo seu reverso poético.

*

Em Barthes, o modo fluído e complexo do ensaio serve-lhe para fazer-se teoria, poética, crítica literária, arte, ficção, retratos, reflexões, aforismos. Deste teatro protéico da escritura, Barthes encena, traz à cena, faz encenações.

*

Barthes-Crítico. Essais Critiques proporá indagações. Uma crítica que se quer mais pergunta do que respostas. Pelos vários ensaios que compõem a obra, persegue-se o sentido da crítica e, através dela, a procura para pôr em crise a própria literatura. A relação da crítica à obra é a de um sentido a uma forma. O crítico não traduz a obra, pois não há nada mais claro do que ela própria. O que ele pode

⁴⁴ Sobre o mito de Proteu, consultar Brandão (1998) e Grimal (1993). Para uma atualização do mito de Proteu na sociedade consumo, verificar Baudrillard (1981/1995, 1990 e 1991)

⁴⁵ Proteu é entidade que encarna a reproduzibilidade, com várias faces, gerando máscaras em profusão, criando o excesso de um mesmo rosto. Como um Proteu, Barthes é fugidivo, mutável, arredio, instigador de ciladas, truques, reconfigurações. Proliferando em outros adjetivos, Barthes semelhante a Proteu, assumiria intertextualmente uma prática errante, mutante, maquiada, disfarçada, vertiginosa, insaturável, muitas vezes mascarando-se, tornando-se multifacetado. Sempre um Barthes caleidoscópico.

fazer é engendrar certo sentido, derivando-o de uma forma, que é a obra. (BARTHES, 1966, p. 64).

Das proposições de *Critique et Vérité* teremos uma prática em S/Z – a análise textual de Sarrasine, de Balzac. Teoria, prática, leitura, transgressão, lexiás⁴⁶. Das várias críticas (psicológica, psicanalítica, estrutural, temática, histórica) estabelece-se uma prática de leitura. Não há uma teoria ou uma leitura – há teorias e leituras. Teorias e leituras das singularidades, dos valores de suas transmutações. Sem pressa ou pelas lexiás vai-se formando uma observação atenta, suavemente interessada, criativa, perspicaz, fruto de um mapeamento amoroso e poético. A crítica de um escritor, escritor-crítico. A crítica poética.

Na verdade, todas as faces (prolongadas em facetas) de Barthes se encontram no palco em que a escritura procura hoje se desfazer de sua máscara, perguntando por si mesma, buscando a si mesma, apresentando seu próprio jogo como principal estratégia de *mise en scène*. Algumas vezes, esses exercícios críticos, representam às claras, – ainda que sempre disfarçados-, momentos concentrados dessa tendência que tem marcos definidos e diversos em Poe, em Flaubert, em Mallarmé ou Valéry e que é uma tendência da arte em adquirir a aguda consciência de si própria (um ver-se fazendo que tornará, muitas vezes, sua realização problemática), para se apresentar enquanto tal, para denunciar suas próprias convenções, explicitar as regras de algum jogo, indagações acerca de seu próprio mascaramento.

Tal postulação ou desejo de ser jogo implica um grau avançado de dissolução dos códigos gerais que são os gêneros. Em certo sentido, a posição de Barthes diante das artes requer uma transformação dissolvente dos códigos, a fim de valerem como testemunho adequado a certa proposta. Na verdade, não se atingem, assim, apenas os gêneros, mas a muitos aspectos da linguagem. A inovação, a ruptura ou deslocamento, seja no plano dos gêneros literários, seja nos estratos da obra, significa desta perspectiva, um esforço para

⁴⁶ A lexiá é a unidade de "leitura", fruto da partição do texto em segmentos mínimos. É o suporte dos significados, isto é, dos entrelaçamentos de cinco códigos que asseguram o plural do texto. (CALVET, s/d, p. 152).

vencer o lugar-comum desgastado, o molde enrijecido, numa reorganização, isto é, numa tentativa de destruir as fórmulas “prontas”.

