



INCERTAS NOITES DE PARIS

Rosane Preciosa

INCERTAS NOITES DE PARIS

Rosane Preciosa



Juiz de Fora

2021

© Editora UFJF, 2021

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização expressa da editora. O conteúdo desta obra, além de autorizações relacionadas à permissão de uso de imagens ou textos de outro(s) autor(es), são de inteira responsabilidade do(s) autor(es) e/ou organizador(es).



UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

REITOR

MARCUS VINICIUS DAVID

VICE-REITORA

GIRLENE ALVES DA SILVA



DIRETOR DA EDITORA UFJF
RICARDO BEZERRA CAVALCANTE

CONSELHO EDITORIAL

RICARDO BEZERRA CAVALCANTE (PRESIDENTE)
ANDRÉ NETTO BASTOS
CHARLENE MARTINS MIOTTI
CLAUDIA HELENA CERQUEIRA MARMORA
CRISTINA DIAS DA SILVA
ILUSKA MARIA DA SILVA COUTINHO
JAIR ADRIANO KOPKE DE AGUIAR
MARCO AURELIO KISTEMANN JUNIOR
RAPHAEL FORTES MARCOMINI



REVISÃO E DIAGRAMAÇÃO
MALORGIO STUDIO DESIGN & COMMUNICATION

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Preciosa, Rosane.

Incertas noites de Paris / Rosane Preciosa. – Juiz de Fora,
MG : Editora UFJF, 2021.

Dados eletrônicos (1 arquivo: 425 kb)

ISBN 978-65-89512-30-1

1. Barthes, Roland, 1915-1980. Noites de Paris. 2. Ensaio
literário – Brasil. I. Título.

CDU: 869.0(81)-4

Este livro obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



EDITORA UFJF

RUA BENJAMIN CONSTANT, 790
CENTRO - JUIZ DE FORA - MG - CEP 36015-400
FONE/FAX: (32) 3229-7646 / (32) 3229-7645
editora@ufjf.edu.br / distribuicao.editora@ufjf.edu.br
www.ufjf.br/editora

Filiada à ABEU



Ao meu querido Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos.

ABREVIATURAS DAS OBRAS DE ROLAND BARTHES USADAS NESTE ENSAIO

Aula – A

Crítica e Verdade – CV

Fragmentos de um Discurso Amoroso – FDA

Grão da Voz – GV

Incidentes – I

L'Empire des Signes – ES

Óbvio e o Obtuso (O) – OO

Prazer do Texto (O) – PT

Rumor da Língua (O) – RL

Roland Barthes por Roland Barthes – RB

Sollers Escritor – SE

Sade, Fourier, Loyola – SFL

S/Z – SZ

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	
O INÍCIO	8
1.1 UM DESAMPARO	10
1.2 AUTOR E TIMBRE	11
CAPÍTULO 2	
VIAGEM	13
CAPÍTULO 3	
FRAGMENTO	18
CAPÍTULO 4	
O CORPO	22
CAPÍTULO 5	
SUJEITO	25
CAPÍTULO 6	
MODULAÇÕES	29
6.1 PORQUE É DE NOITE	32
6.2 “ESTOY EN TINIEBLAS, ESTOY A ESCURAS” (SAN JUAN DE LA CRUZ)	34
6.3 AMADOR	34
6.4 HOMOSSEXUALIDADES	35
6.5 SERÁ QUE DEVO MANTER UM DIÁRIO?	36
6.6 É CONTRA A SOLIDÃO QUE SE ESCREVE UM DIÁRIO?	37
6.7 ARTE DE VIVER	37

SUMÁRIO

CAPÍTULO 7	
SAIR DO TEXTO	38
CAPÍTULO 8	
A INTENÇÃO DE VOZ	40
REFERÊNCIAS	41

O INÍCIO

Há uma erudição do conhecimento, que é propriamente o que se chama erudição, e há uma erudição do entendimento, que é o que se chama cultura. Mas há também uma erudição da sensibilidade.

Bernardo Soares/ Fernando Pessoa

Já faz um bom tempo que escrevi esse ensaio, ele é dos anos 90, de 1996, para ser mais exata. Antes mesmo de recomençar a relê-lo, ou lê-lo, talvez fosse mais apropriado dizer, já que dele me afastei temporalmente, eu me perguntei se o que escrevi ainda faria algum sentido hoje para mim, mas não só, se faria algum sentido transmitir aos outros o que escrevi. Fiquei surpresa ao me deparar com os rastros de escritura deixados, que, já naquela época, evidenciavam uma predileção pela forma ensaio, que hoje me é tão cara. Afeito menos a convicções do que a sugestões, de modo abrupto e, decerto, sumário demais, eu diria que o gênero ensaio permite que o pensamento não preexista à escritura. Ao contrário, um modo de pensar vai brotando junto com ela, e avança destemido por caminhos incertos, mas pressentidos como promissores. Aos poucos, a escritura vai encontrando sua forma de dizer, em provisórios bocados de significações.

Neste ensaio, o que mais me interessava era selecionar algumas pistas textuais nos escritos de Roland Barthes, que, para mim, pareciam despontar como esboço de um exercício romanesco, que vinha sendo ativado através de sua vida inteira, em que leitura, crítica e escritura não se dissociam. Elegi, como uma espécie de vaga âncora disparadora, Noites de Paris, páginas inseridas em um pequeno livro, cujo título é Incidentes, seu último livro. O que me arrebatou nestas páginas, nestes escritos breves – reunidos de agosto de 1979 a setembro de 1979 – e que, agora, chamarei de instantâneos biográficos, mas que intimidade alguma se revelaria, sabemos que Barthes é um trapaceiro – é a vida ordinária, emaranhada em fios, que ele vai puxando ao longo desses triviais e encantadores encontros noturnos com amigos, com homens que deseja, com a literatura, com ele mesmo. E certamente nós, os leitores, acabamos por ser capturados por essa atmosfera de sedução em voz baixa, que o autor instaura com sua escritura romanesca.

Confesso que, em meu íntimo, cultivo uma pretensão: a de que o leitor se entusiasme com essas páginas e as leia com a curiosidade e desenvoltura, que devotamos às páginas de livros de ficção.

*

Se o texto acadêmico me exigia por um lado a objetividade no tratamento das informações que eu manipulava, cada vez mais me parecia evidente que a investigação teórica estava permeada

de pequenos saberes procedentes de inúmeros lugares, nem sempre considerados particularmente nobres, como o cinema, a música, as viagens, conversas, leituras interessadas e desinteressadas de assuntos diversos e tantas outras deliberadamente assistemáticas. Essa simbiose sujeito/objeto que agora me parece plausível, encontrou em uma conferência o apoio necessário à sua confirmação. A euforia desencadeada por essa leitura evidenciava que de alguma forma uma história pessoal nutria a reflexão acadêmica. A comunicação a que me refiro, e cujo recorte trago aqui, é a de Suely Rolnik, que constrói sua exposição em torno da pertinência entre a trajetória acadêmica e aquilo que ela denomina de “marcas”. Eu as compreendo como instantes que se sublinham em nós, “[...] estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir de composições que vamos vivendo[...]”¹. Todo corpo carrega consigo marcas, cujo potencial disseminador sempre o atualiza, expandindo-lhe em direções imprevistas. E qual seria o vínculo existente entre o pensamento e essas marcas, essa espécie de memória do corpo proveniente de toda espécie de contato que estabelecemos? É pelo exercício do pensamento que essas marcas se materializam, e a inteligência dessa prática de pensamento, segundo Suely Rolnik, mostra-se produtiva se modelada com a própria matéria-prima de uma marca específica². A inteligência vista sob este aspecto, assessora esse corpo conceitual em permanente abertura. Trata-se de nossa consistência atual experimentando sucessivas desestabilizações, exigindo-nos a criação de um novo corpo, de um novo rigor.

A qualidade desse rigor, de que fala o texto, está, antes de tudo, representada pela nossa fidelidade às marcas que nos compõem e afetam o trabalho da escrita. Contrariamente, segundo a autora, esse rigor se perderia, se tentados a nos ver livres dessas marcas, da “encarnação dessa singularidade solitária”, nos abrigássemos “[...] no exercício *clean* de um quebra-cabeça de charadas lógicas[...]”³.

Mas existe o medo à espreita: “Tenho medo, logo vivo”⁴. O medo que despotencializa toda e qualquer manifestação de autoexpressão criadora. O medo do iniciante que suspeita estar seu discurso encharcado de dramatizações pessoais. No entanto, a forte solicitação para que escreva acaba por ditar o risco.

Li em algum lugar que as ideias que temos para iniciar qualquer tipo de trabalho, seja ele artístico ou acadêmico, talvez provenha de uma inércia. Imaginem um trabalho fruto do ócio! Deixar-se levar por pensamentos e sensações inconsistentes, “[...] ser como a *madeleine* que se desagrega lentamente na boca”⁵. E esse ócio requer uma confiante e cega espera, e esta desorganiza-nos porque demanda muita paciência e extrema atenção, a de que necessitamos quando nos dispomos a observar incidentes que à primeira vista parecem revelar apenas um amontoado de insignificâncias. Nós nos movimentamos em zonas obscuras, de onde, à maneira de imperfeitos arquivistas, recolhemos

¹ ROLNIK, 1993, p. 242.

² ROLNIK, 1993, p. 244.

³ ROLNIK, 1993, p. 245.

⁴ RL, p. 350.

⁵ GV, p. 333.

o material de que precisamos para realizar uma escritura. E logo percebemos que o hábito de escrever vai lentamente se impondo, realizando o texto. Um hábito que não degenera nunca em conforto alcançado, porque exige, para dar prosseguimento à tarefa, uma lufada de frescor diante das informações armazenadas. Aquilo que Suzuki, mestre zen japonês, introdutor do budismo nos Estados Unidos, chamou o “espírito de iniciante”. Para ele, só o espírito do iniciante abrigava muitas possibilidades; o especialista, ao contrário, entorpecia-se com suas próprias convicções.

Ao iniciante recomenda-se o jejum. Ele não está previamente “empanturrado”, “inspirado”, “complacente”, ele está “seco”⁶. Segundo o relato de Barthes esta era a advertência que Brecht costumava fazer a seus atores, ao marcar o encontro para o próximo ensaio. Nessa solicitação lê-se uma metodologia, um convite ao intermitente esvaziamento e preenchimento do sujeito, numa espécie de renovador revezamento.

1.1 UM DESAMPARO

Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do outro autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo que ele pode fazer é dar-nos desejos.

Marcel Proust

Das três vias do prazer de leitura inventariadas por Barthes, uma parece ajustar-se bem aos meus propósitos. Falo da que aproxima a aventura da leitura ao desejo de escrever. “Não é que necessariamente desejamos escrever como o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever [...]”⁷. Ao firmar na escritura do outro minha admiração, de certa maneira estou desconsiderando o texto como lugar privilegiado do exercício crítico, para recuperá-lo no meu convívio. O Barthes que procuro estará sujeito às inflexões que lhe imprimo e decerto sairá modificado pelo meu desejo de lê-lo em consonância com minha voz. “O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’ [...]”⁸. Ele não é uma instituição, é um corpo, do qual me aproprio da intenção de fazê-lo percutir por meio dos fragmentos recolhidos. Refiro-me “[...] a uma leitura particular, a leitura do sujeito que eu sou, que creio ser.”⁹.

E como avaliar a pertinência desse tipo de leitura? Essa prática de leitura, segundo palavras do próprio Barthes, projeta o leitor “num grande desamparo doutrinal”¹⁰. Um desamparo que estende seus braços à dúvida: mas será mesmo que deveria existir uma teoria da leitura? Se,

⁶ RB, p. 119.

⁷ RL, p. 50.

⁸ SFL, p. 11.

⁹ RL, p. 43.

