

Alice Bicalho de Oliveira

# Ensaaios sobre corpo e grafia: figura, grão e gesto em Roland Barthes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Professora Dra. Márcia Maria Valle Arbex  
Enrico

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2009

Para Conceição e Afonso, pais, amigos e artistas que sabem da falta de garantias da linguagem e ainda assim ousam experimentar o risco de inscrever seu gesto próprio.

## Agradecimentos

À CAPES pelo financiamento.

À Conceição Bicalho por me criar cercada de livros, lápis de cor, papéis, amor e conversas. Pela amizade de uma vida e pela enorme generosidade e bondade que a caracterizam.

À Márcia Arbex pela orientação precisa e delicada.

À Lucia, por me ensinar a ler.

À Maria Inês de Almeida pela orientação, apoio e amizade que, na graduação, me ajudaram a desejar trilhar meu próprio caminho.

Ao João, à Nara e à Maria Fernanda pelo companheirismo incomparável, pelos estudos, pela troca de textos, pelas risadas.

À Janaína, Rafael Lovisi, Isabela, Caetano, Davidson, Juju, Ju Ricoy, Heloisa, Maria e Lulu, Manu, Angélica e Gabriel Sanna pelas diferentes formas de alegria, carinho, graça e conversa.

Ao Gabriel S.D. por nos encontrarmos, pelo amor desse encontro.

Ao Afonso, Nadir, Brisa, Chico, Geraldo, Regina, Beto e Cádio pelo cuidado.

Aos primos Gustavo Oliveira, Fernanda, Gustavo e Daniel Canesso, Saulo e Fábio pelo carinho.

Ao Toninho, Mônica, Alice, Anita, Felipe, Clara, Zazá e Yago pela hospitalidade e respeito.

À Manuela pela dança.

A dindin e nina pela companhia.


## Resumo

O presente trabalho procura pesquisar a relação entre corpo e escrita na obra de Roland Barthes a partir dos termos “figura”, “grão” e “gesto”. O primeiro capítulo volta-se para o estudo do fragmento e da leitura como pontos determinantes para a produção do movimento da figura na obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. O segundo capítulo tenta afinar o conhecimento das especificidades do corpo que escreve e lê, assim como seu modo de inscrição no texto. Para isto, parte-se da idéia de grão desenvolvida por Barthes em alguns ensaios reunidos em *Óbvio e Obtuso*. O terceiro capítulo retoma a questão da inscrição do movimento e da ação de um corpo específico na escrita, a partir da concepção, proposta por Barthes no ensaio “Variações sobre a escrita”, desta última como atividade manual. Busca-se refletir sobre o gesto a partir de dois pontos distintos: como ação oposta ao ato e como movimento produtor do traço. Na interseção de tais acepções, estuda-se as semiografias de Masson na tentativa de teorizar certa transividade da escrita entendida não mais como desejo de um objeto final, mas como o desejo da produção em si. Finalmente, esta dissertação se propõe, a partir das reflexões sobre cada um dos três termos estudados, pontuar algumas conseqüências do estudo do corpo para aquela teoria de Barthes que pode ser reunida sob o nome de “prazer do texto”.

## Résumé

Le but de ce travail est de réfléchir sur la relation entre le corps et l'écriture dans l'oeuvre de Roland Barthes, à partir des notions de "figure", "grain" et "geste". Le premier chapitre focalise l'étude du fragment et de la lecture comme des aspects déterminants pour la production du mouvement de la figure dans *Fragments d'un discours amoureux*. Le deuxième chapitre cherche à affiner la compréhension des spécificités du corps qui écrit et qui lit, ainsi que ses modalités d'inscription dans le texte. Pour cela, la notion de grain développée par Barthes dans certains textes réunis dans *L'Obvie et l'obtus* nous servira de point de départ. Le troisième chapitre reprend la question de l'inscription du mouvement et de l'action d'un corps spécifique dans l'écriture, à partir de la proposition, avancée par l'auteur dans "Variations sur l'écriture", de l'écriture en tant qu'activité manuelle. Il s'agit de réfléchir sur le geste à partir de deux points distincts: comme action, en opposition à l'acte, et comme mouvement producteur du tracé. Dans l'intersection de ces notions, nous étudions les sémiographies d'André Masson en essayant de théoriser sur une certaine transitivity de l'écriture, comprise non pas comme désir d'un produit final, mais comme désir de la production en soi. Finalement, ce travail propose, à partir des réflexions sur chacun des trois termes étudiés, une approche de quelques conséquences de l'étude du corps pour la théorie de Barthes qui pourrait être réunie sous le titre de "plaisir du texte".

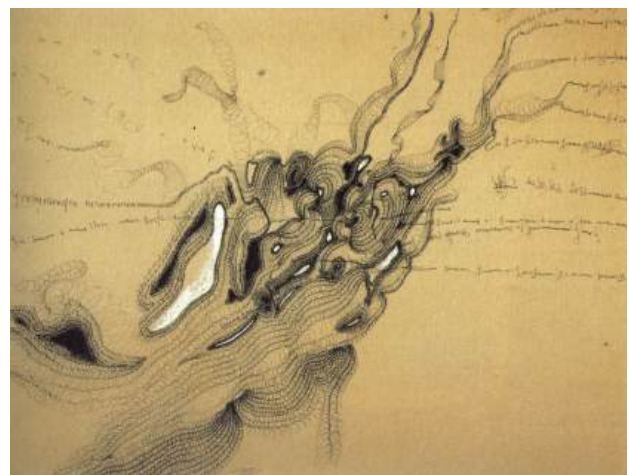
## Lista de Figuras

	FIG. 1	Primeira página do sumário de <i>Fragments de um Discurso Amoroso</i>	113
	FIG. 2	Segunda e terceira páginas do sumário de <i>Fragments de um Discurso Amoroso</i>	113
	FIG. 3	Páginas do sumário de <i>Fragments de um Discurso Amoroso</i> em edição francesa	114
	FIG. 4	Figura “O Corpo do Outro”	115
	FIG. 5	Página de abertura de <i>Fragments de um Discurso Amoroso</i>	115
	FIG. 6	Seqüência de fotogramas de <i>Le Mystère Picasso</i>	116
	FIG. 7	Seqüência de fotogramas de <i>Le Mystère Picasso</i>	117
	FIG. 8	Seqüência de fotogramas de <i>Le Mystère Picasso</i>	67
	FIG. 9	Seqüência de fotogramas de <i>Le Mystère Picasso</i>	68
	FIG. 10	Picasso posicionado em relação à tela e à câmera	71
	FIG. 11	Gesto de um mestre de escrita	71
	FIG. 12	<i>Message de Mai</i> , André Masson	87
	FIG. 13	<i>Danse</i> , André Masson	87
	FIG. 14	<i>26 Décembre 1971</i> , Roland Barthes	91
	FIG. 15	<i>Fin Novembre 1973</i> , Roland Barthes	91
	FIG. 16	<i>5 Décembre 1971</i> , Roland Barthes	118
	FIG. 17	<i>Décembre 1977</i> , Roland Barthes	118