A obra de Barthes desafia, transgride, reconfigura, reescreve o que o gênero engessou. Convida à perseguição de seus ziguezagues, de suas recorrências e meandros; sugere os malabarismos, as espirais, o serpentear inventivo da pintura, da escritura. Aproximar-se dela é entregar-se, num esforço de adequação ao objeto, aos rodopios do ensaio aberto e lúdico, ao ensaio enquanto tal, enquanto tatear constante, experimentação que muda sempre de ângulo, aproveita o fragmentário e o acidental, num procedimento, que às vezes, aparentemente, surge como antissistemático e oposto ao tratamento ensaístico.

O leitor fica sempre com a sensação de que muitas das ideias críticas que podem ocorrer diante de parte da obra de Barthes aparecem, *óbvias* ou *obtusas*, declaradas ou omitidas de antemão na sua própria estrutura e dela fazem parte. A crítica enlaça a narrativa e até mesmo contém uma poética explícita. O texto, a pintura, a concepção de leitura – como gestos escorpiônicos – se revela como autocrítica, revelando-se.

*

Barthes-Plural. Pode-se ler, também, Barthes-espiral. A crítica-escritura circula entre as disciplinas e nas práticas, constituindo, no conjunto das lexias, as leituras possíveis das mutações dos vieses aí, no cruzamento das escrituras é tão-só alguma probabilidade, algum vão, alguma miragem hipotética. Barthes propôs a leitura plural, que exime o texto balzaquiano da repetição, multiplicando-se na sua pluralidade. Esclarece-se, então, o propósito: interpretar um texto, não é dar-lhe um sentido é, ao contrário, apreciar de que plural ele é feito.

Idêntica leitura persegue-se em *Sade, Fourier e Loyola*, em quem encontramos uma identidade de escritura. Há um dado novo: através desses três autores, Barthes descobre o que denomina de prazer do texto: o texto como objeto de prazer, o texto como gerador de prazer. O prazer do texto é uma procura que vai além da mera comunicação, é o espaço do gozo. “Nada mais deprimente” – escreve Barthes –” do que imaginar o texto como um objeto intelectual (de reflexão, de análise, de comparação, de reflexo etc.). [...] o gozo do

texto muitas vezes é apenas estilístico: há felicidade de expressão, e elas não falam nem em Sade nem em Fourier. Por vezes, entretanto, o prazer do texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade” (BARTHES, 2005, p. XIV).

Todo leitor faz da sua leitura escritura. A passagem pelo texto nunca é totalmente passiva, porque o leitor participa da autoria e da propriedade de uma obra quando a lê. Cadeia de afetos e efeitos, o processo de leitura é também movido pulsionalmente por algo que lhe é externo e o provoca, tal como a leitura de outro que, referindo-se a ela, a faz circular.

*

Barthes-Pintor. Desenhos, grafismos, caligrafias. O artista amador. As pinturas de Barthes assumem os mesmos sentidos do jogo significante do texto, elas seguem seu trajeto *obtus* na materialidade da letra, que se delinea o corpo, inscrito, como matéria visual, roubada do tesouro poético dos significantes. Desconhecida ou falto-ssa essência, ela é lugar de alguma construção, que faz e se desfaz, muitas vezes querendo-se definitiva, revelando-se, entretanto, incapaz, fugidia. A pintura, como lugar dos ritmos respiratórios, traçados do pincel e gestos aleatórios da mão, é onde a pulsão inscreve sua pulsação, mimetizando eroticamente os movimentos corporais criadores de outro corpo erótico, nascido desse sopro do desejo.

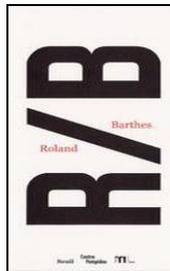


Figura 1 Reprodução da Capa do catálogo. Exposição do Centre Pompidou. Edições do Centre Georges Pompidou. Paris: Seuil, 2002.

Para Barthes, toda a sua produção confirma, sabiamente, o que ele afirma sobre o papel do artista:

O artista [...] é, por estatuto, um operador de gestos; quer e, ao mesmo tempo, não quer produzir um efeito; os efeitos que produz não são necessariamente intencionais; são efeitos inversos, derramados, que lhe escaparam, que voltam a ele e provocam, então, modificações, levezas, desvios do traço (BARTHES. 1982. p. 148).



Figura 2 Pintura nº 16 do Catálogo. Extraída do catálogo da exposição do Centre Pompidou. Edições do Centre Georges Pompidou. Paris: Seuil, 2002, p. 155.