¹⁰ RL, p. 43.

conforme Barthes aponta, a pertinência de uma análise encontra na linguística e no estruturalismo uma consistente resposta, no campo da leitura, ao contrário, onde o desejo capitaneia a vontade de ler objetos tão díspares – “leio textos, figuras, cidades, rostos, gestos, cenas etc.”¹¹ – apenas posso impor-lhes uma intenção de unidade, circunscrevê-los e comprometê-los em uma estrutura necessária, mas não derradeira. A leitura necessita das amarras da estrutura já que por tradição a coerência textual passaria pelos elos de uma estrutura, sem, contudo, a ela submeter-se¹². Mas o que o leitor parece procurar em sua leitura não é nunca a verdade do texto que lê, mas as articulações de sentido encontrado, que afinal sempre o levam bem mais longe, por estar sempre sujeitas a reformulações. A leitura goza de uma sistematicidade sempre pronta a ser refeita. A cada novo arranjo de significantes, uma nova organicidade se esboça.

A uma ideia de leitura que intenta arrancar do texto as chaves do seu entendimento e que no momento seguinte converte-se em modelo de leitura a ser seguido, opõe-se uma outra, orientada não para descobrir “o que o autor quis dizer [...]”, mas para afirmar o “que o leitor entende”¹³.

A uma tradição retórica que torna a leitura um ato dedutivo, comprometendo o leitor com uma legibilidade padrão, sobrepõe-se uma lógica que sublinha no texto a sua “energia digressiva”¹⁴, uma espécie de usina geradora de sentidos. O leitor é então arremessado num torvelinho de associações que, por força de sucessivos deslocamentos de sentido, acabam por acarretar transmutações no texto.

E onde buscar um critério que estabeleça o valor dessa leitura? Certamente em sua capacidade de fazê-la funcionar, e em demonstrar a sua sistemática.

1.2 AUTOR E TIMBRE

Em seus livros, Barthes tinha o dom de fazer com que o leitor se sentisse mais inteligente. Por um malabarismo generoso, de que ele tinha o segredo, toda a sua inteligência se projetava sobre o interlocutor

Leyla Perrone-Moisés

Robbe-Grillet, um autor francês, admirado por Barthes, dizia que se alguém lhe perguntasse por que escrevia, ele certamente responderia: “Eu escrevo para tentar compreender porque desejo escrever”¹⁵. Para ele a literatura não é um meio de transporte cômodo que o faz desembarcar a salvo em terra firme. Convencido a renunciar ao mero uso instrumental da linguagem, o escritor dela

¹¹ RL, p. 44.

¹² RL, p. 45.

¹³ RL, p. 41.

¹⁴ RL, p. 41.

¹⁵ ROBRE-GRILLET, 1969, p. 138.

se apropria à maneira de um jogo prazeroso. A literatura estampa sua face des-utilitária e frustra aqueles que nela costumam procurar apenas inteligibilidades.

A menção feita a um escritor não é fortuita. Penso mesmo que a vocação crítica de Barthes sempre contemplou um estado poético. O exercício de sua crítica encontrava no significante um motor produtivo, de forma a transmutá-lo em uma arte da linguagem. E ela é a responsável por torná-lo não um legislador de textos críticos, um escrevente (para usar a sua própria terminologia), alguém que escreve sobre, mas um produtor de leituras, um enunciador de novas possibilidades de leitura, capaz de converter seus leitores em um “leitor inspirado” como dizia Paul Valéry.

Pour Barthes, comme pour Nietzsche, l’important n’est pas de nous enseigner quelque chose de particulier. L’important est de nous rendre audacieux, agiles, subtiles, intelligents, détachés. Et de donner du plaisir.¹⁶

Barthes nos faz acreditar que nós, leitores, somos receptadores de ideias que em verdade não pertencem a ninguém. Estão dispersas, prontas para o uso. E nas entrelinhas ele sempre nos encoraja a fazer um uso ilimitado disso.

No texto barthesiano certamente coabitam o “demônio da lucidez” e o “gênio da análise”¹⁷. Sua inteligente engenharia incumbe-se, a todo momento, de desacomodar a linguagem de seu campo convencional. À semelhança do poeta, Barthes se consome em construir dentro dessa linguagem uma outra, uma outra escala de timbres capaz de conferir-lhe um valor para além da mera comunicabilidade.

Eis o poeta brigando com essa matéria verbal, obrigado a especular sobre o som e o sentido ao mesmo tempo; a satisfazer a harmonia, o período musical, mas também às condições intelectuais e estéticas variadas sem contar as regras convencionais [...]”¹⁸.

Se aponta em sua crítica escritura o exercício de uma poética, não é somente por ela ser capaz de encontrar sua validade na própria formulação, mas sobretudo por demonstrar uma infinita capacidade de aguçar a sensibilidade e provocar deslocamentos. Um gesto de generosidade para com seus leitores.

O texto barthesiano monta a sua coreografia. Circunda o objeto de sua análise, experimenta avanços e recuos, semelhantes ao movimento de sua câmera, e delibera não completar-lhe o sentido. Para Robbe-Grillet, Barthes opera seu texto de forma a deixar o campo desimpedido para que o leitor elabore suas próprias evoluções.

¹⁶ Para Barthes, como para Nietzsche, o importante não é nos ensinar nada em particular. O importante é nos tornarmos ousados, ágeis, sutis, inteligentes, “descolados”. E dar prazer. (Tradução livre da autora). SONTAG, 1982, p. 27.

¹⁷ VALÉRY *apud* GONÇALVES, 1991, p. 229.

¹⁸ VALÉRY, 1991, p. 221.

VIAGEM

Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como afinal, as paisagens são.

Fernando Pessoa

Sabe-se que o *L'empire des signes* resulta de uma viagem feita por Roland Barthes ao Japão. E que informações sobre este “país longínquo” traz o autor? Absolutamente nenhuma. Ou talvez, melhor fosse dizer, todas, se o leio à maneira de um ensaio romanesco¹⁹, entendido como enunciação decorrente de um apanhado de notas. Lampejos de um cotidiano por ele freqüentado.

Interpelado sobre o seu livro, diria Barthes: “É um livro onde escolhi falar do Japão, do meu Japão, isto é, de um sistema de signos a que eu chamo Japão”²⁰. Barthes ingressava num campo simbólico que fazia implodir o seu, ocidental, e era isso que o encantava. Destituído de um lugar culturalmente definido, podia experimentar uma nova maneira de sentir, que lhe advinha da linguagem. Surge, nesse instante, a palavra japonesa *kokoro* e as hesitações que o tradutor experimenta ao tentar traduzi-la. Nela – diz o poeta-crítico Octavio Paz – fundem-se dois sentidos que, em nossa tradição logocêntrica, aparecem apartados: o afetivo e o intelectual²¹. Uma combinação, aliás, encorajada pelo próprio Barthes em seu percurso ensaístico, de forma mais acentuada a partir de *O prazer do texto*. Nele, talvez mais enfaticamente do que em qualquer outro autor, ressaltaria o que Fernando Pessoa denominava “erudição da sensibilidade”²².

Sem jamais pretender tornar-se um modelo de mestre a ser seguido, sua prática de transmissão de saber irá apoiar-se na “figura ideal do Mestre Zen: aquele que não ensina literalmente nada, mas que desperta o sujeito para seu saber.”²³.

Parece possível afirmar que, em *L'empire des signes* Barthes enuncia uma reverberação: a voz de um sujeito, sua estrutura, suporte onde exercitará modos de ser:

¹⁹ Por ensaio romanesco entendo uma prática de escritura que remodela os gêneros, de forma a promover uma tal contaminação que apague os contornos tradicionalmente a ela impostos.

²⁰ GV, p. 85.

²¹ PAZ, 1991, p. 197.

²² PESSOA, 1986, p. 287.

²³ PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 85.

Em Occident, le miroir est um objet essentiellement narcissique: l'homme ne pense le miroir que pour s'y regarder; mais em Orient, semble-t-il, le miroir est vide [...]²⁴

Confrontado com o vazio, a suspensão da ordem simbólica²⁵, não é a dispersão do seu corpo que o sujeito experimenta. Tampouco uma falta, a falta de ser. O vazio é um vazio criador porque ele assinala o despertar para outras formas. Diante de um espelho que não lhe comunica “tu és isto”, franquiam-se alteridades ao sujeito: o Japão torna-se “não um espelho, mas uma janela que nos mostra outra imagem do homem, outra possibilidade do ser”²⁶. E esse alguém que se vê refletido é antes de tudo um corpo que arrasta consigo sensações pontuadas pela impermanência, pela mobilidade, pelo exercício de sua ficcionalidade. Em se tratando de Barthes, parece mais apropriado dizer que o autor não se vê às voltas com um “sujeito gnosiológico”, preocupado com a essencialidade do ser, e sim com um “sujeito estético” que se desprende de sua escritura²⁷. E a viagem ao Japão parece apresentar-se como uma espécie de marco de construção desse sujeito estético: “Le Japon m’a donné une sorte de courage d’écriture”²⁸.

Estimulado pelo *haikai*, cuja pauta poética é a instantaneidade, combinada a uma forma fragmentária, Barthes nele vislumbra um privilegiado instante de suspensão do significado: “o haikai desarma o sentido e sua interpretação; ele designa e se cala”²⁹.

É possível que Barthes almejasse escrever como quem se inclina para saudar alguém. Um gesto tipicamente japonês, por ele aludido em *L’empire des signes*, extremamente ritualizado e de tal forma codificado que nele realçaria apenas a forma do gesto. Inexistiriam, portanto, dois sujeitos psicológicos que se curvam, mas apenas duas formas de sujeito que selam um encontro nada profundo, rápido e dinâmico: “Qui salue qui?”³⁰. Neste evento, Barthes enuncia duplamente o vácuo: o do sujeito e o da escritura, ao apontar que “[...] o desejo de escrever prevalece sobre a intenção de dizer”³¹. O vazio, sob a leitura barthesiana, representa o refluxo do significado para que o significante monte o seu espetáculo. A própria topografia da cidade de Tóquio ilustraria, de forma exemplar, aos olhos de Barthes, o recurso de uma lógica apenas pretensamente unívoca: “Tokyo nous redit cependant que le rationnel n’est qu’un système parmi d’autres”³². Orientar-se nesta cidade é, para o autor, nela caminhar pelos seus signos gráficos: a cidade o físgou com seu volume de formas e cores.

²⁴ No Ocidente, o espelho é um objeto essencialmente narcisista: o homem só pensa no espelho para se olhar; mas no Oriente, ao que parece, o espelho está vazio [...]. (Tradução livre da autora). ES, p. 104.

²⁵ O sujeito, para Lacan, constitui-se em torno de três registros: o real, o imaginário e o simbólico. Pela ordem simbólica que, para ele, opera como fator determinante, entendo a localização do sujeito face a duas questões fundamentais: sua existência e sua sexualidade, que preexistem ao seu nascimento, inseridas que estão em um universo histórico parental.

²⁶ PAZ, *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 157.

²⁷ FÉRIN, 1982, p. 147.

²⁸ “O Japão me deu uma espécie de coragem de escritura.” (Tradução livre da autora). ISHIKAWA, 1993, p. 72.

²⁹ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 156.

³⁰ Quem saúda quem? (Tradução livre da autora). ES, p. 85.

³¹ CHEVRIER, 1979, p. 91.

³² “Tóquio nos diz, no entanto, que o racional é apenas um sistema entre muitos”. (Tradução livre da autora). ES, p. 47.

O viajante Barthes é alguém que “vê como um danado” (expressão tomada de empréstimo a Alberto Caiero). Viajante dos signos, prossegue absorvendo impressões que se justapõem, contrariando uma lógica hierárquica, e nelas expressa seu desejo de fundir-se. Barthes capta no exercício poético do *haikai* a forma do visualizador: “[...] le haiku ne veut rien dire”³³. São impressões fundamentalmente expositivas, verdadeiros “quadros-poemas”³⁴. O *haikai*, nas palavras de Leila Perrone-Moisés, é “um momento feliz em que a linguagem se detém, pousando na formulação justa”³⁵. É como se o pensamento subitamente cessasse de operar, proliferando-se verbalmente.