Introdução	Sobre corpo e grafia	8
Capítulo 1	Na deriva de um Corpo Amoroso	21
I	Da Etimologia	22
II	Ato Fora de Definição	26
III	Desconstrução, Descentramento, Deriva	32
III.I	Em torno o vazio	34
III.II	A ilusão do Fragmento	37
Capítulo 2	Linguagem Atapetada de Pele	44
I	Duas escutas, dois corpos	45
II	Outra Escuta	48
II.I	Do lado da língua	50
II.II	Do lado da Escrita	54
III	Entre a Luva e a Manga	57
III.I	A Letra, O Significante	59
III.II	O Corpo da Escrita, O Grão	61
Capítulo 3	Inimitável é o corpo	64
I	Mão, Mente, Mistério	65
I.II	Fantasmas e Fantasias de Escrita	73
II	O Gesto, o <i>Ductus</i>	77
III	O Gesto como Fantasia	84
Conclusão		93
Referências		105
Anexos		112



## SOBRE CORPO E GRAFIA



Bernard Réquichot - *Sans titre*

\_\_\_\_\_ aprendi com a linguagem de Hallâj que, onde  
há nada, há muito para dizer,  
que, onde há muito para dizer, há nada  
que o texto corre um risco mortal se ligar as duas frases por  
vice-versa  
que elas são dois lados do corpo, o sensual e o volitivo  
que o corpo é materialmente frases  
que material e literal não tem diferentes  
que nesse indiferente é essencial não ligar o intelectual a qual-  
quer lógica  
[...]  
Que o caderno não é o escrevente do texto  
Mas o lugar por onde o texto aprende a materialidade do lugar por  
onde corre

No entanto, o texto é livre, e anterior a si mesmo, e poste-  
rior a si mesmo \_\_\_\_\_  
a substância narrando-se,  
diria Spinoza.



Ao nos propormos, há cerca de um ano e meio atrás, a pesquisarmos a relação entre corpo e escrita na obra de Roland Barthes não fazíamos idéia da complexidade do tema. Pensávamos que nosso trabalho seria o levantamento da *relação* entre dois termos conceitualmente bem delimitados: o corpo e a escrita. Mas o que se passou em seguida foi bem diferente disso. Se, a princípio, corpo e escrita aparentavam ser objetos respectivamente exteriores e anteriores à teoria literária, na medida em que buscamos delimitá-los percebemos que não eram passíveis de fechamento conceitual sem que os considerasse a partir dos diferentes discursos que os tomam como objetos. Por outro lado, tornou-se claro que nenhum desses discursos daria conta da totalidade das delimitações possíveis. Surgiu então o problema de como e através de qual parâmetro situá-los.

Em uma entrevista realizada para um canal da TV francesa e posteriormente transcrita por Antoine Compagnon<sup>1</sup>, Barthes observa que há inúmeros discursos que se dedicam a cercar o corpo humano: o discurso dos fisiologistas, dos médicos, dos sábios, dos etnólogos, dos antropólogos, dos literatos, etc. e que cada um destes recobre o corpo de significados distintos. Além disso, em uma mesma área de conhecimento o corpo aparece como objeto sempre em mutação: a história pode ser tomada como exemplo visível das transformações do corpo não apenas em sua fisiologia, mas também em sua postura, em seu movimento, no modo de se vestir, na relação consigo mesmo e com o exterior no decorrer dos tempos. Mais que isso, a antropologia e a história permitem vislumbrar que a idéia que o homem faz do corpo varia e determina a própria idéia de humanidade.

Na *Breve história do corpo e de seus monstros*, Ieda Tucherman procura demonstrar, através de um levantamento que vai das sociedades arcaicas até a contemporaneidade, como a conceituação do corpo está imbricada à do humano, diferenciando-o da natureza e assemelhando-o aos entes de sua comunidade: ao mesmo tempo em que o corpo situa os homens como “semelhantes”, porque separados dos outros seres vivos, ele também determina as diferenças sociais entre os indivíduos. Tucherman demonstra que o estabelecimento do conceito de humano e suas implicações variam historicamente. Uma destas variações é a delimitação do corpo como próprio ou comunitário. Esta diferença permitiu pensar no sujeito enquanto ser individual ou como representante inseparável de um grupo e estabeleceu o surgimento cultural das noções que derivam destas duas posições — no caso do

---

<sup>1</sup> BARTHES. *Obras completas*, v. 5, p.561–575.

estabelecimento do corpo próprio derivam, por exemplo, o pudor, a intimidade, a privacidade; noções caras ao corpo na modernidade.

A variedade e a amplitude das abordagens discursivas sobre o corpo nos põem a par da complexidade que há em tratá-lo como conceito. Mas tal complexidade pode ser ainda maior se nos perguntarmos se tais discursos tratam de um mesmo corpo sob diferentes pontos de vista, ou se tratam de diferentes objetos, isto é, uma variedade de corpos que, sendo plurais, se reúne sob um mesmo nome. Parece-nos que seria esta a via escolhida por Barthes, que, mais que perceber a pluralidade de objetos nos diferentes discursos, verifica que o corpo humano, como o real, só se constitui enquanto objeto na medida em que passa por um discurso:

Le corps humain n'est pas un objet éternel, inscrit de toute éternité dans la nature, c'est un corps qui a été vraiment saisi et façonné par l'histoire, par les sociétés, par les régimes, par les idéologies, et par conséquent nous sommes absolument fondés à nous interroger sur ce qu'est notre corps à nous, hommes modernes et hommes particulièrement socialisés et sociaux<sup>2</sup>.

Ora, a essa breve apresentação do problema em relação as diferentes áreas do saber acrescentamos que tal complexidade também ocorre quando o olhar migra para a arte e, neste âmbito, para a literatura. Sob que ponto de vista abordar o corpo? A representação do corpo nos personagens ou no narrador, numa teoria da narrativa? O corpo do escritor, por via de uma crítica genética? Inumeráveis abordagens são possíveis. Pode-se vincular a história às tradicionais abordagens do texto para se verificar, por exemplo, as variações da representação do corpo na literatura das escritas clássicas, até às abordagens contemporâneas que, por exemplo, consideram o corpo do texto a partir de sua forma gráfica. Essa passagem permitiria verificar, dentre outros aspectos, uma variação, do modo da escrita ser relacionada ao corpo, que iria das idealizações convencionadas aos mitos realistas até a consideração teórica e prática dos limites da linguagem para conceber a relação entre escrita e real. Independente deste exemplo específico, a variação de abordagens possíveis sobre o tema em questão

---

<sup>2</sup> BARTHES, *Obras completas*, v. 5, p. 562. “O corpo humano não é um objeto eterno, inscrito de toda eternidade na natureza, é um corpo que tem sido verdadeiramente compreendido e formado pela história, pelas sociedades, pelos regimes, pelas ideologias, e conseqüentemente nós somos absolutamente fundamentados a nos interrogar sobre o que é nosso corpo para nós, homens modernos e homens particularmente socializados e sociais”. (tradução nossa)

também tange os aspectos da literatura que se pretende abordar: sua gênese, seu conteúdo, seus aspectos estruturais, sua recepção, etc.