Complexo de vozes e de enunciados, as telas de Barthes são, também, o lugar da trapaça e do engodo, na mediada em que a confusão de fragmentos e traçados faz com que se confundam a sua origem, não se sabendo nunca quem é o sujeito da enunciação, essa figura difusa que se veste de cores, riscos, formas e desejo. Nas telas, lugar de produção e jogo dos significantes, encenam-se e corporificam-se os traços. Aí, nesse palco, pode-se perceber como o jogo semiológico é construído e tecido pelo brilho das cores e formas, cuja mecânica acompanhamos com os olhos.

Como caleidoscópio, constituído de fios luminosos que o fazem mutável ou jogo desejoso e obtuso, assim é a imagem que se desenha nesta tela de Barthes:



Figura 3 Extraída do Catálogo de Exposição Roland Barthes artista amador. CCBB. Rio de Janeiro. 1995. p.36.

Traçados, gestos, traços, vãos e desvãos, sinuosidades e fragmentos diversos se reúnem em estranha cartografia, para mais tarde desenhar-se brevemente em inéditas constelações, aladas, fugidias e enganosas, ainda que sedutoramente fascinantes. Descrever sua pintura é descrever o corpo espiral e em respiração, é colocar-se nessa posição onde o ritmo respiratório cria entonações, pausas, e um percurso que se quer passar pelas mãos, pela escrita. É designar essa pintura-corpo, pincel-lápis, nomeá-la, reinventá-la com a matéria prima da “tinta-palavra”, revestir a pintura como poética tornada ato. Fazer dela um mapa que se confunde com os contornos de uma paisagem homóloga à da escrita, ao desejo de escreve-pintar. Ou confirmar que “[...] como quer que seja, o jogo é o mesmo da página à tela, ao objeto” (BARTHES, 1982, p. 50).

Sua pintura, como seu próprio texto sobre a crítica literária revela e se assemelha com o recado: “Diferentes maneiras de tomar o “emaranhado”: seja como uma desordem, seja como uma disposição aleatória, seja como uma figura global, seja como um infinito celeste etc. Mas o emaranhado é também este espaço de prazer onde é possível emaranhar” (BARTHES, 1982, p. 55). Barthes é um pintor amador:

O amador não é obrigatoriamente definido por um saber menor ou uma técnica imperfeita [...], mas, sim, por isto: ele é o que não mostra, o que não se faz ouvir. Eis o sentido da ocultação: o amador procura produzir apenas o seu próprio gozo (mas nada proíbe que este, sem que ele o saiba, venha a ser nosso por acréscimo), e esse gozo não é desviado para histeria alguma. Para lá do amador, acaba o gozo puro (distanciado de toda neurose) e começa o imaginário, isto é, o artista: o artista goza, sem dúvida, mas, a partir do momento em que ele se mostra e se faz ouvir e a partir do momento em que tem um público, o seu gozo deve compor com uma imagem, que é o discurso que o Outro mantém sobre o que ele faz (BARTHES, 1995, contracapa do catálogo exposição, CCB).

Ao comentar as telas de Barthes, Vera Casa Nova aproxima o autor de *Le Plaisir du Texte* com os grafismos de Cy Tombly. Retomando o ensaio de Barthes sobre este pintor, a crítica e professora acompanha os mesmos efeitos e desvios do traço do semiólogo. “Em Barthes, com em Tombly, interessa o jogo, a fantasia, a exploração da ponta do pincel ou lápis que escreve, desenha, pinta. Nesse lugar, a curiosidade desaparece, fica um rastro, um resto figural, subjétil” (CASA NOVA, 2008, p. 96).