Outro índice, complementar, estimulava em Barthes à reflexão sobre a escritura: a conduta Zen. O abalo experimentado pelo sujeito no *satori* redimensiona-o dentro desse sistema de signos e o faz prestar atenção à língua japonesa. Em primeira instância, dela se aproxima através do contato com seus significantes. Basta pensar no “dicionário particular” que ele inventou, um instrumento que vai iniciá-lo nesta língua estrangeira e “étrange”: “os ideogramas correm diante dos olhos como fotos ou fotogramas de um filme”³⁶. Na poética do *haikai*, uma “escola de concentração”, Barthes encontrará “a correspondência entre o que dizem as palavras e o que olham os olhos”³⁷.

Atento à forma do sujeito introduzir-se na enunciação, Barthes acompanha suas cautelosas marchas e contramarchas, que lhe facultariam tornar-se “une grande envelope vide de la parole et non ce nouyau plein qui est censé diriger nos phrases”³⁸. Sabe-se que o princípio da estruturação das línguas ocidentais gravita em torno do verbo ser. Contrastivamente, na escrita ideogramática “procura-se mostrar a coisa e não dizer o que ela é”³⁹. Existe um recolhimento do verbo ser. E como imaginar “un acte de connaissance sans sujet connaissant et sans objet connu?”⁴⁰. Penso na expressão verbal do *satori*, instante de dissolução do sujeito no objeto, e da refração desse eu que inexistente como domínio particular:

[...] quando digo ‘eu penso’, incorro em erro ao supor a existência de um sujeito constante e de uma obra desse sujeito, quer dizer, o pensamento [...]. O que existe é uma série de estados mentais.⁴¹

O sujeito, enquanto “puro lugar do sentir”⁴², presencia acontecimentos em seu apogeu de realização: “Estou à janela e só acontece *isto*: vejo com olhos benéficos a chuva e a chuva me vê de

³³ “(...) o haikai não quer dizer nada”. (Tradução livre da autora). ES, p. 89.

³⁴ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 138.

³⁵ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 135.

³⁶ PIGNATARI, 1981, p. 49.

³⁷ PAZ *apud* PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 155.

³⁸ “um grande envelope vazio de discurso e não este núcleo completo que deve direcionar nossas sentenças ” (Tradução livre da autora). ES, p. 12.

³⁹ PIGNATARI, 1981, p. 49.

⁴⁰ “um ato de conhecimento sem sujeito conhecedor e sem objeto conhecido?”(Tradução livre da autora). ES, p. 13.

⁴¹ BORGES, s/d, p. 109.

⁴² PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 112.

acordo comigo”⁴³. Clarice Lispector parece ensaiar os primeiros passos em direção a essa simples constatação: É isso! “La guerre contre la prévarication du sens”, diria Barthes⁴⁴.

“La masse bruissante d’une langue inconnue”⁴⁵. Para Barthes, uma película protetora que o desembaraça dos constrangimentos que a língua materna lhe impõe:

Ele vê a linguagem sob a figura de uma velha cansada (algo como uma faxineira de mãos gastas que suspira por uma certa aposentadoria...) ⁴⁶.

O contato com essa linguagem desconhecida provocará em Barthes o deslocamento em direção a um desejo: o de alterar sua própria língua e, fraturá-la, de forma a poder nela recolher palavras de encantamento e frescor. O exato oposto de um quadro linguístico ocidental por ele retratado como o de uma “infelicidade semântica”⁴⁷: “nossas línguas ocidentais estão cansadas de fazer sentido em círculos semânticos viciosos e viciados”⁴⁸.

“Pour Barthes, le Japon n’était plus un pays, mais un nom pour son euphorie”⁴⁹. Sua jornada no Japão perfaz um sistema de signos feliz, onde essa euforia, conjugada à intransponibilidade da língua, sublinham a ideia do corpo erotizado. É justamente essa opacidade, que se traduz no total desconhecimento de sintaxe japonesa, que possibilita a Barthes aceder ao corpo do outro, numa interlocução que, sob o olhar atento de Stephen Reckert⁵⁰, acontece de certa forma traçando um rigoroso paralelo com as nuances da própria sintaxe japonesa descritas por Barthes: a aproximação entre os corpos evolui em meio a recuos, avanços, retardos, insistências. Já não é a voz e, portanto, a língua que comunica, é, sobretudo, o corpo:

Fixer un rendez-vous par gestes, dessins, noms propres, prend sans doute une heure, mais pendant cette heure, pour un message qui se fût aboli en un instant s’il eût été parlé [...], c’est tout le corps de l’autre qui a été connu, goûté, reçu et qui a déployé (sans fin véritable) son propre récit, son propre texte.⁵¹

A viagem ao Japão provoca um desvio no percurso intelectual de Barthes. Ela acentua o progressivo deslocamento da figura de Barthes crítico em direção a um outro, o escritor. De alguma forma a imagem social do romancista começaria a orquestrar-se. Entretanto, conforme seu próprio

⁴³ LISPECTOR, 1980, p. 155.

⁴⁴ “A guerra contra a prevaricação do sentido” (Tradução livre da autora). ES, p. 95.

⁴⁵ “A massa ruidosa de uma língua desconhecida” (Tradução livre da autora). ES, p. 17.

⁴⁶ PT, p. 187.

⁴⁷ PERRONE-MOISÉS, 1980, p. 86.

⁴⁸ PERRONE-MOISÉS, 1980, p. 85.

⁴⁹ “Para Barthes, o Japão não era um país, mas um nome para sua euforia” (Tradução livre da autora). ISHIKAWA, 1994, p. 72.

⁵⁰ RECKERT, 1982, p. 64.

⁵¹ Marcar um compromisso por meio de gestos, desenhos, nomes próprios, provavelmente leva uma hora, mas durante aquela hora, para uma mensagem que teria sido abolida em um instante se tivesse sido falada [...], é todo o corpo do outro que foi conhecido, provado, recebido e que se desdobrou (sem um verdadeiro fim) sua própria história, seu próprio texto. (Tradução livre da autora). ES, p. 18.

testemunho, ele desejava escrever algo que se aparentasse com um romance⁵². Era naturalmente à enunciação romanesca que ele se referia. Uma forma narrativa onde inexistem trama e personagens e que se interessa por “tudo que se passa na vida”, diria Barthes⁵³. Um lugar onde se trabalham as frases, um romance da linguagem.

⁵² GV, p. 309.

⁵³ GV, p. 219.

FRAGMENTO

Pensar por meio de fragmentos é conviver muito mais com apostas do que com certezas. E apostas não recebem prêmios, negam a existência de vencedores, diz o ensaísta Gustavo Bernardo⁵⁴. De alguma forma, fazer uso de fragmentos como utensílios do pensamento é não entrincheirar-se em um lugar teórico que na maior parte das vezes apenas reproduz em série modelos de análise. Escrever por fragmentos é, portanto, afirmar um percurso teórico “flexível a ponto de atualizar permanentemente hipóteses e pressupostos”⁵⁵. É prosseguir frustrando a linha reta, atendendo aos desvios que conduzem à certeza de que “le sens n’est jamais monogame”⁵⁶. O uso do fragmento, eu o leio como um gesto de delicadeza de quem evita domar sentidos e admite ir ao encontro de um real descontínuo, dissipatório e frustrante. Sem temer perder-se pelos caóticos deslocamentos a que nomeamos realidade, o fragmento revela-se um recurso de invenção. Propõe um enquadramento para a desordem que neutraliza a sombra da unidade, e traça um novo plano para com ela se relacionar, quer seja através do comentário, quer seja através da alusão.

O recurso aos fragmentos (lembrar-se que eles estão sempre ali para evitar uma consistência que não se quer) me dispensa de ter [...] uma tese a defender, uma referência a preparar.⁵⁷

Evitar certezas é, sobretudo, afirmar um gesto especulativo que transita confiante pelo múltiplo, traçando centros de equilíbrio deliberadamente instáveis.

O que encantava Roland Barthes no diário de André Gide era sua estrutura descontínua. Aquele imenso *patchwork* estendido ao longo de cinquenta anos de existência. O que lhe impressionava era o que essa descontinuidade arrastava por detrás de si: “[...] as leituras, os encontros, as reflexões e mesmo os disparates”⁵⁸. Sublinharia o “disparate”, por entendê-lo como o resíduo que o sujeito recolhe em sua escritura, que certamente é recebido com intolerância ao sinalizar um eu errático que de nós mesmos tentamos ocultar: “[...] a escrita é sempre apenas o resto, muitas vezes bastante pobre e magro, das coisas maravilhosas que toda a gente tem em si”⁵⁹. O fragmento parece ser um recurso de que Barthes se utiliza para pôr o sujeito Barthes em movimento, ao mesmo tempo em que parece também querer anunciar uma dificuldade, uma falha talvez por ele convertida em acolhimento produtivo, a de administrar sua torrencialidade no sentido de compor uma obra, expressa na forma

⁵⁴ BERNARDO, 1993, p. 31.

⁵⁵ BERNARDO, 1993, p. 27.

⁵⁶ “o sentido nunca é monogâmico” (Tradução livre da autora). SONTAG, 1982, p. 38.

⁵⁷ SE, p. 64.

⁵⁸ GV, p. 318.

⁵⁹ GV, p. 318.

de uma coesão textual. E seu paradigma é *À la Recherche du Temps Perdu*, lá onde Proust realiza essa passagem do fragmento ao todo, a seu romance. Aliás, tudo isso é por Barthes redito em *O grão da voz*.

E não é exatamente em *Roland Barthes por Roland Barthes*, onde ele intertextualiza mais evidentemente com o diário de Gide? Sabe-se, através do próprio Barthes, que seu primeiro texto, de 1942, composto por fragmentos, encontra sua justificativa nas palavras de Gide: “porque a incoerência é preferível à ordem que deforma”⁶⁰.

É no campo estrutural onde Barthes exercitará suas várias modalidades de sujeito. O fragmento passa a funcionar então como uma espécie de *work in progress*, onde o autor/sujeito vê, página após página, esboçar-se sua construção textual. Sua história pessoal desponta como o cruzamento de textos de várias procedências, onde alguns são esquecidos para que outros surjam metabolizados. A memória selecionando diligentemente a informação que, naquele contexto narrativo, mais lhe interessa.

[...] meu corpo é bem mais velho do que eu, como se conservássemos sempre a idade dos medos sociais com os quais o acaso de vida nos pôs em contato. Portanto, se quero viver, devo esquecer que meu corpo é histórico, devo lançar-me na ilusão de que sou contemporâneo dos jovens corpos presentes, e não do meu próprio corpo, passado [...]⁶¹.

Barthes refere-se ao esquecimento como uma poderosa força capaz de revolver saberes sedimentados. A força do fragmento parece aí residir. Seu encanto é o plural das leituras provisórias que desencadeia “[...] tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres [...]”⁶² o que parece articular-se convenientemente com a própria ideia de biografia que Barthes enuncia. Recusando pensar-se como um corpo histórico narrável de forma contínua, onde tudo obedeceria a um encaixe definido, preferiu disseminar-se em partículas, às quais deu o nome de biografemas:

Se eu fosse escritor e morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amistoso e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns pontos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, como átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão.⁶³

E viajar para fora de qualquer destino é fixar a atenção mais além. É ingressar numa viagem, em que se experimenta o abalo da identidade, “a vertigem da desestruturação”⁶⁴. É o tema da viagem de Oswald de Andrade e de sua infinita vocação para os deslocamentos físicos e semânticos.

⁶⁰ RB, p. 101.

⁶¹ A, p. 46.

⁶² PT, p. 102.

⁶³ SFL, p. 14.

⁶⁴ CARDOSO, 1988, p. 359.