O fato de trabalharmos especificamente com a obra de Barthes nos permitiu uma primeira delimitação: trataríamos, sem dúvida, seja qual fosse ele, de um corpo moderno, porque vinculado às escritas modernas às quais Barthes dedicou quase a totalidade de sua obra teórica. Nesse caso, para tornarmos mais claro o que este teórico entendia por escritas modernas, é preciso lembrar que, para ele, elas começam a ser produzidas aproximadamente a partir de 1845, por exemplo, com os textos de Flaubert, na medida em que as conjunturas históricas da França, produzindo o dilaceramento da boa consciência burguesa, determinaram uma modificação da relação dos escritores com a escrita não mais simplesmente como instrumento para a reprodução de ideais ou de costumes de uma classe, mas como pesquisa — sob diversas formas — sobre a linguagem:

A escrita moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce ao redor do ato literário, decora-o com um valor estranho à intenção, compromete-o duplamente com um duplo modo de existência, e superpõe ao conteúdo das palavras, dos signos opacos que carregam em si uma história, um compromisso ou uma redenção segundas, de modo que à situação do pensamento se mescla um destino suplementar, muitas vezes divergente, sempre embaraçoso da forma<sup>3</sup>.

Segundo Barthes, em *O grau zero da escrita*, a problemática para a literatura, derivada dos processos históricos assinalados anteriormente, coloca como questão chave para o escritor moderno a consciência, segundo ele não existente até então, de que a linguagem não é nem transparente nem natural, mas uma convenção. A partir daí os escritores precisam lidar ora com a incapacidade de ultrapassar a convenção, considerando-a como instrumento de criação — o que Barthes chamará artesanato do estilo —, ora buscando superar os limites dessa convenção pelo seu extremo — as escritas brancas, como a de Camus —, ora problematizando as fronteiras da palavra escrita e da falada. Independente da estrutura de qualquer destas buscas, que não podem ser esgotadas em tipos, Barthes percebe que a escrita moderna determina no escritor uma postura ética com a linguagem e sua forma: “É porque não há pensamento sem linguagem que a Forma é a primeira e a última instância da

---

<sup>3</sup> BARTHES. *O grau zero da escrita*, p.76.

responsabilidade literária, e é porque a sociedade não está reconciliada que a linguagem, necessária e necessariamente dirigida, institui para o escritor uma condição dilacerada”<sup>4</sup>.

Ao lado do dilaceramento das classes, e conseqüentemente da Literatura clássica, podemos perceber, como nos mostra Eliane Robert de Moraes em *O corpo impossível*, que a modernidade também se caracteriza pelo dilaceramento do corpo humano. Lembrando os estudos de Bataille, esta autora chama atenção para o fato de que, a partir do final do século XVIII, ao lado da tentativa, presente, por exemplo, na construção de museus, de reencontrar uma figura humana conforme um ideal clássico de “normalidade”, iniciaram-se os movimentos artísticos que pretendiam, ao contrário, apresentar imagens do corpo segundo um ideário da fragmentação e do dilaceramento físico e psicológico:

Se o corpo pode ser tomado como unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade, num mundo voltado para a destruição das integridades ele tornou-se, por excelência, o primeiro alvo a ser atacado. Os artistas modernos inauguram uma problematização do corpo que só encontra precedentes no período a que se convencionou chamar de Renascimento (...)<sup>5</sup>.

De forma mais ou menos explícita, a problematização do corpo na literatura relaciona palavra e imagem, mesmo porque, como observa Thucherman a partir dos mitos gregos e da psicanálise, é pela relação com o espelho que o corpo humano tende a se constituir como unidade. Mas mesmo a relação com a imagem pode ser abordada de diferentes maneiras. Barthes destina parte de seus estudos às diferentes formas de apresentação da imagem do corpo, especialmente nas artes plásticas, como nos ensaios destinados aos artistas Arcimboldo ou Réquichot ou nos textos destinados às reflexões sobre a fotografia, como *A câmera clara*. Este teórico nunca se detém a realizar uma análise estrita da imagem do corpo e quase sempre alia esse tema ao questionamento do imaginário, tal qual o entende a partir de Lacan: “uma linguagem ou conjunto de linguagens que funciona como um desconhecimento do sujeito por ele mesmo”<sup>6</sup>. No que tange à questão do corpo pelo imaginário, a escrita para Barthes aparece como prática especial que, diferente da maior parte das produções discursivas, é capaz de dissolver os imaginários da linguagem — mesmo considerando que estes sempre reaparecem, sendo, portanto, uma sombra necessária à existência do texto.

<sup>4</sup> BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 75.

<sup>5</sup> MORAIS. *O corpo impossível*, p.60.

<sup>6</sup> BARTHES. *O grão da voz*, p.230

Paralelas ao imaginário e a uma série de problematizações barthesianas em diálogo com a psicanálise, existe outra questão teórica fundamental para este estudo, derivada do olhar moderno e dilacerado sobre o corpo: para Barthes, como para Artaud, a dimensão física da experiência literária aparecerá como produtora de um saber legítimo e específico. Segundo Robert Morais:

Antes de mais nada, tratava-se de atentar para a dimensão física de toda e qualquer atividade humana, como alerta insistentemente Artaud. As idéias deveriam ser testadas na carne, mas não só isso: a mão, a boca, os olhos, os ouvidos, o sexo eram efetivamente considerados “órgãos pensantes”, e qualquer pensamento que deixasse de levar isso em conta estaria confinado aos limites do idealismo. [...] Decorria daí a importância conferida à própria experiência corporal da escrita, da pintura, da fala<sup>7</sup>.

O que se verifica ser semelhante à perspectiva de Barthes, por exemplo, neste trecho em que comenta a obra de André Masson:

O pintor ajuda-nos a compreender que a verdade da escritura não se encontra nem em suas mensagens, nem no sistema de transmissão que ela comumente constitui, [...] mas sim na mão que apóia, traça e se dirige, isto é, no corpo que vibra (que goza)<sup>8</sup>.

Este saber próprio do corpo, que será objeto de nosso segundo capítulo, mantém claro e estreito diálogo com a psicanálise, sobretudo através na noção de inconsciente, tão cara ao surrealismo, mas que, diferente do enfoque dado a ela neste movimento de vanguarda, na obra de Barthes não poderá ser tomada como um fundo fechado de significações, origem ou mesmo “natureza” do sujeito. Da questão do inconsciente deriva ainda a tendência, tanto das vanguardas quanto da concepção crítica de Barthes, de desvincular a escrita dos saberes do consciente; em outros termos, da razão e seus avatares. Mas, enquanto os artistas de vanguarda tendem a negar o sentido e a razão, Barthes propõe que se busque um meio termo, o que em *O prazer do texto* aparecerá como a “fenda erótica” entre o sentido e sua ausência e este ponto tanto o diferencia daqueles artistas, bem como produz o que se chamará, em oposição ao significado fechado e ao *non-sense*, de *significância*:

<sup>7</sup> MORAIS. *O corpo impossível*, p.71.