De certa forma, os gestos de Cy Tombly são também, vivenciados e experimentados pelo escritor que desenha. O gesto é um vaivém da mão, rodopios por vezes intensos, outras vezes delicados, algumas vezes apagados, leves. O que importa são os acasos e a deriva. Fragmentação dos signos visuais, deslocamentos de elementos, sucessão de traços que são produzidos sobre uma superfície. Submetidos ao erotismo da escritura, as telas de Barthes – como, também, seus textos críticos ou com traços ficcionais – transformam-se, assim, em objetos sígnicos palpáveis e sensoriais, puras presenças abertas à fruição instantânea do leitor/espectador. Convertidas em textos de prazer, as telas são agora espaços lúdicos, movimentos incertos, traços e demarcações sempre à deriva e que avultam os rodopios de fulgurantes rebrilhos epifânicos. De qualquer forma:

A pintura de Roland Barthes é uma escritura ilegível, um anti-querer-dizer. Ela não quer dizer nada [...] Pois ela quer, e quer de uma maneira muito forte, já que brota do desejo. E antes de tudo ela quis ser, e é. É até mesmo esta excelente surpresa: a inteligência é bela, quando é nua. (CAMUS, 1995, p. 21)

Nada de certezas aparentes, apenas a dança sedutora dos traços, desvios e cores que nunca se revelam em definitivo. É dessas marcas ora leves, ora fortes, traços, gestos incertos e à deriva que revelam apenas as pegadas de uma prática, prática bailarina, prática trapaceira e lúdica, prática de pintar ou escrever, ou mais propriamente, a escritura, que se confirma.

*

Barthes-Professor. Lições de Barthes. *Leçon* é uma aula sobre a linguagem, Literatura, semiologia, Texto. O interesse, nesse livro seminal, que procura descrever, ou compreender, “como uma sociedade produz estereótipos, isto é, cúmulos de artifício, que ela consume em seguida como sentidos inatos, ou seja, cúmulos de natureza” (BARTHES, 1978, p. 32). O objetivo dessa primeira semiologia foi a “língua trabalhada pelo poder”. *Leçon* é um retorno ao “eu”, menos ambíguo, menos romanesco: é uma fala, é uma aula. Constroi-se como um exame de consciência, em que se analisam três potências da atuação textual. A primeira, *mathesis*, consiste na capacidade enciclopédica da escrita absorver todos os saberes, disseminando-os e dissimulando-os pelos interstícios do texto. A segunda, *mi-mesis*, com uma longa tradição de raízes platônicas e aristotélicas, que sucessivamente a definiu como imitação, representação, máscara e expressão, dirige a linguagem para o mundo e confere à literatura a suprema ilusão de reproduzir o real. Por fim, a *semiosis* traduz-se pela faculdade de jogar os signos em vez de destruí-los. É graças a esta terceira potência que a escrita ganha corpo e percorre os labirintos da metamorfose, onde os signos da sua ficção se lhe devolvem como ficção dos signos.

No texto *Au Séminaire*, Barthes descreve a relação que manteve durante anos seguidos com um grupo de jovens estudantes do Collège de France. O texto conduz-nos a um lugar em que a literatura passa de um para o outro, em que, nos limites novos de uma experiência agora gregária, se pode ampliar o gozo pessoal do ato de ler. O Seminário é menos um espaço físico que um espaço psicológico, é

o lugar da circulação dos saberes e dos desejos, território de uma atenção ao corpo sensível do texto que deve impactar, comprometer a linearidade da percepção, desalojar os sentidos prévios, encantar, seduzir, desviar no sentido barthesiano.

Barthes-professor nunca seria um mestre na acepção de construtor de modelos teóricos, experimentais ou por aplicar puro e simplesmente, mas sim um mestre que ofereceu sua vida e a sua atividade como modelo. Das suas práticas decorreram teorias – com procedências linguísticas ou semiológicas – que suscitam apelo a outro trabalho, a um trabalho do outro. Afinal ele mesmo concebeu o estruturalismo como uma “atividade” e não como uma escola ou movimento fechado.

Por isso Barthes, aos olhos de José Augusto Seabra, era, essencialmente, um escritor que soube traçar seu percurso e perfil num fazer poético⁴⁷.

*

Barthes-Escritor. Fragments d'un Discours Amoureux é uma lição de “romanesco crítico”, uma nova categoria da narrativa e da crítica que ele mesmo cria e se atribui; como um “romanesco crítico” – romanesco sem romance⁴⁸, e crítica sem finalidade judicatória, ou qualquer caráter de mediação: crítica imediata, transparente, o próprio “fazer mostrando-se”, a análise objetivando um pré-sentido, mas um pós-sentido: nisso este livro é excepcional exemplar de romanesco crítico, quando entrega ao leitor a afirmação “inteligível” de um

⁴⁷ A esse respeito ler o livro de Seabra (1980).