E ele me ocorre também pela ênfase de seu discurso fragmentário e pelo uso que faz do olhar ao movimentar-se. Um tipo de visão que deseja perfurar a superfície que olha, para produzir sentidos. Sua divisa “ver com olhos novos” parece amalgamar-se com adequação ao horror expresso por Barthes diante da insidiosa *doxa* que, de forma implacável, tudo converte no mais irrecuperável clichê. Há entre esses dois autores ainda uma outra junção possível: o ato de ver implicando o deslizamento do sujeito pela superfície das coisas, pois o olhar

É sempre direcionado e atento [...] parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem” [...] Afinal, o olhar pensa: é a visão feita interrogação.⁶⁵

Apresento esta analogia entre os dois autores por entender que tanto os deslocamentos espaciais realizados por Barthes (de professor estrangeiro em Bucareste à condição de professor visitante no Japão) como os de Oswald (sobretudo sua ida a Paris)⁶⁶, falam de uma abertura em direção à alteridade, que se converte “no novo de nós mesmos”⁶⁷.

Viagem, fragmento, escritura. Termos que se enredam numa mesma interlocução: o sujeito ao embarcar nessa viagem escritural afeta-se de forma a experimentar na linguagem suas possíveis encenações, as da linguagem e as suas próprias. Penso em Paulo Leminski ao dizer que sob o olhar do poeta, palavra alguma passa impunemente. Seus olhos nelas se detêm e arrastam-no à deriva. Quanto às evoluções que o sujeito experimenta na escritura, o que de mais significativo talvez se tenha a dizer é a certeza de que

nela, o sujeito que fala não é preexistente e pré-pensante, não está centrado num lugar seguro da enunciação, mas produz-se no próprio texto, em instâncias sempre provisórias⁶⁸

A ideia de provisoriedade, imprevisibilidade, circunstancialidade, vem acoplar-se à noção de texto em Barthes: o sujeito vê-se arremessado à página de forma incondicional, uma ideia que se opõe à de obra, entrevista como um produto final. “Mas em nossa sociedade mercantil, é preciso chegar a uma ‘obra’: é preciso construir, isto é, terminar uma mercadoria”⁶⁹. E isso, decerto, é uma imposição. O entrevistador comenta com Barthes a dificuldade de localizar seus livros nas prateleiras das livrarias. Eles se encontram dispersos sob as mais diversas rubricas. Afinal, onde inseri-lo, como classificá-lo?

Texto quer dizer tecido; [...] perdido neste tecido – nesta textura – que o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolve a si própria nas secreções construtivas da sua teia⁷⁰.

⁶⁵ CARDOSO, 1988, p. 348-349.

⁶⁶ A propósito das viagens de Oswald de Andrade, há um texto fundamental de Antônio Cândido, “Oswald viajante”, que se encontra na coletânea *Vários Escritos* (São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 51-56).

⁶⁷ CARDOSO, 1988, p. 360.

⁶⁸ PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 54.

⁶⁹ RB, p. 146.

⁷⁰ PT, p. 112.

O sujeito não se enreda nessa teia para velar-se, ao contrário, seus “fios ralos” facultam-lhe essa travessia pela linguagem, onde pode experimentar a provisoriedade dos sentidos, sua designação plural:

[...] não somos bastante sutis para nos apercebermos do escoamento provavelmente absoluto do devir; o permanente só existe graças a nossos órgãos grosseiros que resumem e reduzem as coisas a planos comuns, quando nada existe sob essa forma [...]”⁷¹

Para Barthes, o escritor – e por que também não o leitor? – experimentam ambos a fruição da linguagem, onde “[...] as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes”⁷².

Assim sendo, a escritura afirma-se em sua intransitividade. Ela nada comunica: “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa”⁷³.

Observando sua escritura fragmentária, organizada em torno de pensamentos-palavras, atados entre si por um elo de sutil afinidade, percebo tratar-se de um arranjo de forças que não forjam um destino textual, o de fechar-se em um único sentido plenamente constituído. Contrariamente, nele se afirmaria a tendência a acolher “essa doida poligrafia”⁷⁴, de uma caderneta de apontamentos solta em campo.

No fragmento, lugar de preparativo e transição para um possível diário, sua “oficina de frases [...] de frases certas”⁷⁵, Barthes revela sua condição de *amateur* da língua em sua descontinuidade: “... o mundo é cognoscível; [...] ele não tem um sentido atrás de si, mas inúmeros sentidos: [...] ‘perspectivismo’”⁷⁶.

Ecos de Nietzsche que certamente encontrariam um aval nas palavras de Barthes. Não há fatos, apenas interpretações.

⁷¹ NIETZSCHE *apud* PT, p. 79.

⁷² PERRONE-MOISÉS, 1980, p. 75.

⁷³ A, p. 21.

⁷⁴ RB, p. 158.

⁷⁵ RL, p. 361.

⁷⁶ NAFAH NETO, 1992, p. 43.

O CORPO

Minha cabeça está pegando fogo, que era, lembro-me, como me sentia quando passava muitos dias a cavalgar. É o meio-dia sem paradas (salvo uma vez ou outra por cinco minutos para fumar o cachimbo e por uma hora para o jantar)

Flaubert

Para Roland Barthes, o Império dos Signos e certos fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes* foram escritos sob o signo de perversão. Uma palavra que ele desencaminharia do terreno da psicanálise, preferindo encontrar no tema do dispêndio a sua inserção:

A perversão é, se assim podemos dizer, o exercício de um desejo que não serve para nada, tal como aquele corpo que se entrega ao amor sem ideia de procriação.⁷⁷

E se chega a reintroduzi-la em consonância com um saber freudiano, é sua parcela fetichista que resgata. E como caracterizar esse consumidor fetichista? Por seu amor às citações, aos fragmentos. Seu supremo prazer é a captura das frases⁷⁸. É esse corpo individualizado, tornado único, que, em sua *démarche*, pratica uma escritura que se consome em gesto de genuíno gasto.

Sempre vivi muito bem durante as estadias que fiz no Japão [...] Tive mesmo, aí, comportamentos contrários ao meu caráter, energias que não teria aqui...⁷⁹.

É, sobretudo, o testemunho de um bem-estar físico o que Barthes noticia de sua viagem ao Japão. O desejo não só o impulsiona a explorar o país, mas dá forma a uma nova escritura que encontra no corpo sua justificativa. “O presente da escritura, isto é, o corpo desejante do escritor, inscreve-se no texto”⁸⁰. Convencido de que o valor da linguagem não é o do mero uso transitivo (a transmissão de mensagens), Barthes lança-se num corpo a corpo com a linguagem e a resgata como exercício intransitivo, um gesto que provoca um deslocamento: o do significado ao significante. Ao referir-se ao *Império dos Signos* dirá Barthes:

⁷⁷ RL, p. 261.

⁷⁸ GV, p. 227.

⁷⁹ GV, p. 226.

⁸⁰ CHÉVRIER, 1979, p. 91.

Fiquei feliz por ter escrito esse texto. Permiti-me instalar-me um pouco mais nesse espaço hedonista ou, melhor dizendo, erótico, do texto, da leitura, do significante⁸¹.

É a enunciação dessa escritura hedonista que está grafada em *O prazer do texto*: “A palavra é para ele um objeto sensual, núcleo de onde pode expandir-se todo um movimento textual...”⁸².

E o que pretende esse visionário da linguagem? (“Tenho uma doença, eu vejo a linguagem”⁸³). Fundar sentidos, de forma a produzir no sujeito uma alteração perceptiva diante de seus objetos de leitura.

Um discurso que acha sua justificação na própria formulação, e não na representação de algo prévio e exterior, aquela forma na qual, de repente, o que se diz passa a ser verdade; aquela visão do mundo, transformando sua percepção [...]⁸⁴.

A escritura comparece não como metalinguagem e sim como tessitura de enunciações, onde o que está em jogo não é a verdade de um sentido, mas a fundação de um modo de dizer. Sua escritura parece sempre querer provocar nossos sentidos, movida pelo seu poder de gerar suplementos de leitura. Instaura-se, por conseguinte, uma espécie de gulodice do texto, e o leitor comparece como seu maior beneficiário.

Na leitura que Barthes faz do Japão – aqui refiro-me, em particular à da culinária japonesa⁸⁵ – sobressai o fato de que os elementos tão diferentes que a compõem se articulam numa cadeia signíca em que os significantes evoluem produtivamente sem se deterem num significado último que os encerre:

[...] os japoneses disseminam os significantes à superfície de um texto, ao passo que, no nosso sistema, se procura o núcleo anterior, o sentido profundo sob o significado[...]⁸⁶

Em *O Prazer do Texto*, Barthes estreita ainda mais o vínculo entre escritura e corporeidade. O corpo do autor e do texto intercambiam intensidades. O sujeito grava impressões na superfície do texto, que lhe devolve sua resistência, contando com que seu leitor desenvolvido trace as vias da circulação de sentido. Os modos de leitura renovam-se à medida que neles afirmam-se os ritmos corporais de cada leitor: “o corpo é a diferença irreduzível”⁸⁷.

Em *Sollers* escritor, Barthes chega a formular uma requintada tipologia das diferentes formas pelas quais diferentes corpos experimentam a leitura. Do sobrevoo desenvolvido pela página à leitura mais meticulosa e aplicada, é o corpo que ganha a expressão nessa abordagem textual.⁸⁸

⁸¹ GV, p. 156.

⁸² PERRONE-MOISÉS, 1980, p. 71.

⁸³ PT, p. 171.

⁸⁴ PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 56.

⁸⁵ GV, p. 101.

⁸⁶ FERNANDES, 1982, p. 94.

⁸⁷ RB, p. 186.

⁸⁸ SE, p. 69.

Ao aproximar o texto do corpo, Barthes realiza a ideia de “fazer do texto um objeto de prazer como os outros”.⁸⁹ Esta proposição acredita na possibilidade de uma íntima convivência do texto com os prazeres mundanos. A intenção é disseminar o olhar incondicional do esteta, o *flâneur* que percorre entusiasticamente tanto a página quanto a vida: “o importante é igualar o campo de prazer, abolir a falsa oposição entre a vida prática e a vida contemplativa”.⁹⁰

Debruçar-se sobre a literatura para Barthes é convertê-la em objeto de prazer, uma palavra que não encontraria até então uma possibilidade de inserção na crítica universitária. Mergulhar a literatura num campo de prazer e simultaneamente invocar o corpo como sede legítima de sua fruição, causaria, segundo Jonathan Culler⁹¹, um saudável estranhamento na tradição cartesiana do pensamento francês. É o controle exercido por uma “mente cartesiana” cedendo lugar a uma combinatória heterogênea denominada corpo, onde se reúnem elementos “biográficos, históricos, culturais, neuróticos”⁹². O corpo físico e o intelectual encontram afinal em Barthes um harmonioso ajuste: “Quando eu leio, acomodo não só o cristalino dos meus olhos, mas também o de meu intelecto, para captar o bom nível de significação (aquele que me convém)[...]”.⁹³

Ao formular o par prazer/gozo como categorias operatórias aplicáveis à literatura, Barthes não estaria restringindo a meros emblemas prontos a ser reproduzidos. Prazer/gozo são proposições que operam um saber sobre a literatura e que “permitem, sobretudo, desimpedir, ir mais longe, falar e escrever, muito simplesmente”.⁹⁴ Os dois termos, então, caminhariam de forma suplementar. É importante assinalar que a suposta polarização entre esses dois termos de fato inexistente. A prática textual barthesiana por um lado manipula códigos discursivos originários da instituição literária e por outro lado engaja-se em um projeto onde o corpo experimenta deslocamentos nas sucessivas e provisórias enunciações que produz. Para Leyla Perrone-Moisés, o texto barthesiano é porta-voz de uma duplicidade: “[...] simula uma representação mas já beira a produção de um novo objeto.”⁹⁵

Se no texto de prazer o sujeito experimenta o amparo da cultura, e todo o seu conforto apaziguador, no texto de gozo ele vislumbra o apogeu de sua dispersão, o abalo de suas certezas. É o corpo tornando-se o suporte de duas nomeações: a contenção e o excesso.