<sup>8</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.140.

É um momento histórico da crise da verdade [...] em que se percebe que a linguagem não apresenta nenhuma garantia. [...] Tudo está escrito com “falta de sentido” [...] o que não quer dizer que a produção seja simplesmente insignificante. Ela está com falta de sentido: não há sentido, mas há como um sonho de sentido. É a perda incondicional da linguagem que começa. Não se escreve mais por esta ou aquela razão, mas o ato de escrever é trabalhado pela necessidade do sentido, que se chama hoje de significância<sup>9</sup>.

Considerar a experiência corporal como produtora de saber também determina um modo de leitura da atividade, tradicionalmente chamada “artística”, como inseparável da vida. Tal postulado aparece em Barthes com o nome de “arte de viver” e determina uma busca da escrita e da leitura como produtoras de prazer<sup>10</sup>. Do fim da cisão entre vida e arte, tal qual nos movimentos de vanguarda, deriva a cortante crítica à instituição da arte que, em Barthes, podemos arriscar dizer, deriva tanto da revisão dos papéis do autor e do leitor em relação à obra, quanto da consideração desta como uma produção e não como um produto acabado.

Destas breves reflexões partimos para a percepção de que a consideração do corpo na produção e teoria literárias pode tanto visar um estudo que busque delimitar sentidos para o corpo — o que é o corpo em determinado período histórico e as conseqüências culturais e artísticas daí derivadas —, como possibilitar a reavaliação da estrutura da linguagem artística para problematizar uma ética ou moral da produção. Ambas as práticas foram buscadas por Barthes, basta ver a diferença de enfoque das *Mitologias* até *O prazer do texto* para verificar a pluralidade de possibilidades de abordagem do tema e a importância dada pelo teórico a todos estes enfoques. Nesse sentido, retomamos a questão colocada no início desta introdução para afirmar que, diferente do que esperávamos, ao estudar a obra de Barthes percebemos ser necessário fazer um recorte específico e, nesse sentido, optamos pela segunda forma de abordagem exposta, ou seja, optamos por um estudo da forma que visa à avaliação ou problematização de uma ética ou moral da produção. Segundo essa abordagem, no entanto, coloca-se definitivamente a impossibilidade de lidar com concepções fechadas sobre o corpo. E desse ponto nos pareceu claro, então, não ser possível, a partir de um conceito dado, buscar relacioná-lo com outra concepção também fechada de escrita.

Não bastasse a impossibilidade de estabelecer um significado fixo para o “corpo”, não parece novidade, ao menos para a crítica que estuda a obra em questão, o fato de a própria palavra

<sup>9</sup> BARTHES. *O grão da voz*, p.351.

<sup>10</sup> Este prazer, como discutiremos em nosso segundo capítulo e como pode ser lido, por exemplo, em *O prazer do texto*, não pode ser confundido com “conforto” ou “constituição”, mas com “deflação”, “abalo” do sujeito.

“escrita” — ou “escritura”<sup>11</sup> —, ao lado de “literatura” e “Texto” criarem um emaranhado de sentidos que, sendo possível de se rastrear, parece quase impossível chegar a um conceito final<sup>12</sup>.

Se nos propusermos, no entanto, a fazer, mesmo que sucintamente, uma análise destes termos a partir de algumas de suas obras, veremos que eles se modificam significativamente de *O grau zero da escrita* para *Crítica e verdade*; deste para *O prazer do texto*, para a *Aula* e para o ensaio *Variações sobre a escrita*, que tem extrema importância para esta dissertação. Na primeira obra, a escrita surge em oposição à língua e ao estilo e é entendida como uma responsabilidade política do escritor diante de seu momento histórico. Esta responsabilidade passa por saber trabalhar com o desejo de uma mudança no futuro, de uma língua futura, e o passado que ainda se inscreve na língua presente. No segundo momento, Barthes centra-se na escrita como intransitividade: sendo uma atividade que se exerce sobre seu próprio instrumento, a escrita não pode, pois, “explicar” o mundo, sendo sempre um produto ambíguo do real. O que chama nossa atenção nesse momento é que Barthes vê o escritor como alguém que, sabendo que a palavra não é um veículo, mas uma estrutura, decide “se realizar [...] somente na palavra”<sup>13</sup>, confundindo-se com ela.

Imaginamos que, nesse momento, Barthes talvez já estivesse elaborando um pensamento sobre a relação entre sujeito e escrita que se desdobrará em *O prazer do texto*. Tal aproximação não nos parece arbitrária se pensamos que na escrita desta última obra, influenciado pelos textos psicanalíticos, Barthes entenderá o sujeito como constituído pela linguagem. Sendo todo sujeito constituído pela linguagem, e não apenas os escritores, esses se diferem por e quando, de algum modo, transformam essa constituição numa “realização” pela palavra. Essa realização, no entanto, na medida em que se faz a partir de um desvio na língua, é também uma desconstrução. Numa atitude perversa da escrita, o sujeito se desvia de si próprio pela operação que efetua na língua, e se perde. Daí a relação entre escritura e gozo.

---

<sup>11</sup> O termo *écriture* abarca, no francês, os sentidos que no português distinguem as palavras “escrita” e “escritura”. Há uma tendência no Brasil a traduzir o termo francês por “escritura”; porém, creio que quando Barthes passa a pensar a prática da *écriture* como um trabalho manual o termo adquire sentidos ausentes na “escritura” e presentes na “escrita”. É por esse motivo que optamos, algumas vezes — especialmente no terceiro capítulo —, por utilizar este último termo e em outros momentos — como no segundo capítulo —, quando a escrita se opõe mais enfaticamente ao *logocentrismo*, optamos pelo primeiro termo.

<sup>12</sup> Cf. PERRONE-MOISÉS, *Texto-Crítica-Escritura*, p.35-57.