⁴⁸ Quanto ao romanesco, no artigo *Respostas (Barthes fala de Barthes)*, de edição portuguesa, o próprio Barthes fala: “Quanto à oposição mais precisa da ficção e da crítica, tive ocasião de dizer que ela se abolia, ao mesmo tempo, na crise actual do romance, na da crítica e no triunfo do Texto. Digamos que no estado transitório da produção actual, os papéis estão simplesmente confundidos, sem estarem ainda abolidos: quanto a mim, não me considero crítico, mas antes um romancista, escritor, não do romance, é verdade, mas do “romanesco”: *Mythologies*, *L'Empire des Signes* são romances *sem* história, *Sur Racine* e *S/Z* são romances *sobre* histórias. *Michelet* é uma para-biografia etc. É por isso que poderia dizer que a minha posição histórica (é preciso sempre interrogarmo-nos acerca disso) é estar na *retaguarda da vanguarda*: estar na vanguarda é saber o que morreu; estar na retaguarda é amá-lo ainda: gosto do romanesco, mas sei que o romance morreu: eis aqui, creio, o lugar exacto daquilo que escrevo” (BARTHES, 1975, p. 95).

discurso que se vai fazendo sempre mais amoroso, à medida que o leitor nesse se integra e nele encontra, somente”, um lugar do discurso daquele que ama.

Fragments d'un Discours Amoureux, Roland Barthes par Roland Barthes, Le Plaisir du Texte e L'Empire des Signes – quatro livros que revelam um Barthes escritor. Livros que, pelo viés fragmentário, exaltam a dispersão, a proposta de uma crítica-poética que, em suas entradas e saídas múltiplas, retratam o escritor. Um semiólogo que se deixa perder por entre fragmentos e o desejo de ser escritor. A escrita de escritor-crítico, nesse caso, deixa-se ler ou instiga os leitores lerem Barthes pelo viés do crítico-escritor. A teoria, a ficção, a ideia sob a exata forma, a união de conceitos e atos, e a paixão do leitor. Há nesses livros um corpo se apresentando como ficção, tornando-nos, também, nós leitores, sujeitos ficcionais. Leitor, crítico e escritor assumem construções corporais, sensuais. O texto me deseja, esse autor me deseja, eis-me desejando. Tudo confirma a frase que ecoa: “Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu’il me désire” (BARTHES, 1973, p. 13).

O leitor acompanhando as ideias do livro *Le Plaisir du Texte* adere à *jouissance* (prazer oferecido pelo texto radical) através da *cohabitation* de linguagens que operam lado a lado.

[...] eu conheci escritores sem livros, cuja prática, linguagem, corpo, organização, davam a certeza de um verdadeiro texto, produziam em mim todos esses efeitos de um texto. É preciso ler [...] não diante do livro como se se tratasse de um produto conservado que se contempla e consome na ausência de qualquer sujeito, mas por cima do ombro daquele que escreve, como se nós escrevêssemos ao mesmo tempo em que ele (BARTHES, 1982, p. 72).

Esta coabitação de linguagens, este verdadeiro sentido de uma grafia do gozo aparecem claramente nos livros *Roland Barthes par Roland Barthes* – obra inusitada, autoanálise crítica, não mais a aventura da escritura, mas a reescritura – e em *Fragments d'un Discours Amoureux*, livro composto de oitenta artigos, de quatro ou cinco páginas cada um, distribuídos por ordem alfabética⁴⁹ de títulos. Não se trata de uma filosofia do amor, muito menos discursos amorosos, mas de momentos e expressões próprias ao amor, revisitados

⁴⁹ Refiro exclusivamente a edição francesa do livro *Fragments d'un discours amoureux*.

de Goethe, Platão, Lacan, Freud e as canções de Piaf. Reflexões sobre o discurso e o que ele esconde.