⁸⁹ PT, p. 36.

⁹⁰ PT, p. 76.

⁹¹ CULLER, s/d, p. 85.

⁹² PT, p. 81.

⁹³ RB, p. 143.

⁹⁴ GV, p. 203.

⁹⁵ PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 58.

SUJEITO

*Mesmo o espelho só oferece a meu olhar o fragmento de mim
que permite que ele receba. Não consigo ver tudo ao meu redor. É
como se eu estivesse dormindo para os meus lados
que desaparecem no canto dos meus olhos.*

William Gass

Há um conto intrigante de Guimarães Rosa que se chama “O espelho”. Não menos intrigante, aliás, do que qualquer outro conto desse mesmo autor. Se resumi-lo é inevitavelmente simplificá-lo, não menos verdadeiro talvez seja afirmar que, ao resumi-lo, opera-se um recorte, que se traduz no saber que dele se pretende alcançar: diante do espelho, o narrador vê, estarecido, sua disforme imagem. Decepcionado e aturdido com essa revelação decide sair em busca daquilo que domina de sua essência, do “eu por detrás de mim”. Aos poucos vai percebendo uma falha em seu “*modus de focar*”, e conclui que este necessita ser reaparecido, reavaliado com mais exatidão.

Ainda que o tom narrativo aponte inequivocadamente para uma abordagem essencialista do conto (a busca da verdade do ser, mediante o desvendamento das inúmeras máscaras que o envelopam), parece-me que uma outra maneira de operacionalizar o tema mostra-se mais produtiva. É o próprio narrador, aliás, quem se incumbe de fornecer aos leitores essa pista: “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano, duvide deles [...]”⁹⁶.

Ao configurar a narrativa de Guimarães Rosa como “um rito de abertura dos olhos”, Eleonora Smits, em seu ensaio “João Guimarães Rosa – guia de cegos”, nos estimula à seguinte reflexão: ver é desviar-se de uma forma de olhar que se contenta plenamente com nossos limitados referenciais familiares. E ao mencionar que as máscaras esculpidas em seu rosto teriam servido apenas para “o falquejo das formas, não para o explodir da expressão...”⁹⁷, o narrador, caminhando nessa mesma direção, volta-se para os leitores a fim de lhes falar não apenas das barreiras que a linguagem impõe, de forma a inibir a explosão do texto, de novas realizações textuais, mas sobretudo do gesto do olhar que recusa o desafio de novas combinatórias visuais. Há sempre uma expectativa de que o rosto fixe algumas máscaras, amoldando feições sempre predizíveis.

A narrativa, por fim, parece mencionar algo perturbador: como abordar o dissimilar sem a intenção de domá-lo? Como o gesto vigilante do assombro pode enfim desmanchar a constituição

⁹⁶ ROSA, 1981, p. 66.

⁹⁷ ROSA, 1981, p. 61.

de si mesmo? Não era exatamente a *doxa*, a *medusa* que petrifica, o que Barthes rechaçava com veemência?

Entrevi nesse conto uma provável alegoria do trajeto intelectual de Roland Barthes. A medusa era essa “massa gelatinosa que cola no fundo da retina”⁹⁸, permanentemente ameaçando e exigindo uma redobrada vigilância. No entender de Françoise Gaillard, Barthes investira o tempo todo na fuga de um imaginário, de uma imagem que o imobilizasse: “Il faut donc tenir en bride l’imaginaire pour ne pas être pris au piège des images qu’on ne cesse de former”⁹⁹ e a imagem, em verdade, cessaria de constituí-lo: “[...] a imagem é uma espécie de serviço militar social. Não posso ficar isento: não posso ser reformado, desertar etc[...]”.¹⁰⁰

*

Em artigo publicado no caderno *Mais! da Folha de São Paulo*, a psicanalista Miriam Chnaiderman tematiza o esvaziamento do eu, relacionando-o à prática poética. No artigo, o escritor Jorge Luís Borges comparece animando esta reflexão. Ele não só menciona a necessidade de a literatura conceder alegrias por meio das palavras, mas, sobretudo, aponta sua capacidade de assombrar o leitor. Entretanto, adverte, *que o leitor não se assombre do talento do autor*, mas que perceba seu ingresso em um mundo por si só muito estranho, onde ele próprio se sentiria estranho: “A arte irrompe no mundo causando estranheza, quebrando os espelhos que cada um tem de si”¹⁰¹.

Sabe-se o quanto é inquietante, ameaçador (e incontornável) para Barthes, o fato de se converter em uma imagem pública que pega. Uma imagem linguisticamente construída, capaz de tudo converter em código pronto a ser devorado: “a linguagem (dos outros) me transformava em imagem, como a batata bruta é transformada em frita”.¹⁰²

Em *Rumor da língua*, Barthes menciona os sistemas de pensamento que se, em um primeiro momento, funcionam como “contraburrice”, surrados pela repetição cristalizam-se e passam a produzir exatamente o efeito contrário. Caem sob o domínio da *doxa* e, portanto, esvaziam-se.¹⁰³

A ideia do espelho estilhaçado associa-se ao progressivo *fading* do autor, lugar de onde desponta um sujeito não mais idêntico a si próprio: “eu nunca pareço comigo”.¹⁰⁴ Trata-se de um corpo singularizado, cuja matéria maleável não mais se vê refletida em um referente estável, dotado de um núcleo de significação, que aguarda ser decifrado. O sujeito do qual se fala “não se beneficia mais do conforto logocêntrico, nem se ilude mais com a falsa unidade profunda da pessoa

⁹⁸ RB, p. 131.

⁹⁹ “devemos, portanto, manter sob controle o imaginário para não ficarmos presos nas imagens que vamos formando” (Tradução livre da autora). GAILLARD, 1991.

¹⁰⁰ RL, p. 355.

¹⁰¹ CHNAIDERMAN, 1994, p. 86-88.

¹⁰² RL, p. 355.

¹⁰³ RL, p. 351.

¹⁰⁴ RB, p. 7.

psicológica”,¹⁰⁵ uma concepção do eu como centro unificador de estados psíquicos, que guarda uma verdade do sujeito. No que diz respeito ao *cogito* cartesiano, o sujeito é identificado universalmente como uma “coisa pensante”,

Esboça-se assim a concepção de um sujeito descentrado, que se traduz em um “significante vazio, cujo preenchimento precário depende exclusivamente de uma relação discursiva”.¹⁰⁶ E tanto a psicanálise (via Lacan) quanto a linguística (de Benveniste) concordam ao formular que o Eu é, sobretudo, um ato relacional discursivo. Sua existência dependerá fundamentalmente do Outro, o código linguístico, articulador do inconsciente. A língua designa o sujeito e o espelho confirma: “o eu como síntese a priori só existe imaginariamente”.¹⁰⁷

“Tenho sete ou oito sentidos. Um deles: o da falta; [...] Sou construído sobre uma coluna ausente”.¹⁰⁸ Os versos do poeta Henri Michaux seriam saudados por Barthes. Ambos sabem da irreversibilidade do vazio, e trabalham deliberadamente o fictício da identidade, experimentando-o na escritura. “O sujeito não desapareceu, mas pôs-se a circular como significância”.¹⁰⁹ O eu que a escritura põe em circulação é um compósito de pessoa biológica e indivíduo. É o dono de uma voz criadora.

Françoise Gaillard intervém de forma esclarecedora nessa abordagem sobre o sujeito, ao trazer à reflexão o par *soi* e *moi*. O *soi* em Barthes, para Gaillard, se ancora na fixidez de uma imagem, no espessamento de uma subjetividade, ao contrário do *moi*, lugar do jogo por excelência, que busca frustrar essa imagem ao articular novas possibilidades de manifestação desse eu, que não se priva de sua história pessoal, de suas reminiscências, mas as coloca sob as rédeas de uma escritura que a recorta, sob a forma de fragmento, de uma anamnese, de biografemas. “Le *soi* est dans l’imaginaire, le *moi* est dans la sémiosis”.¹¹⁰ Se a *imago* é uma construção social, perpetuada numa biografia, o *moi* a que me refiro, é a realização de um infinito jogo de possibilidades. O sujeito produzindo-se com risco, ancorado apenas na certeza de sua imprevisibilidade. Dessa forma, escaparia de uma imagem que o identifique, e desfeita essa ilusão, o eu experimentaria montagens subjetivas sem preocupar-se com qualquer abalo de sua integridade. Aliás, isso sequer seria levado em conta.

Barthes parece ansiar por um espelho fosco em que o sujeito não se veja criador de seu próprio reflexo. E o texto é a metáfora apropriada para esse espelho que despedaça o sujeito. Seu retalhamento é a expressão da felicidade de sua escritura. O autor vê-se destituído de uma personalidade autoral, de um lugar tranquilo de inserção social.¹¹¹

¹⁰⁵ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 73.

¹⁰⁶ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 80.

¹⁰⁷ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 81.

¹⁰⁸ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 85.

¹⁰⁹ PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 89.

¹¹⁰ “O sujeito está no imaginário, o eu na semiose”. (Tradução livre da autora). GALLARD, 1991, p. 90.

¹¹¹ SFL, p. 12.

O sujeito da escritura desliza amorosamente pelos significantes. Ele “deseja trabalhar *no* significante”.¹¹² A voz autoral, ao contrário, vive confinada às estantes dos livros, catalogada em seus respectivos gêneros, conforme convém às instituições reguladoras.

Se o texto afirma um lugar de produção, a obra firma-se como o espaço de um saber instituído. Apaga-se a ideia difundida de que “o autor nutre o livro”.¹¹³ O autor não preexiste à sua escritura. O sujeito que escreve se origina do gesto de sua escrita, se abastece de sua própria ficção e desconcerta, porque não estabiliza uma imagem de si próprio: “Eu não tenho nada de definitivo”.¹¹⁴ Afastada a figura eminente do autor e com ele a ideia de texto cifrado, em busca de quem o descodifique, o leitor entra em cena na escuta atenta dos ecos do texto, que é sempre “[...] um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”,¹¹⁵ uma rede e vozes, postas em circulação. Quanto à unidade do texto, pode-se afirmar, com Barthes, que ela “não está em sua origem, mas no seu destino”.¹¹⁶ E esse destino aponta para o leitor.

¹¹² GV, p. 126.

¹¹³ RL, p. 68.

¹¹⁴ SE, p. 77.

¹¹⁵ RL, p. 69.

¹¹⁶ RL, p. 70.

MODULAÇÕES

*Noite vã. O tempo está ao mesmo tempo chuvoso e nada quente;
[...] não sei como me vestir para sair;
[...] já não me sinto mais à vontade na noite.*

Roland Barthes

O que são, afinal, as *Noites de Paris*? Uma pergunta abrupta decerto, mas que parece desencadear um rol de proposições.

O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra.¹¹⁷

No que acaba de ser dito, gostaria de recolher a alusão feita a essa forma escritural denominada “diário íntimo”, por ser precisamente em torno dela que irão surgir indagações a respeito desse “eu” que escreve. Pois bem, uma vez localizado esse autor, a crítica se rejubila com seus achados metafóricos, à semelhança do que se fizera com a obra de Baudelaire, por exemplo, conforme relata o próprio Barthes, onde nela se entreveria o fracasso do homem Baudelaire. Mas, em se tratando de Roland Barthes, poderíamos nutrir de alguma forma sua voz com esse tipo de apreciação textual? Certamente que não, sobretudo tendo-se em conta o lugar privilegiado que o leitor irá ocupar na obra do crítico Barthes, e – por que não dizer – do leitor que Barthes era. Anteriormente relegado ao papel de mero deglutidor de textos, tateando às cegas a suposta verdade dos mesmos, a figura do leitor será, a partir de agora, resgatada positivamente:

Há séculos que nos interessamos demasiadamente pelo autor e nada pelo leitor [...] procura-se estabelecer o que o autor quis dizer, e de modo algum o que o leitor entende.¹¹⁸

Doravante, o leitor encorajado por Barthes, rompe “[...] o divórcio que a instituição literária mantém entre o fabricante e o usuário do texto”,¹¹⁹ sacrifica sua paternidade e produz suplementos de leitura, sua própria fabulação, ou seja, seu caminho metonímico, domínio por excelência da narrativa. Abala-se, por conseguinte, a pretensa hierarquia textual presidida pelo autor. Os textos então passam a adquirir o estatuto de “suscitadores de leituras”. Todo esse efeito cataclísmico,

¹¹⁷ RL, p. 66.