<sup>13</sup> BARTHES. *Crítica e verdade*, p.35

Pensando em cada uma das formulações do termo “escritura” separadamente, como Leyla Perrone-Moisés<sup>14</sup> o fez de forma detalhada, entrariamos em uma discussão sobre as “fases” da escrita de Barthes intensamente trabalhada pela crítica, mas que não nos parece fundamental para esta dissertação. Pois, se em cada “etapa” de sua escrita o termo se reformula, e se entre essas há às vezes incompatibilidades, isso já diz respeito à prática da escritura, se pensamos que esta, para não se solidificar como conceito — se tornar, portanto, mais uma entrada da afirmação da linguagem —, como tampouco para evitar ser recuperada por qualquer mecanismo de poder — virando uma repetição gregária e esvaziada — precisa mudar de forma, se rever, se reestruturar e, até mesmo, às vezes, abjurar-se<sup>15</sup>:

Pois o poder se apossa do gozo de escrever como se apossa de todo gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário, não perverso, do mesmo modo como ele se apodera do produto genético do gozo de amor para dele fazer, em seu proveito, soldados e militantes. *Deslocar-se* pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado, ou ainda mais radicalmente, *abjurar* o que se escreveu (mas não, forçosamente, o que se pensou), quando o poder gregário o utiliza e o serviliza.<sup>16</sup>

Ao movimento contínuo de se deslocar do gregarismo e da asserção da língua Barthes chama “desorganização de linguagem”. Para entender esta expressão, podemos levá-la ao pé da letra: des-organizar, ou seja, retirar a linguagem de toda prática que vise o “organismo”, isto é, a estruturação tomada como “natural”. A desorganização é um trabalho e situa a escritura não apenas no *gozo*, mas em uma prática política<sup>17</sup> que se realiza a partir do interior da língua. Essa desorganização, como afirma Barthes, chama-se, também, medo: “O medo vem do fato de que *ninguém sabe em teu lugar*: terminadas as crenças, começa a escritura, que é a articulação entre político e gozo”<sup>18</sup>.

Mais diretamente associado ao que se institui como “saber”, esse medo pode estar ligado à experiência de que escrever é situar-se; é, necessariamente, posicionar-se. Quem escreve

---

<sup>14</sup> Referimos-nos ao capítulo II de seu livro *Texto-Crítica-Escritura* intitulado “a noção de escritura”. Nele a autora trata dessa noção em cada “período” da escrita barthesiana, ao mesmo tempo em que a compara com a teoria de Jakobson sobre a função poética da linguagem, com a teoria de Lotman, “síntese e atualização [...] das teorias dos formalistas russos e outros teóricos mais recentes (em particular Jakobson)”, bem como com a teoria do texto de Julia Kristeva. (Cf. PERRONE-MOISÉS, *Texto-Crítica-Escritura*, p.44)

<sup>15</sup> Refiro-me aqui à necessidade de abjurar de que fala Barthes em *Aula*, quando comenta o exemplo de Pasolini e seus filmes da *Trilogia da vida*.

<sup>16</sup> BARTHES. *Aula*, p.27.

<sup>17</sup> Esperamos que tenhamos conseguido deixar claro a especificidade do termo “político” nos textos de Barthes, pois esse significa a contínua revisão crítica que acarreta na mudança da forma discursiva. A escrita é, portanto, uma prática política que, em nenhuma hipótese, pode ser confundida com o engajamento partidário.

<sup>18</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 259



assume uma forma. Nem que depois seja preciso negá-la. Mas não é possível passar por essa experiência sem assumir o risco que é o de dar seu próprio traço. O risco é, então, o risco do traço, de assumir esse traço que vem sempre de uma mão específica. Por outro lado, o texto que desvia a linguagem poderá produzir também uma deflação no sujeito que escreve e esta é da ordem da imprevisibilidade. Escrever é muito sério, não sabemos onde a escrita pode nos levar. Essa mão, esse corpo que escreve, não pode mais querer ater-se à ilusão de “unidade” que o mantinha; em outros termos, é perder-se da imagem do corpo, é fragmentar nossa própria estrutura.

Essa experiência perigosa é também o lugar do prazer: pois só quem ama a língua é quem de fato quer desviá-la:

Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer [...]. Entretanto, para o escritor, esse objeto existe; não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (remeto a Pleynet, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, para o embelezar ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido.<sup>19</sup>

Arriscamos afirmar que o emaranhado de sentidos dados à *écriture* em Barthes varia da ênfase ao político (*O grau zero da escrita, Crítica e verdade*) para o gozo (*O prazer do texto*); mas é, sobretudo, a consciência de que se trata de uma prática (*Aula*), isto é, “a prática de escrever”<sup>20</sup> que determinará que se trate como equivalentes os termos escritura, literatura ou texto, pois quaisquer destas expressões se referirão ao “tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro”<sup>21</sup>.

Se a consciência de que a escritura é uma prática permite a Barthes resolver o problema da nomenclatura de seu objeto de estudo, ela não impede que este mantenha uma série de nuances quanto ao próprio objetivo dessa prática. O que queremos dizer é que, até seus últimos cursos no *Collège de France*, Barthes ainda se questionava sobre a transitividade da escrita e é esta problematização que permitirá ainda desdobrar o sentido de escrita de um ponto de vista mais metafórico — ligando a literatura a uma prática entre o estilo e a história,

<sup>19</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p.46.

<sup>20</sup> BARTHES. *Aula*, p.17

<sup>21</sup> BARTHES. *Aula*, p.17

entre o político e o gozo — a um entendimento mais literal, isto é, manual. Assim, são no mínimo três variações possíveis, na obra de Barthes, de acepções para a palavra “escrita”:

Digamos para simplificar (e com todos os riscos que tal simplificação implica) que a escrita comporta três determinações semânticas principais: 1ª É um gesto manual, oposto ao gesto vocal (essa escrita poderia ser chamada “*escrissão*”, e seu resultado *escrevedura*). 2ª É um registro legal de marcas indelévels, destinada a vencer o tempo, o esquecimento, o erro, a mentira. 3ª É uma prática infinita, em que se empenha todo o sujeito, e essa prática se opõe à simples *transcrição* de mensagens; *Escrita* entra em oposição desse modo, ora com *Fala* (nos dois primeiros casos), ora com *Escrevência* (no terceiro). Ou ainda: segundo os usos e as filosofias é um gesto, uma Lei, um gozo.<sup>22</sup>

Não menos complexa que o corpo, portanto, a escrita em Roland Barthes seria por si só, como tem sido, aliás, objeto para inumeráveis pesquisas. Acrescenta-se ainda a essa complexidade o dado impossível de se ignorar que, para este autor, a leitura compõe-se ao lado da escrita como prática criativa na medida em que modifica e deriva os textos. Diante de todas essas observações, retomamos a questão levantada no início desta introdução sobre nosso objetivo nessa dissertação, para precisar que, diferente do que poderíamos esperar, não se trata de determinar, a partir de dois conceitos pré-concebidos de corpo e escrita, as relações específicas consideradas por Barthes em sua obra. Trata-se, mais, de fazer um levantamento de alguns pontos em que o corpo é pensado na prática da escrita e de perceber como através dela ele se constrói ou desconstrói. Trata-se também de pensar como o corpo, entendido ora como o corpo do traçado, das letras, ora da mão que escreve o texto, ora de quem o lê, ao relacionar-se com a escrita possibilita certo tipo de produção, a produção infinita na significância.

Levamos em conta a passagem do entendimento mais metafórico para o mais literal da palavra escrita — como prática de inscrição numa superfície —; é por este motivo que optamos, em nosso título *Ensaio sobre corpo e grafia: figura, grão e gesto em Roland Barthes*, pelo termo “grafia” — e não “escrita”, “escritura”, “texto” ou “literatura”. A “grafia” também nos remete à coreografia, ou seja, ao corpo em movimento, tema que permeará esta dissertação como um todo, mais especialmente nosso primeiro capítulo.