Barthes escritor, portanto, rasura as regras do gênero: o ensaio, muitas vezes, surge como ficção, ou a ficção, se quer ensaio. Criação e crítica se acham frequentemente alinhavadas, dando continuidade ao fio de um discurso que não cessa de entrelaçar a linguagem poética à metalinguagem, num testemunho transgressor e interessante de criação artística autoconsciente. Os leitores dos ensaios de Barthes, nesse caso, devem perceber a presença constante de fragmentos que sugerem uma espionagem ao se construírem, deverão saber bem que a consciência lúcida da linguagem é capaz de configurar uma poética no interior da própria leitura ensaística, levando ali a uma problematização que ameaça ser ficção ou mesmo os impasses desses limites. Na verdade, estamos diante de obras que se espiam e ameaçam, arriscando-se, sob o olhar da crítica, firmar esse namoro com o silêncio que sempre acena as entrelinhas.

Por fim, em *Roland Barthes par Roland Barthes* chega-se a conclusão de que ele produz o texto, como sujeito da ação, mas é o próprio texto que assume a função de sujeito da ação, que o despoja. Inspirado por seu amor ao teatro, Barthes dramatiza, encena situações, abrindo as cortinas de seu imaginário, como personagem, personificando o imaginário da escritura. Neste livro-romance-ensaio, captam-se, em tudo isso, estilhaços romanescos. Esboços, fragmentos talvez para futuros trechos do desejado romance que o obcecou por tantos anos. Álbum de família, os avós, o pai, signos que o levam a divagações. E críticas à burguesia.

Neste livro e texto transgressor, a contracapa reveste-se de preto, contrastando com o branco da seguinte citação, timbrada na própria grafia de Barthes: *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*. (Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance). Trata-se, sem dúvida, de uma senha para a melhor compreensão do texto, em que Barthes veste a máscara da *persona*, confirmando a transgressão do pacto/palco autobiográfico. Trata-se de uma obra aberta, cujas entradas e saídas ficam ao bel prazer do leitor, ao circular, aleatoriamente ou não, por aquele mosaico de lugares textuais descontínuos, de leituras plurais.

Embora a capa do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*⁵⁰ na edição francesa seja significativa com fundo branco, com várias linhas coloridas, reproduzindo um desenho do próprio autor, é possível apresentar outras leituras e interpretações do projeto gráfico brasileiro da Editora Cultrix (1977). Percebe-se que o leitor, de imediato, é lançado, desde a capa, ao universo fantasmático de Roland Barthes. Aí se destacam várias figuras fotográficas suas em sequência, meio nebulosas que se vão reduplicando ao infinito, como se gradativamente, num jogo de espelhos, indiciasse um mergulho em sua memória. A última face, a da direita, é a mais nítida. Nela simbolicamente se concentra o eu real do autor, enquanto a fileira da esquerda sugere o enevoado do passado.

Acompanhando esse raciocínio, *L'Empire des Signes* frustra o leitor que, levado pelo título-paratextual, dele espera um texto teórico e sistemático sobre os signos e, no entanto, ele se defronta com uma escritura que trabalha o signo em sua dimensão poética, afetiva, imagética, expondo a pulsão sensual e leituras à deriva da cidade. Outro livro que teatraliza um Barthes-escritor é *Incidentes*. Simulando um diário, mas fazendo de cada fragmento um simulacro de romance, o escritor lança proposições do romanesco. Nessa espécie de diário íntimo, Barthes buscou apenas pôr à prova os apelos de sua homossexualidade até então aludida sutilmente em inúmeros outros momentos autonarrativos de sua obra. Isso é possível na leitura de *Noites em Paris* – texto fragmentário desse livro – em que o leitor perceberá o culto a Eros como princípio soberano da escritura, além de entender construções metonímicas que reforçam uma enunciação sadearna.

Extraído do sabor múltiplo da rua e das noites, o livro-diário dialoga com outro semelhante a ele e que, também, enaltece o discurso amoroso. Este livro, também, fragmentário, é *Fragments d'un Discours Amoureux*. O sujeito apaixonado em *Noites em Paris* interrogará, pelo romanesco, o desejo de escuta do amor de um rapaz, instaurando, transgressivamente, o luto do texto e a solidão contemporânea. O desejo, então, é o ingrediente para se atingir o discurso amoroso e o texto que se desdobram por si numa cadeia erótica que se entreabre ao leitor como uma peça do vestuário e que por uma a-

⁵⁰ A este respeito e leitura mais aprofundada ler nosso artigo. (ARAUJO, 2009)

bertura ínfima atrai o olhar, sugerindo imagens, deixando entrever o algo mais que o tecido oculta e o desejo suscita. O leitor, envolvido por esses fragmentos, tranforma-se no *voyeur* clandestino, e tomado pelo prazer e volúpia indizíveis devora as palavras, imagens, pensamentos numa relação que se alonga porque se quer infinita.