¹¹⁸ RL, p. 41.

¹¹⁹ SANTOS, 1989, p. 32.

porém, só se concretiza na medida em que se rasurou o autor em proveito da escritura: “Era a escritura que Barthes perseguia, na prática e na teoria”.¹²⁰

Ele próprio se autodefinia como “aquele que quer escrever” e aqui nos anteciparíamos à leitura de *Noites de Paris*, não à sua intimidade, mas tão simplesmente “o desejo de escrever”, conforme ele mesmo afirmaria a propósito de Proust. Não me parece, entretanto, que fora descartada nesta assunção da escritura aquilo que Roberto Corrêa dos Santos chama de “campo do querer-compreender, do querer-explicar”¹²¹, apenas que em seu funcionamento eminentemente autorreferenciado, a escritura não fixará sentidos, antes produzindo significâncias. Apagada então a figura do autor que “nutria o livro”, entra em jogo a cena da linguagem e seus “gozos”. Ainda que nessa oportunidade eu não enfatize essa erótica escritural, aliás, recorrente em Barthes, citaria Severo Sarduy ao dizer que, entrevisto como jogo, como um fim em si mesmo, o propósito do erotismo não é a veiculação de uma mensagem, mas seu desperdício em função do prazer.¹²² O que corresponde, em termos textuais, à função da circularidade da linguagem, sua desejada dispersão.

Ao mencionar a palavra “jogo”, remeto à precisa acepção em que esta é empregada:

[...] o jogo não deve ser entendido como uma distração, mas como um trabalho do qual, entretanto, se houvesse evaporado qualquer padecimento; ler é trabalhar nosso corpo [...] para o apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que formam como que a profundeza achamalotada das frases.¹²³

Essa gula pela linguagem, que por vezes dá-se ares de aleatória, constitui-se em uma prática também vigiada, para que não resvale num procedimento repetitivo e, por conseguinte, esvaziado.

Perturbada a autoria, inaugurado o “império da escritura”, e reinvocando a figura do diário íntimo, que sujeito se revela nas *Noites*? A forma narrativa eleita por Barthes é evidentemente a de um diário, espaço notoriamente consagrado ao exercício da sinceridade, lugar inequívoco das revelações mais recônditas. Ouçamos Barthes, refletindo a respeito da relação autoria/obra em Proust: “Na obra, numerosos elementos da vida são conservados, de maneira identificável, mas esses elementos estão de certo modo desviados”.¹²⁴ E é exatamente esse desvio que nos interessa, pois ele está referido à projeção de um “eu da escrita”, cuja realidade apenas acontece ao enunciar-se no discurso. Segundo Proust: “[...] um livro é o produto de um outro ‘eu’ que não aquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, nos nossos vícios”.¹²⁵ Daí a resistência desse “eu” a um tipo de interpretação que intenciona desvendá-lo, pois este em verdade revela-se um sujeito

¹²⁰ PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 53.

¹²¹ SANTOS, 1989, p. 32.

¹²² SARDUY, 1979, p. 78.

¹²³ RL, p. 41.

¹²⁴ RL, p. 287.

¹²⁵ RL, p. 288.

vazio, como diria Lacan, que encontra no aqui e agora do texto a sua estrutura. A realidade à qual remete-se o sujeito nada mais é do que a realidade do discurso.

O Eu para a linguística como para a psicanálise, conforme já mencionara, é um significante vazio, cujo preenchimento precário depende exclusivamente de uma relação discursiva.¹²⁶

E em se tratando de Barthes, acrescentaria que este sujeito de *Noites de Paris*, à semelhança de *Roland Barthes por Roland Barthes*, traduz-se numa enunciação romanesca:

[...] Na medida em que não é sujeito intelectual que se identifica com o que enuncia, mas um outro sujeito, um sujeito romanesco, que aceita, portanto, deixar escapar por vezes ideias, ou opiniões, que o primeiro sujeito acha um pouco parvas, mas que ele, mesmo assim, deixa escapar porque isso faz parte do seu imaginário.¹²⁷

Será esse imaginário que irá preencher o vazio que experimenta o sujeito. E é em tal sentido que Barthes empreende a ficção de si mesmo, e que não pode ser concebida como uma mentira, mas que tampouco reduz-se ao “eu civil” Barthes. “Nunca mantive um diário – ou antes, nunca soube se deveria manter um [...]”¹²⁸

À parte a indagação sobre o valor literário de um diário, a este sem dúvida alguma é um convite ao estreitamento dos corpos. Converte enfim Barthes no “autor do prazer que outros souberam me dar”¹²⁹, colocando em exercício sua “voz sirênica” ou, melhor dizendo, sua “escritura sirênica”.

Então, a forma que Barthes encontra é a forma improvável do “diário”. No entanto, é o seu leitor o alvo da sedução forjada pelo texto *Noites de Paris*. E é justamente nesta forma, onde o eu é inequívoco e confessional que Barthes “delibera” implodir os limites do diário de autor e seu eu transparente. Ao leitor caberia captar o jogo ficcional proposto e acompanhar o processo de corrosão elaborado pelo sujeito da escritura, ver como este leitor se desvencilha do imperativo da interpretação que acompanha a forma-diário e parte para o caminho da “galáxia de significantes”?¹³⁰ Pois, para Barthes, interpretar é “fechar” as entradas do texto: “A nossa época interpreta muito. Mas as narrativas de Renaud Camus são neutras, não entram no jogo da Interpretação”.¹³¹

À semelhança de Renaud Camus captado por Barthes, que fala sua homossexualidade e não sobre em *Noites de Paris*, o sujeito inscreve sua homossexualidade e seu fracasso. Na verdade, com visitas a um provável leitor, que é preciso “procurar, paquerar, sem saber onde ele está”, é que o sujeito oferece seu texto em sua incessante deambulação escritural.

¹²⁶ PERRONE-MOISÉS, 1989, p. 80.

¹²⁷ GV, p. 219.

¹²⁸ RL, p. 359.

¹²⁹ RL, p. 361.

¹³⁰ SZ, p. 13.

¹³¹ RL, p. 296.

O leitor de *Noites de Paris* é arremessado para um texto onde instantâneos de linguagem se assemelhavam a *haikais* “cortando rente a vontade de interpretar”,¹³² fazendo da leitura uma visita à própria superfície lisa do texto.

6.1 PORQUE É DE NOITE

Aqui se está llamando a las criaturas, y de esta agua se hartam, aunque a oscuras, porque es de noche.

San Juan de la Cruz

Noites de Paris despontou como o escoadouro desse exercício romanesco, que já vinha sendo praticado. E por que esse texto e não outro? Descontado o tanto que sempre há de arbitrário nisso, diria que por gostar do tom rascante das *Noites*, de suas possíveis revelações íntimas que, no entanto, não padecem de quaisquer injunções de intimidade, e do fato de o narrador personagem se permitir licenciar-se de seu trabalho teórico responsável, deixando-se “borboletear” pelos espaços públicos. *Noites de Paris* é o signo de uma prática textual que intenta harmonizar o desejo de mundaneidade com o recolhimento que a escritura requer. Dentre as reverberações que nele possam ser acolhidas, uma pareceu-me dominante, e provém de *O prazer do texto*:

Mas eu não sei o que realmente é *Noites de Paris*. E algumas vezes prossegui a leitura perguntando-me sobre a natureza desse texto. Mas acabei por me desviar dessa pergunta. E se me passava pela cabeça descrever-lhe a coerência, enquanto escrevia, era o uso que eu fazia dos ruídos da narrativa o que de fato me importava.

Esse suposto diário parece ter sido escrito sob o signo de uma divisa, atribuída a Paul Valéry e que Barthes tomara de empréstimo: “Eu decepçiono”. O gênero diário, testemunho de uma intimidade que todos desejam devassar, ganha, em sua versão, um nada a revelar, exceto o regular discorrer pela página, onde os momentos textuais nivelam-se de forma tal que nenhum se sobrepõe ao outro. Tudo dito num tom quase monocórdio. A máquina narrativa funciona sem nenhuma sofreguidão. Seu tema: pessoas, encontros, desencontros, a leitura que apazigua, tudo se constitui de uma platitude desconcertante que arremessa no desamparo a crítica que se apressa em espreitar-lhe um destino homossexual: “[...] o texto surpreende porque descreve de maneira simples e direta suas buscas amorosas. E de maneira pungente também [...]”.¹³³ Uma captura social, uma construção tipológica: “Diga apenas Eu sou e estará socialmente salvo”.¹³⁴ Afinal, o insuportável seria nele reconhecer uma voz inclassificável, aquele que “nem mesmo pertence a uma minoria”.¹³⁵

¹³² RL, p. 296.

¹³³ CALVET, 1993, p. 263.

¹³⁴ RL, p. 296.

¹³⁵ SE, p. 12.

O que surpreende em *Noites de Paris* é como a homossexualidade se enuncia. Barthes trapaceia nesse jogo da verdade instituído e converte a homossexualidade em cenas de linguagem. Sob as rédeas de sua escritura não são os testemunhos homossexuais, as paqueras, os encontros, que contam, são os preparativos que antecedem o que pode vir a ser um eventual roçar de corpos. E o que nós, leitores, vamos escutando são as diversas composições do desejo: os olhares, as procuras, as ofertas, as recusas. Significantes brutos que mal chegam a se constituir em agrupamentos de sentido, porque Barthes os converte em cintilâncias de linguagem. Tal efeito parece ser obtido graças à movimentação de uma inexistente “câmera perfeita”, hábil em catalogar imagens, preferindo não reter nenhuma em particular. Essa deambulação noturna configura formas de prazer que afinal não evoluem com vistas a um arremate. Alguém as vivencia intensamente, mas ao leitor não interessa saber exatamente quem. É a linguagem dizendo as coisas exatas. Aliás, exteriormente às enunciações de ordem sexual, é ainda o tom da contingência que predomina. Períodos curtos, ágeis, coordenativos, parecem convidar o leitor a saborear os significantes dignos de nota. Até mesmo no que diz respeito às intervenções reflexivas que afloram na narrativa, elas nunca são dissertativas, apenas aludem a comentários rotineiros. Mas não é precisamente o banal cotidiano que informa o discurso romanesco. “O romanesco é uma forma de notação, de investimento, de interesse pelo real cotidiano, pelas pessoas, por tudo que se passa na vida”.¹³⁶

Barthes dizia que para ele o Café funcionava com um *disparador romanesco*: “Sou muito sensível a essa estereofonia do Café”,¹³⁷ enquanto que o Campo representaria a solidão que cerca o trabalho intelectual obstinado. Em *Noites de Paris*, o Café desborda para os espaços públicos, por onde transita uma infinita galeria de tipos, enquanto que o Campo encontra na casa o seu similar. É lá que o narrador desfruta do aconchego que lhe reserva a literatura. Só ela é capaz de aligeirar o peso da existência. Nas *Noites*, Chateaubriand – não o autor, mas o corpo do escritor admirado, o cultor da língua francesa, na avaliação de Barthes – comparece iconizando a literatura. Ele é o porta-voz dessa “língua que lhe permite transformar coisas ingratas, como o tédio de que ele tão bem fala e que, por isso, se transforma noutra coisa”.¹³⁸ É na leitura das *Memórias de além-túmulo*, uma espécie de entrecruzamento da epopeia pessoal e histórica do autor, que o narrador barthesiano se compraz e seu autor também: “[...] a frase em Chateaubriand continua a ser simples e diz coisas exatas. Isso provoca nostalgia”.¹³⁹ É bom que se diga que ao longo de todas as suas noites os autores clássicos sempre estiveram presentes. Em *O Prazer do Texto* Zola, Proust e Verne garantem-lhe uma “prática confortável da leitura”.¹⁴⁰ Sempre oscilante entre o prazer e o gozo, que representam intensidades corporais distintas, mas suplementares. Uma, lhe pacifica a existência. Ela pode lhe devolver a consistência do eu. A outra, furtiva e desarraigada, projeta-lhe em um estado de total afasia. Faz esse eu desabar.