É, primeiramente, pela relação com a coreografia que optamos pelo uso do termo “ensaio”: experimento, exercício, tentativa, repetição, prática e aprimoramento da seqüência de

---

<sup>22</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p.221.

movimentos do corpo no espaço. Deriva daí, como se verá ao longo da dissertação, um entendimento da escrita como coreografia: grafia do corpo em movimento. Não podemos, contudo, nos esquecer que o ensaio é um tipo textual moderno que, como nos lembra João Barrento, em muito dialoga com a estética do fragmento:

O fragmento assenta sobre um não-dito, o seu centro é sempre descentrado, a sua verdade, a existir, será do nome, não a do *logos*. Ao assumir o seu lugar próprio adentro do discurso literário, o fragmento toma consciência do trabalho vão de querer dizer, e aceita o desafio do nome: nomeia enigmaticamente o objeto ou a idéia, como o oráculo. Tem uma lógica interna própria, conta com o leitor e as potencialidades comunicativas do silêncio, parece aproximar-se mais daquele secreto desejo, que partilha com o ensaio, de se reduzir ao caroço, núcleo duro, pérola, nó do rizoma, ponto de fuga. É a manifestação mais clara da escrita como sistema intensivo cuja intensidade última seria a da redução ao nome [...], ou ao silêncio.<sup>23</sup>

Essa relação nos toca não apenas por ser o fragmento tema fundamental para o nosso primeiro capítulo, como pelo desafio colocado a cada um dos capítulos de fazer circular o conhecimento do corpo e da escrita em Barthes em torno de três nomes: *figura*, *grão* e *gesto*. O ensaio, gênero eleito por Barthes para sua escrita crítica, tal qual o fragmento, fica do lado do não-dito, do não fechamento, da busca que não visa à totalidade nem pretende o esgotamento, pressupostos fundamentais para um primeiro trabalho acadêmico como a dissertação, sobretudo quando esta se dedica a estudar um teórico que sempre se opôs a qualquer forma de conhecimento que, pretendendo-se total ou universalizante, transmuta experiência em natureza e saber em poder.

Finalmente, podemos elaborar com maior precisão o objetivo desta dissertação: realizar um levantamento, a partir e através dos textos de Roland Barthes, de alguns modos como este escritor compreende o corpo atuante nas atividades de leitura e escrita e modifica a própria concepção destes termos para a teoria da literatura. Assim, no primeiro capítulo, refletiremos sobre a fragmentaridade do corpo enunciador — corpo feito de texto, e não descrito pelo texto — em *Fragmentos de um discurso amoroso* como elemento que, ao lado da leitura, irá atuar na produção do movimento da *figura*; termo este que, diferente de seu uso retórico, adquire em Barthes a nuance de coreografia e nos possibilita entender, na obra em questão, a teatralização da linguagem como ação real e não metafórica.

---

<sup>23</sup> BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.15.

Enquanto no primeiro capítulo a *figura* nos permite operar elementos do texto e a atividade da leitura para pensar no corpo escrito do sujeito amoroso, no segundo capítulo, a partir da idéia de *grão*, tentamos afinar o conhecimento das especificidades, segundo Barthes, do corpo que escreve e lê. Pudemos reavaliar a relação entre escrita e voz, tomando esta última não mais como fundo e verdade da primeira, como quer a tradição ocidental, mas como capaz de portar em si uma materialidade semelhante à da Letra, segundo a psicanálise. Como se verá, a idéia na inscrição de um corpo na voz ou na escrita (no significante) dialoga com a própria concepção de escrita moderna de Barthes por situar-se no interstício erótico entre a língua — a cultura, a instituição e o poder — e seu fora.

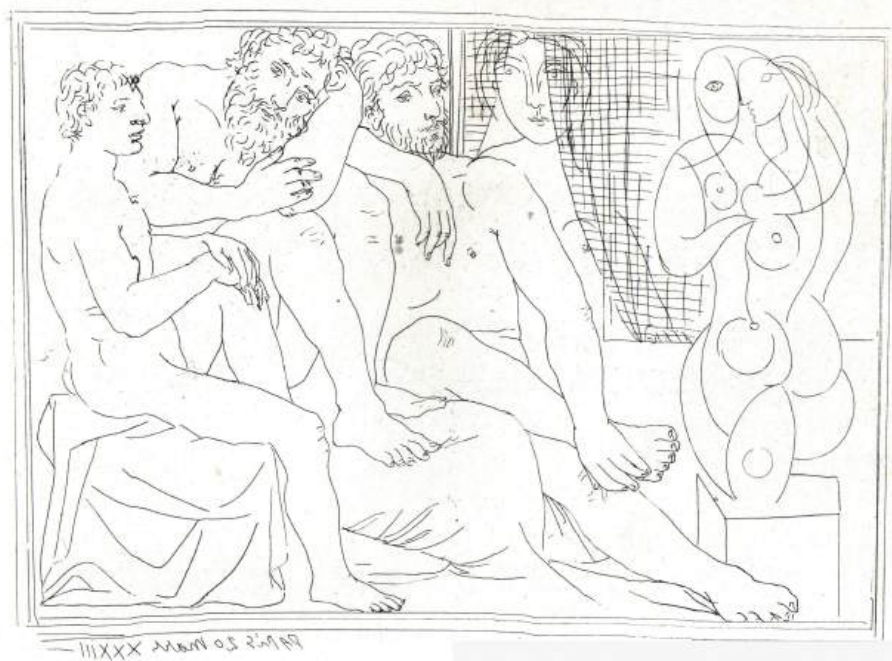
Finalmente, no último capítulo, levamos a questão da inscrição do movimento de um corpo — levantada no primeiro capítulo — e da ação de um corpo específico na escrita, ao ponto de não-metáfora apresentado em “Variações sobre a escrita”.<sup>24</sup> Buscando refletir sobre a diferença sugerida por Barthes entre *ato* e *gesto*, partimos da problematização, tão cara à teoria literária de modo geral e a este teórico especificamente, da *transitividade* da escrita. Para discutir a passagem de uma ação volitiva e pretensamente objetiva para uma atividade erótica — de prazer —, pensando a relação da escrita com o desejo de um objeto final, nos colocamos a pesquisar a teorização sobre o gesto, entendido, em Barthes, como o movimento do corpo transformador do desejo do objeto traçado (na forma final do texto) em desejo experimentado no traçado da escrita.

Assim, esboçamos, ao longo desta dissertação, ensaios que vão desde a concepção mais metafórica de literatura — em que o sentido ainda possui grande relevância para pensar a relação do texto com o corpo — até a mais literal, de traçado realizado com a mão, quando o sentido passa ao segundo plano e a relação da escrita com o corpo se dá, sobretudo, pelo movimento de inscrição do traço. Como se trata de Barthes, é preciso finalmente considerar que essa passagem não é brusca, porque sua teorização sobre a escrita em seu sentido metafórico já apresenta características de um pensamento que vai em direção à ação manual, corporal, dessa atividade, como esperamos que fique claro na leitura das páginas que se seguirão.