Assim, o ensaio barthesiano continua e multiplica a obra de invenção, como se o desejo de fundir-se uma na outra lhe desse esse poder de agregar mundos diversos, combinando e recombinao fragmentos discursivos aparentemente opostos num discurso espectral e furta-cor, carregando o texto de desejo e operações camaleônicas. Esse trabalho escritural fez Roberto Corrêa dos Santos chamar a produção ensaística de Barthes de “ficção-plural”: um saber instável, pautado em “história-política-semiologia-narrativa-autobiografia” [...] “A ficção dos saberes faz-se nesse fragmento, nesse deixar à beira” (SANTOS, 1989, p. 33).

Enfim, Barthes aspirava a escrever um romance. Em seu último curso, ocupou-se da preparação deste sonho. Não conseguiu. Intimamente talvez já intuísse que “O Romance é uma Morte; ele faz da vida um destino, da lembrança um ato útil e da duração um tempo dirigido e significativo (BARTHES, 1953, p. 32). Semelhante a uma *écharpe* sem fim – utilizando aqui essa metafórica para um *dandy* – sua obra e seu nome permanecerão, a flutuar, instigadores, no edifício do saber, espiralando leituras.

*

Profusões semiológicas, enfim

Escrever é uma actividade em que aquele que escreve apenas escreve para saber o que quer dizer (para dialogar com as ideias do seu corpo), para perder a sua consciência no ilimitado da significância. É nessa perda de consciência que o texto adquire o seu valor erótico: o texto aproxima-se do orgasmo. [CO-ELHO, Eduardo Prado. *Prefácio. Aplicar Barthes*. 1974. p. 25]

Barthes é, como na sua própria teoria, um leitor plural, dentro de sua própria acepção: “o texto, a ficção, é o espetáculo. No texto, na obra, é do ator que se deve ocupar. Ora, aquele que faz atingir o

texto é o leitor; esse leitor é plural” (BARTHES, 1982, p. 69). É esse leitor-plural que quer sugerir um novo modo de leitura: “par-dessus l’épaule”, por cima do ombro daquele que está escrevendo, indicando a proximidade inteira, física e psíquica, proximidade permitida, afetuosa, participante, “como se escrevêssemos ao mesmo tempo em que ele” (o escritor). O afeto, a ligação afetiva ao autor poderia ser praticada numa “crítica afetuosa”: nada de parcialidade, mas liberação de uma falsa ideia de objetividade que incluiria na leitura do texto o conhecimento que se pudesse ter do autor e ligasse essa leitura à amizade, ao relacionamento afetivo com o autor.

As leituras aqui propostas evidenciam a situação limítrofe entre gêneros: o crítico e o ficcional se avizinham, se mesclam, se confundem, instaurando-se a crítica como desempenho de criação, liberação de critérios formais específicos. A crítica barthesiana se constroi como somatório de todas as potencialidades críticas, de todos esses retratos ou discretas faces do mesmo: no romanesco, enfim – consciente que só se pode atingir a pluralidade contemporânea, numa atuação, também, plural.

A obra de Barthes, como um todo, é a reflexão e a fascinação pela linguagem. Reflexão e gesto, teoria e prática desse exercício. Preocupação com a liberdade que os homens têm de tornar as coisas significantes. Mas é, acima de tudo, a intenção que ele esclarece em S/Z: “Quero participar à pluralidade da narrativa, à ciência do texto para colaborar em algo ainda mais abrangente, a edificação (coletiva) de uma teoria libertadora do significante”. Seus textos, além dos lampejos de genialidade no terreno dessas ideias e no manejo do discurso, revelam uma orgia carregada de neologismos. Perturba ou agrada muitos leitores, é o próprio desejo ou atração demasiada em instaurar o novo, em dizer diferente, em renomear. Enfim, essas são ou poderiam ser as discretas faces de Roland Barthes: reflexões de fazer falarem ou deflagrarem o gozo. Grafar o gozo. Gozar do que se escreve ou do que se lê, vê, decifra.