¹³⁶ GV, p. 219.

¹³⁷ GV, p. 218.

¹³⁸ GV, p. 339.

¹³⁹ GV, p. 339.

¹⁴⁰ PT, p. 22.

Em *Noites de Paris* os instantes de nostalgia evocados pelos textos clássicos e os de dúvida sobre a qualidade dos modernos (“se não tivessem talento?”), parecem funcionar como mero comentário. O entusiasmo com os clássicos, de Chateaubriand aos pensamentos de Pascal, e a demonstração de certo enfado diante de um texto contemporâneo que lhe cai nas mãos talvez sugira apenas isso: um cansaço. Um momentâneo prevalecimento da *mathesis* sobre a *semiosis*? Talvez o texto não lhe dê provas suficientes de que ele deseja ser leitor.¹⁴¹

6.2 “ESTOY EN TINIEBLAS, ESTOY A ESCURAS” (SAN JUAN DE LA CRUZ)

Para o narrador de *Noites de Paris*, as noites nunca lhe mostram um rosto uniforme. Elas repercutem no corpo de sua escritura ao menos de duas formas marcantes. Às vezes é o desejo da irresponsabilidade que lhe regula os passos. Nas noites os corpos querem se misturar, querem se agregar. Nada pedem. “O corpo do outro nunca se transforma em ‘pessoa’”.¹⁴² O narrador experimenta a vertigem de estar nas trevas: “[...] estou na obscuridade total do meu desejo; não sei o que ele quer”.¹⁴³ É, contudo, essa indeterminação do desejo que lhe faculta a observação do que é múltiplo, ilimitado. E mergulhado num redemoinho de sensações que por vezes lhe causam angústia pela indefinição que descrevem, o narrador ainda assim, creio, repetiria espontaneamente este verso de Leopardi: “E doce é naufragar-me nesse mar”.¹⁴⁴ Por outras, a noite lhe faculta a interlocução. O narrador está às escuras, mas “[...] sentado simples e calmamente no negro interior do amor”¹⁴⁵ (a figura do jovem Werther vem à lembrança).

Em *Noites de Paris*, a expressão da cena amorosa incorpora o repertório de linguagem que provém do Romantismo. Barthes, através de seu narrador, potencializa esse legado, deixando entrever a fusão do cotidiano de sua escrita com a citação romântica. Ele, um leitor aplicado, aprendeu com os românticos que dificilmente podemos expressar um sentimento sem que nos assalte a nítida sensação de já tê-lo lido antes.¹⁴⁶ Mas o ato de escrever não se sustenta basicamente nesta infinita rememoração de um plural de textos que amamos?

6.3 AMADOR

O texto das *Noites* destila uma demanda amorosa, que parece aludir a um referente iconográfico bastante distanciado no tempo. Uma foto familiar, onde Barthes aparece ainda criança,

¹⁴¹ PT, p. 11.

¹⁴² PT, p. 151.

¹⁴³ FDA, p. 152.

¹⁴⁴ CALVINO, 1990, p. 78.

¹⁴⁵ FDA, p. 152.

¹⁴⁶ FINKIELKRAUT, 1979, p. 103.

no colo de sua mãe, aconchegado a seu corpo. Sob a foto, a seguinte legenda: “A demanda do amor”.¹⁴⁷ Nela vejo urdir-se um destino de buscas e solicitações amorosas. O percurso singular de um sujeito apaixonado que se alimenta de seus fracassos, abandonos, delírios. Enfim, de toda espécie de figurações que o atingem.

Escrever não *sobre* o amor, mas *amorosamente*, talvez tenha sido obra deste instante flagrado pela câmera, em que, pela primeira vez, o corpo expõe uma predisposição amorosa. E o olhar barthesiano bem soube retê-la e elaborá-la nos *Fragmentos de um discurso amoroso*. Nele, o sujeito nada explicitará desse sentimento; não é o seu retrato psicológico que é posto em cena, mas o desejo de impostar euforicamente a voz que confirma o amor.

Nas *Noites*, o apaixonado retorna à cena da escritura. É convidado a agir, dando continuidade a um projeto de dramatizações do discurso amoroso iniciado nos *Fragmentos*. E o que ele nos dá a ler não é propriamente a narrativa acabada de uma aventura amorosa, e sim a história de suas banalidades, de suas ninharias, de suas tolices. Aquilo que o enamorado convencionou chamar de repercussões dos iniciantes de amor.

Os acontecimentos da vida amorosa são tão fúteis que só têm acesso à escritura através de um esforço imenso: não se tem coragem de escrever aquilo que ao ser escrito, denuncia a própria mediocridade.¹⁴⁸

Mas toda demanda de amor é sem resposta, adverte Barthes. O narrador das *Noites* prossegue incansável formulando sua busca, e se chega a encontrar uma correspondência possível, pode-se dizer que a literatura foi quem lhe trouxe essa felicidade: “De que linguagem tiravam eles sua paixão? Que livros tinham lido – ou que história tinham ouvido?”.¹⁴⁹

6.4 HOMOSSEXUALIDADES

Dentre os projetos de livros enumerados em *Roland Barthes por Roland Barthes* lê-se: “O discurso da homossexualidade (ou: Os discursos da homossexualidade, ou ainda: Os discursos das homossexualidades)”.¹⁵⁰

Nas *Noites*, o sexo corteja o amor. Se nossa realidade linguística torna obtusa a fala amorosa, o que supor então do afeto que se expressa “homossexualmente”? “Estamos presos ao repertório sexual de nossa cultura, até que novas práticas linguísticas produzam novos modos de identificação moral dos indivíduos.”¹⁵¹

¹⁴⁷ RB, p. 9.

¹⁴⁸ FDA, p. 81.

¹⁴⁹ RB, p. 99.

¹⁵⁰ RB, p. 159.

¹⁵¹ COSTA, 1994, p. 121.

Em momento algum, nas *Noites* leio a realização ou endosso de um modo presumidamente homossexual de sentir, de amar. “Eles querem um paradigma puro do sentido e do sexo, sem fuga, sem falha, sem transbordamento para as margens.”¹⁵²

À monotonia desse jogo homossexual o narrador responderá invariavelmente com uma demonstração de cansaço. Nas *Noites*, o imaginário homossexual parece ressentir-se de uma expansão: entregar-se à polissemia do amor sexual. O começo de uma utopia, segundo Barthes. O nascimento de um “texto gongórico” e de uma “sexualidade feliz”.¹⁵³

Tal formulação barthesiana se aproxima da observação do psicanalista Jurandir Freire Costa. No entender desse último, a classificação das pessoas de acordo com suas inclinações sexuais tende cada vez mais a ceder espaço a expressões diversificadas de se amar sexualmente. Para ele, as pessoas “serão livres para amar sexualmente de tantas formas quantas lhes seja possível inventar.”¹⁵⁴ Novas práticas linguísticas, novos arranjos de nossa realidade subjetiva e sexual.

6.5 SERÁ QUE DEVO MANTER UM DIÁRIO?

Do medo de que o diário seja a expressão de um narcisismo, passando pela insegurança face a notações que lhe parecem sem valor, à dúvida de que mesmo bem escrito ele não chegue a se constituir em verdadeira escritura, o fato é que o gênero “Diário” nunca foi bem assimilado por Barthes: “[...] aceitável quando escrevo, decepcionante quando releio”.¹⁵⁵

O que Barthes substancialmente temia era a rigidez da imagem, e ele pressentia que o diário podia recrudescer isso. E como pretendia encontrar na forma do diário um ponto de torção? A *imago* cedendo espaço à escritura.

O diário possui a marca da regularidade, e as *Noites* parecem não contrariar isso. Afinal constroem-se numa temporalidade, mas de forma original. Sua articulação estrutural é arbitrária, permutável. Cada noite é uma folha que faz despencar de um álbum que menciona a vida privada, mas não a revela. Cada fragmento de noite persevera na sua condição de escritura, o que talvez cause ao seu autor um espanto: cada vez menos se aparenta com ele. É o texto tentando achar seu curso de texto, descomprometendo-se com seu vínculo de origem: a vida. As noites são texturas, esboços de outras noites ainda silenciadas.

Um narrador – cujo nome desconheço – flagra instantâneos de seus passeios noturnos. Via de regra, nada complacente consigo mesmo, ele parece pouco disposto a filigranar sua enunciação. Talvez deseje contemplar seus próprios dejetos. Ao leitor, oferece sua rotina de frases, pontilhada de vitalidade cotidiana, atenuada por instantes de melancolia. E o que eu, leitor, sei sobre a verdade

¹⁵² RB, p. 143.

¹⁵³ RB, p. 143.

¹⁵⁴ COSTA, 1994, p. 122.

¹⁵⁵ RL, p. 371.

dessa melancolia? Apenas que é por seu intermédio que seu corpo se singulariza, e ele parece demandar à minha leitura a delicadeza de minha circunstancial compaixão.¹⁵⁶

6.6 É CONTRA A SOLIDÃO QUE SE ESCREVE UM DIÁRIO?

Quanto mais perfeito o artista, mais completamente estão separados nele o homem que sofre e o espírito que cria

T.S. Elliot

Em *Noites de Paris*, não é propriamente a solidão existencial que é encenada, mas as construções narrativas de sucessivos acometimentos de solidão e melancolia enunciados pelo seu narrador. O diário, uma forma direta, mas insincera, não faz coincidir a dor do desditoso narrador com a eventual tristeza do autor Barthes. Mas mesmo assim ele lhe abre as portas. Terreno infértil para o escoamento de qualquer expressão do sentimento, o diário, pela incansável retomada que dispensa a seu autor, acaba por arrebatá-lo de si mesmo. E o que ele lê, o que nele vê refletir-se, são ecos de textos que lhe acompanham vida afora.

6.7 ARTE DE VIVER

Na última cena das *Noites*, que culmina numa separação (o narrador renuncia ao “amor de um rapaz”), procuro ler menos a nostalgia que ronda o enamorado do que a expressão de uma “arte de viver: O prazer que cai, cai para sempre. Não há progresso nos prazeres apenas mutações”.¹⁵⁷

Na composição desse episódio de afastamento voluntário do sujeito apaixonado, o autor Barthes comparece, legando ao narrador das *Noites* uma instrução de leitura. “Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fica. [...] Ele é por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou, por vocação inversa, sedentário, imóvel.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ FDA, p. 49.

¹⁵⁷ RB, p. 57.

¹⁵⁸ FDA, p. 27.

SAIR DO TEXTO

Mapas de cidades orientaram muitas narrativas. Foi assim com a Dublin de Joyce, a Nova York de John dos Passos. Em verdade, não são propriamente das cidades de que falam seus autores, mas de seus planos despedaçados, itinerários tortos, por onde trafegam seres imprecisos, cujas vidas são pulverizadas na banalidade do presente. Começar a falar das cidades aos pedaços é revisitar seus habitantes. Uma multidão cega, pressurosa e desesperançada, acolhida na prosa poética de Baudelaire.