---

<sup>24</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p.174 – 255

## NA DERIVA DE UM CORPO AMOROSO



Pablo Picasso, gravura da série *The Sculptor's studio*

tudo se fez em nós porque somos nós, sempre nós,  
e nem por um minuto os mesmos.



figura: o sujeito perde-se da imagem que faz de si e se quebra, dobra, deriva. Ao fragmento do sujeito, a leitura, sempre outra, se alia. Entre ele e o outro uma “relação original”<sup>25</sup> se traça: leitura-escrita do corpo em movimento, coreografia.

## 1 – DA ETIMOLOGIA

Podemos chamar esses cacos de discurso de *figuras*. Esta palavra não deve ser entendida no sentido retórico, mas antes no sentido ginástico ou coreográfico; em suma no sentido grego: *σχημα* não é o ‘esquema’; é, de um modo bem mais vivo, o gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso.<sup>26</sup>

Arrisquemos-nos a apontar a questão diretamente: ao definir o termo “figura”, Barthes parece bastante objetivo: não se trata de figuras de retórica, apesar dessas serem verbais, isto é, constituídas por um discurso. Trata-se, por outro lado, como nos remete o termo “coreografia”, do movimento do corpo ou de seqüências de movimentos. É, ainda, o termo grego *σχημα*, que em latim traduziu-se por *schéma*, mas que, para Barthes, não significará “esquema” ou forma exterior de um corpo.

As “figuras” são constituídas, portanto, por um emaranhado de significados um pouco obscuros: incluem o discurso, mas excluem os “usos figurados”; incluem o movimento do corpo, mas excluem a aparência. Emaranhado complexo da etimologia, esse jogo com o termo “figura” nos suscita o desejo de nos aprofundarmos em sua história lingüística, do grego ao latim, e no uso muito específico que Roland Barthes faz dele no francês.

Segundo Auerbach (1997), a palavra “figura” tem a mesma raiz de *fingere*, *figulus*, *fictor* e *effigie*, todas elas de origem latina. Sua mais remota ocorrência remonta a Terêncio, na Antiguidade pagã, com o significado de “forma plástica”. O desenvolvimento do termo é dependente, ainda segundo aquele autor, da helenização da educação romana, quando o latim entra em contato mais estreito com a língua grega.

A partir de tal contato, o termo irá sofrer modificações de sentido, às vezes mais, às vezes menos extremas. O interessante da análise de Auerbach (1997) reside no fato de estar centrada

<sup>25</sup> BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 33.

<sup>26</sup> BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 18.

nas ocorrências literárias do termo, ou seja, nas variações de sentido de acordo com o uso que cada autor faz dele. Assim, em Plauto, a palavra “figura” aparece mais como fabricação de uma forma do que como essa última em si. Varrão, por outro lado, utiliza o termo, de modo geral, como “forma” e, algumas vezes, como “molde”, mas em sua obra é que se encontra o primeiro deslocamento do sentido de forma plástica de seres animados para a forma das palavras na audição, ou seja, a “figura” aparece ali como a forma da palavra quando escutada. Desse uso deriva a primeira modificação radical do termo, que passa a ser entendido também, e especialmente pelos gramáticos, como uma forma “gramatical flexionada ou derivada”<sup>27</sup>.

Auerbach explica que a transformação ou a abstração do sentido da palavra “figura”, no latim, deu-se pelo encontro com o vocabulário grego, especialmente mais rico para o conceito de forma, cujas palavras mais importantes seriam *morphé*, *eidos*, *schéma*, *typos* e *plasis*. As duas primeiras terão, no latim, usos semelhantes ao da palavra “forma”, já que significavam, respectivamente, “forma ou idéia que informa a matéria”<sup>28</sup> e “modelo”.

Apesar da riqueza do material apresentado, não iremos pormenorizar o texto de Auerbach. De sua obra interessa-nos particularmente o encontro entre *figura* e *schéma*, já que é a esse último que Barthes fará referência direta. O autor de *Figura* afirma que a palavra latina tende a ter muito mais nuances significativas do que o *schéma* grego devido exatamente a seu encontro com outras palavras gregas, como *typos*, que dará origem, por exemplo, a um sentido plástico de “selo impresso”; ou ainda com o termo *plasis*, que por sua vez desenvolverá o sentido de *figura* em direção à “‘estátua’, ‘imagem’ e ‘retrato’”<sup>29</sup>. Aqui saltamos aos olhos o sentido de imobilidade e representação que advém de tais termos. Sentido esse que nos interessa como contraponto a outra observação de Auerbach, segundo a qual a dinamicidade da palavra *schéma* seria amplificada nos sentidos derivados de seu encontro com *figura*:

(...) em Aristóteles, por exemplo, a mímica, especialmente a dos atores, é chamada *schémata*; o significado de forma dinâmica não é de modo algum estranho à *schéma*; mas *figura* desenvolveu este elemento de movimento e transformação muito mais.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> AUERBACH. *Figura*, p.15.

<sup>28</sup> AUERBACH. *Figura*, p.15.

<sup>29</sup> AUERBACH. *Figura*, p.16.

<sup>30</sup> AUERBACH. *Figura*, p.17

Parece-nos que, hoje, temos pouco ou nenhum resquício dos sentidos de “movimento e transformação” que durante um período, advindos de *schéma*, povoaram os sentidos de *figura*. Auerbach nos indica uma utilização muito interessante nas obras de Ovídio, quando *figura* aparece no sentido de “posição” nos atos sexuais. Mas, se o uso corrente de *figura* nas línguas derivadas do latim muitas vezes apagou tais nuances significativas, dando ênfase aos sentidos de cópia, modelo, ficção, “imagem de fantasia”, simulacro e visão de sonhos — todos esses originários das obras de Lucrécio —, parece-nos que Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, pretende recuperá-las. É nesse sentido que entendemos sua conceituação de *figura* como “corpo apanhado em ação”. Aqui, muito mais importante que a forma externa, parece ser o movimento ou a “forma dinâmica” que possuirá marcações, tal qual a coreografia ou a mímica de atores.

A obra de Auerbach, como já foi dito, impressiona não só pela riqueza das informações, mas por demonstrar o uso e as rupturas de sentido do termo “figura” realizadas por autores da Antiguidade pagã. O modo como o termo se desenvolverá no cristianismo merece a atenção daqueles que pretenderem realizar um estudo mais aprofundado do conceito. A nós, as informações até aqui levantadas nos parecem suficientes para percebermos que tais quais os autores antigos, Barthes transfigura a “figura” de tal modo que seu uso poderia, inclusive, constituir um capítulo à parte na história do termo.