Ao contrário do texto de prazer, a produção barthesiana refletiu e exaltou o texto de gozo, por isso ela sempre revelou e se pronunciou como incômoda, inquietante, inalisável pela crítica hermenêutica tradicional:

O escritor de prazer (e seu gozo) aceita a letra; renunciando ao gozo, tem o direito e o poder de dizê-la: a letra é seu prazer; está obcecado por ela, como o estão aqueles que amam a linguagem (não a fala), todos os logófilos, escritores, epistológrafos, linguistas; dos textos de prazer é possível portanto falar [...] a crítica versa sempre sobre os textos de prazer, jamais sobre os textos de gozo [...]. Com o escritor de gozo (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de gozo: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio do gozo (e não mias repetir obsessivamente a letra do prazer) (BARTHES, 1973, p. 37-38).

Barthes é, nessas configurações e facetas, um combinador que busca, pela produção desejosa, saturar o corpo erótico do texto, rasurar os gêneros enrijecidos. Pela simples leitura (releitura) de uma frase ou lexia, de qualquer obra⁵¹ de Barthes percebemos, com efeito, a sua qualidade de escritor. Do seu traço na escrita, percebemos o vai-vém dos traços nas pinturas, dos ensaios percebemos seu perfil de professor e vestígios do escritor. De todas as obras, achamos um perfil plural, que deseja e constroi desejos, também, plurais. Ao mapear essas faces ocultas e com marcas leves e discretas de Barthes, ao retracar alguns segmentos, lexias intertextuais de sua obra/face múltipla e plural, não fizemos mais que tentar restituir outras faces escondidas numa produção infinitamente diversa, extraídas do sabor (ou sabores) múltiplos do signo e do espiral das formas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALPHANT, Marianne; LÉGER, Nathalie. (Dir.). *R/B: Roland Barthes*. Catalogue de l'exposition R/B. Paris: Seuil, 2002.

ARAUJO, Rodrigo da C. Diário de luto, de Roland Barthes ou a escrita do fragmento. Lumen et Virtus [Resenha]. *Revista de Cultura e Imagem*, v. 01, p. 01-03, 2010.

_____. À beira de espelhos. Roland Barthes fragmentário. *Revista Escrita* (PUC-RJ. Online), v. 10, p. 01-13, 2009.

⁵¹ A “obra”, nesse caso, assumindo o sentido barthesiano, concebe a literatura não como “um corpo ou sucessão de obras”, mas como *grafo* complexo dos traços de uma prática: a prática de escrever, qual definição proposta em sua Aula inaugural do Collège de France.

_____. Para ler o prazer do texto, de Roland Barthes. *Revista Querubim* – Revista eletrônica de trabalhos científicos nas áreas de Letras, Ciências Humanas e Ciências Sociais, Ano 06, nº 12, Niterói, 2010. p. 82-88.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *A preparação do romance*. Vol. II. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença, 1975.

_____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

_____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

_____. *Incidentales*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. *L'empire des signes*. Paris: Seuil, 2005.

_____. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1953.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

_____. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.

_____. *Literatura e realidade*. (O que é realismo?). Lisboa: Dom Quixote, 1984.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990. (Martins Fontes, 2005).

_____. *Sobre Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Sollers escritor*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1981. (Rio: Elfos, 1995).

_____. *A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes: uma biografia*. São Paulo: Sciliano, 1993.

_____. *Roland Barthes: um olhar político sobre o signo*. Lisboa: Veja, [s/d.]

CAMUS, Renaud. Nada a dizer ou a inteligência nua. In: *Catálogo de Exposição Roland Barthes Artista Amador*. Rio de Janeiro: CCBB, 1995, p. 17-21.

CULLER, Jonathan. *As ideias de Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1988.

GERARD, Genette. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio: Difel, 1993.

HEATH, Stephen. *Vertige du déplacement: Lecture de Barthes*. Paris: Fayard, 1974.

NOVA CASA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Barthes, a força, a brandura. In: _____. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

_____. *Para uma teoria da interpretação: Semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

SEABRA, José Augusto. *Poiética de Barthes*. Porto: Brasília Editora, 1980.

_____. *Poligrafias poéticas*. Porto: Lello & Irmão, 1994.

SONTAG, Susan. *L'écriture même: à propos de Barthes*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1982.