Das cidades, ruma-se às *Noites*, estas também em fragmentos, onde nenhuma em particular sabe explicar o que as outras significam. São apenas itinerários por onde se movimenta o olhar insistente de seu narrador. Uma cartografia sem plano definido, apenas riscada por esse olhar periscópico.

De dentro da noite, o narrador atualiza modos de ver e conhecer. Sua sabedoria é procurar no escuro apoio para suas reflexões. Desvencilhando-se da luz como única certeza da vidência, o narrador adere incondicionalmente aos contornos dos singulares eventos que nelas se passam. As sombras que a noite projeta são para ele um princípio de lucidez rigoroso. As paisagens das noites não criam aos seus olhos supostas ilusões de profundidade, de mistério. A precisão desse espetáculo advém do fato de ele ter sido concebido como um registro ótico, onde cenas privadas se desenrolam sem se apoiar em qualquer espécie de fabulação que lhes possa conferir o peso da interioridade. A noite é apenas isso: uma tela fria que conserva impressa as luminosas marcas deixadas por sua legião de passantes. E sobre essa superfície escura, corre um texto que se dispõe a apalpá-la, avaliá-la, pesá-la, e, sobretudo, vivê-la em textura e intensidade.

O narrador das *Noites* ajusta o foco do olho irrequieto e indagador e vê cada vez mais e melhor. E deseja ser visto. É o leitor quem lhe retribui esse olhar que o designa um corpo distinto em meio a tantos outros. Numa espécie de engate narrativo, e por que também não dizer amoroso, ele o acompanha neste percurso polarizado e bem-sucedido. É cúmplice e testemunha do quanto o narrador se sensibiliza ao vivenciar o descontínuo, o complexo, o inabordável e de como as forças do passado, refiro-me a uma memória literária, que gravitam ao seu redor, nele encontram um pouso produtivo.

Talvez seja possível ler o narrador das *Noites* como uma espécie de arranjo miniaturizado do “herói moderno” descrito por Baudelaire, aquele que duela com a multidão, dela recebendo choques sensoriais. Ele, o homem que cruza as noites, textualizando o olhar que destina aos corpos que lhe comunicam sedução e, por vezes, inacessibilidade e distrai sua solidão provendo habilidosamente sua escritura com signos de diversas densidades: estereotipados, inventivos, amadores, paradoxais, reveladores, previsíveis, todos provenientes das várias ficções que a cultura engenha.

* * *

Nas *Noites*, vejo o narrador olhando, escutando e inscrevendo os corpos que o rodeiam, ao mesmo tempo em que busca fisgar seu leitor por intermédio desse jogo de olhares e escutas. Um leitor que, de preferência, avance nesse espaço textual numa ritmação paciente, hesitante, tateante. E os corpos nele circunscritos são um convite ao trabalho amoroso com a linguagem.

O narrador das *Noites*, e também seu autor Barthes, parecem procurar em seus leitores, menos a obrigação de respostas que fixem sentidos, do que o entusiasmo de especulações que vão ao encontro dos interesses desses leitores. Em Barthes, a ideia de leitura parece harmonizar-se com uma outra: ao uso do texto. E usá-lo talvez queira dizer isso: manifestar uma vontade de enriquecê-lo, suplementá-lo em escrituras possíveis. Fazê-lo funcionar, procurando experimentar suas conexões com outros textos, outras linguagens. Uma forma de realçar o texto desejado.

* * *

Por vezes, a voz de um interlocutor encanta-se mais do que o conteúdo de seu discurso e surpreendemo-nos a escutar as modulações harmônicas dessa voz sem ouvir o que ela nos diz.

Roland Barthes

Percorrer as *Noites* não é apenas ver, mas indiscutivelmente também se dispor a ouvir seu espetáculo. Ao leitor é dado recolher esse tapete de vozes. Desarmado, o leitor é atravessado por essas vozes, por esses corpos, entrançados pelo narrador, que lhe ditam sons, significantes, exterioridades. Refiro-me a uma interlocução. Ainda em silêncio, o leitor, o ouvinte, ativa a palavra por vir. Escutar já é uma forma de falar, ensina Barthes.

No texto das *Noites* vibra a voz que escreve o “Prefácio a *Tricks* de Renaud Camus”. É como se Barthes tivesse se apropriado de alguns segmentos enunciativos que o compõem e os transladasse para a narrativa das *Noites*. Nesse sentido, prefaciá-lo já é de certa forma preparar o caminho das *Noites*. O da homossexualidade *simplesmente* dita, passando rente pelo texto, dispensando adesões e tolerâncias, e que acaba por exaurir-se no acúmulo de suas encenações. O dos encontros, que se realizam de várias formas discursivas: da sedução dos olhares, que pode se converter na busca de uma ideia e que mais adiante pode significar a retomada de uma leitura apaziguadora. Das descrições acalentadas por um arrebatamento romântico. Da passagem de tipos que atraem e que poderiam constar de um imenso catálogo: dentre milhares de corpos um o captura. Por que esse?

A INTENÇÃO DE VOZ

*Nesta solidão verifico as deficiências enormes que me compõem:
trabalho de um modo fácil mas sem ritmo prolongado, não sei ler,
leio mal, sem segmento, e penso ainda pior, sem um raciocínio
lógico, impondo meu pensamento por clarões, fatos ou intuições,
nunca por meio de uma ideia seguida e trabalhada.
Mas serei culpado?*

Lúcio Cardoso

Nos jovens pesquisadores, Barthes deposita uma confiança: a de que o trabalho intelectual seja produzido no desejo e não pela simples protocolarização de resultados. E o que garante ao pesquisador, segundo Barthes, encontrar em sua escritura uma felicidade é o fato dela atender ao pedido de sua comunidade de leitores, outros jovens pesquisadores, seus iguais. A prática da escritura nesse caso desatrela produtor e produto para ingressá-los no espaço dos intercâmbios.

Em sua escritura, ele busca, no manejo com a língua, desarticular o par linguagem/representação do mundo e convida o leitor a ouvir em seus textos uma intenção de voz. Timbres, modulações, um súbito embargo que pode dizer uma tristeza, um gaguejo, um silêncio, um grito. Transpassadas por eventos singulares, as palavras ganham cor e vida e reverberam as instabilidades que o sujeito experimenta. Constrói-se uma língua, cuja comunicabilidade incorpora os afetos.

*Há no fim do livro um pouco de papel branco,
Onde vibra o vestígio de tudo aquilo que não foi dito*

Manoel Cintra

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982. Col. Debates, vol. 24. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.
- BARTHES, Roland. *L'empire des signes*. Paris: Skira/Flammarion, 1984.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. Tradução de Hortênsia dos Santos, 11ª edição.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa: Ed. 70, 1982. Tradução de Teresa Meneses e Alexandre Melo.
- BARTHES, Roland. *Incidentes*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1968. Tradução de Julio Castañon Guimarães.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977. Col. Elos, vol. 2. Tradução de J. Guinsburg.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés.
- BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Tradução de Mário Laranjeira.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990. Tradução de Mário Laranjeira.
- BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Universidade Federal do Ceará, 1982. Tradução de Lygia Maria Pondé Vassallo.
- BERNARDO, Gustavo. *Quem pode julgar a primeira pedra? – Ética e Literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. Tradução de Álvaro Cabral.
- BORGES, Jorge Luís. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1987. Tradução de João Silvério Trevisan.
- BORNHEIM, Gerd. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 347-360.

- BOUGHALI, Mohamed. *L'érotique du langage chez Roland Barthes*. Casablanca, Afrique-Orient éditions, 1986.
- CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes, uma biografia*. São Paulo: Siciliano, 1993. Tradução de Maria Ângela Villela da Costa.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Aduato (org.). *O Olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 347-360.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. Tradução de Ivo Barroso.
- CHEVRIER, Jean-François. O poder do inútil. In: BARTHES, R. et al. *Barthes – Discurso, escrita, texto*. Porto: Ed. Espaço, 1979. Tradução de Vera Lúcia Vouga.
- COSTA, Jurandir Freire. *A ética e o espelho da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CULLER, Jonathan. *As ideias de Barthes*. São Paulo: Cultrix (s/d). Tradução de Adail Ubirajara Sobral.
- EBERDACH, Margaret e MALLAC, Guy de. *Barthes*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1977. Tradução de Heloysa de Lima Dantas.
- FACES, J. P. *Comprendre Roland Barthes*. Paris: Privat, 1979. Col. Pensée.
- FÉRIN, Madalena; MENDES, Manuela da Conceição. O sujeito à deriva. In: *Leituras de Roland Barthes*. Lisboa: Edições D. Quixote, 1982. Col. Universidade moderna/Estudos literários, v. 75.
- FERNANDES, Antônio Fragoso. Barthes monogatari. In: *Leituras de Roland Barthes*. Lisboa: D. Quixote, 1982. Col. Universidade moderna/Estudos literários, vol. 75.
- FINKIELKRAUT, Alain. Os saberes e o viver. In: BARTHES, R. et al. *Barthes – Discurso, escrita, texto*. Porto: Ed. Espaço, 1979. Tradução de Maria de Fátima Candeias.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. Org., prefácio e notas de Duda Machado.
- GAILLARD, Françoise. Roland Barthes: le biographique. In: *Revue des Sciences Humaines – Le Biographique*. n. 224, Lille: Université Charles de Gaulle, Lille III, 1990.
- GONÇALVES, Aguinaldo. Paul Valéry: o alquimista do espírito. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. Org. e introdução de João Alexandre Barbosa.

- HEATH, Stephen. *Vertige du déplacement* – lecture de Barthes. Paris: Flayard, 1974. Col. Digraphe.
- HYDE, G. M. A poesia da cidade. In: GRADBURY, M., McFARLANE, J. *Modernismo: Guia geral*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989. Tradução de Denise Bottman.
- ISHTKAWA, Yoshiko. La passion du Japon. In: *Magazine Littéraire*. Paris, n. 134, out. 1993.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MORIARTY, Michael. *Roland Barthes*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- NAFFAH NETO, Alfredo. *O inconsciente como potência subversiva*. São Paulo: Escuta, 1991. Col. Ensaaios – Filosofia.
- NAFFAH NETO, Alfredo. O terceiro ouvido – Nietzsche e o enigma da linguagem. *Cadernos de subjetividade*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, v. I, n. 2, set/fev. 1993.
- PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. Tradução Moacyr Werneck de Castro.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 2ª ed.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores na Escrivadinha*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978. Col. Ensaaios, vol. 45.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes, o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Col. Encanto Radical, vol. 23.
- PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986, 2ª ed. Seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Moraes, 1981, 3ª ed.
- ROBBE-GRILLET, André. Por definição, o escritor não sabe para onde vai e escreve para tentar compreender porque escreve. In: SARTRE, J.-P. et al. *Cadernos de Literatura*. Lisboa: Dom Quixote, 1969. Tradução de Luisa Fialho.

RECKERT, Stephen. “Império dos signos ou imperialismo dos significantes?” In: *Leituras de Roland Barthes*. Lisboa, D. Quixote, 1982. Col. Universidade moderna/Estudos literários, vol. 75, s/ ref. tradução.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético-estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos da Subjetividade*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, v. I, n. 2, set/fev. 1993.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, 12ª ed.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1983.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação – Semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SMITS, Eleonora L. W. Gonçalves. João Guimarães Rosa – guia dos cegos. *Leitura – teoria e prática*, jun. 1994, ano 13, n. 23, Campinas: Mercado Aberto/ALB/Unicamp.

SONTAG, Susan. *L'écriture même: à propos de Barthes*. Paris: Christian Bugois Éditeur, 1982. Tradução de Philippe Blanchard.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio – ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally.

UNGAR, Steven. *Roland Barthes: the professor os desire*. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press, 1983.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. Org. e intr. de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira.

Leituras de Roland Barthes. Lisboa, D. Quixote, 1982. Col. Universidade moderna/Estudos literários, vol. 75.

Magazine Littéraire. Paris, n. 134, out. de 1993.