Barthes não apenas recupera o termo no sentido de “dinamicidade” como desloca essa mobilidade para um corpo que, como veremos com mais cuidado adiante, é formado pelas palavras do texto. Além de efetuar essa dobra, que vai do movimento de uma materialidade corpórea — dos atores, dos mímicos — para o movimento textual, Barthes demonstra que esse último está apartado dos sentidos estilísticos. Assim, o termo “figura”, em Barthes, traz para as palavras a materialidade das formas animadas, nos revelando não uma abstração do termo em questão (como o ocorrido em seu sentido retórico), mas uma materialização do discurso amoroso.

Um último ponto na trilha da etimologia, em Barthes, advém do fato deste corpo discursivo, em sua materialidade dinâmica, ser ainda “apanhado” em ação. Aqui, o verbo “apanhar” parece se contrapor ao movimento sem o desconfigurar. As figuras de Barthes denotam, portanto, o corpo por um instante paralisado na ação. Remetem à estátua não como dorso ou representação — que, com dissemos, constitui uma variação dos usos de “figura” —, mas como tensão do movimento:



o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar do corpo tenso. Assim o amante presa de suas figuras: ele se entrega a um esporte meio louco, esfalha-se, como um atleta; fraseia, como um orador; é apanhado, siderado num papel, como uma estátua.<sup>31</sup>

Pensando em cada um dos tipos tomados por Barthes, no prefácio da obra, para comparar ao sujeito amoroso, nota-se que cada um deles deve ser tomado pela ação que seu corpo realiza. Seja como modelo de um corpo ideal, como aqueles que manejam a linguagem figurada ou como aquela que representa o corpo, atletas, oradores e estátuas nos permitem fazer uma associação direta aos sentidos da palavra “figura”, mesmo aqueles não utilizados pelo autor de *Fragmentos*. Mas notemos principalmente que, quando Barthes refere-se ao corpo destes três tipos, transforma as relações comumente estabelecidas entre aqueles e o termo “figura”: os atletas não se ligam à figura pelo modelo, mas pela ginástica; o orador, não pela retórica, mas pela produção de frases; a estátua, pela capacidade de apanhar um corpo tenso. Assim, Barthes, após nos permitir associar os atletas, oradores e estátuas a certos sentidos do termo figura, transforma essas associações em função da ação recorrente a cada um desses corpos, lembrando-nos mais uma vez que a figura, como utilizada nos *Fragmentos*, não pode ser entendida abstrata ou estaticamente: ela tem a materialidade dos corpos, sem ser representação ou modelo, e correlaciona-se com a coreografia, isto é, a grafia — traço e inscrição — que faz um corpo em movimento.

Deixemos estas observações em suspenso, não fazendo delas o lugar fechado de uma definição. Permitamos que elas apenas nos dêem elementos para ver a pluralidade das palavras em geral — e em específico da “figura” — que, estando em uso, estão sempre em movimento; mas que podem ser apanhadas em ação, isto é, tensionadas, como o faz, por exemplo, a etimologia. Curiosa é a semelhança entre os sentidos da palavra “figura” e o movimento das palavras, em geral. Pois, como lembra Blanchot:

Observe-se que as etimologias, mostrando a força jocosa da linguagem, esse jogo misterioso que é um convite à brincadeira, etimologias por isso importantes, não têm a finalidade senão a de fechar rapidamente a palavra sobre si mesma, como fazem esses animais que se retraem em sua concha quando tocados. As palavras estão em suspenso, é uma oscilação muito delicada, um tremor que não as deixa nunca no lugar.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 18.

<sup>32</sup> BLANCHOT. *A conversa infinita I*, p.66.

## 2- ATO FORA DE DEFINIÇÃO

Ao ler *Fragmentos de um discurso amoroso* — este livro feito de figuras organizadas em ordem alfabética (FIG. 1, 2 e 3) e compostas de um nome, um *argumentum* e fragmentos advindos de outros textos (FIG. 4) — mais de uma vez nos perguntamos se há amor além da linguagem ou se ele é apenas discurso, nada mais. No fundo de tais perguntas, sabemos, repousava sempre o desejo de desvendar, de descobrir a essência do amor, “o que ele é”, “onde está”.

A partir de tal desejo<sup>33</sup> aquele livro se apresentou a nós, muitas vezes, como um dicionário. Líamos o *argumentum* das figuras como verbetes e os fragmentos subseqüentes como entradas de significado. Essa relação entre os *Fragmentos* e o dicionário também foi sugerida por Éric Marty, em *Roland Barthes, el oficio de escribir*:

El objeto de este seminario es simple: un libro, *Fragmentos de un discurso amoroso*, aparecido en 1977. [...] Es menester interrogar su apariencia extremadamente sencilla (una especie de diccionario o inventario de los estados amorosos), la transparencia de algunos contenidos, la posibilidad brindada al lector de proyectarse en ellos.<sup>34</sup>

Parece-nos que, independente do desejo de desvendar o amor, causa de nossa tendência a ler os *Fragmentos* como um dicionário, ou a possibilidade de se projetar nas figuras do amoroso, há certas semelhanças estruturais no livro que permitem fazer a aproximação sugerida por Marty. Cremos que um modo de abordar tal questão seja pensar os elementos que permitem ver as semelhanças no nível da obra<sup>35</sup> em sua “aparência” e as reviravoltas que de fato ocorrem no texto.

Tomando a obra *Fragmentos de um discurso amoroso* nas mãos, olhando-a em sua superfície organizacional, verificamos que há ali, de fato, semelhanças estruturais, embora não sejam

<sup>33</sup> Forma de desejo que, aqui, equivale à leitura do suspense narrativo e do strip-tease corporal, isto é, desejo de desvendamento, como coloca Barthes em *O Prazer do texto*, p. 16.

<sup>34</sup>MARTY. *Roland Barthes, el oficio de escribir*, p. 167. “O objeto deste seminário é simple: um livro, *Fragmentos de um discurso amoroso*, aparecido em 1977. [...] É necessário interrogar sua aparência extremadamente simple (uma espécie de dicionário ou inventário dos estados amorosos), a transparência de alguns conteúdos, a possibilidade dada ao leitor de projetar-se neles” (tradução nossa).

<sup>35</sup> Utilizaremos os termos “obra” e “texto” da forma como são apresentados por Barthes em *Rumor da língua*, p. 65-75.

sempre semelhanças gráficas<sup>36</sup>, com o dicionário: inúmeras palavras organizadas por ordem alfabética e seguidas de pequenos parágrafos numerados, tais quais os verbetes e suas definições. Por outro lado, não há, como num dicionário, uma série de verbetes numa mesma página, nem há diferentes entradas para palavras homônimas, ao passo em que se inclui ali o que um dicionário, normalmente, dispensa: um sumário.

Essas semelhanças e diferenças, contudo, dizem respeito apenas ao modo como os textos são organizados nas páginas e nada impediria que um dicionário apresentasse outra forma e se organizasse, por exemplo, a partir de um sumário (ou índice, o que de fato ocorre a alguns de seus tipos), ou que mantivesse um verbete por página. Procuremos a diferença entre tais obras, então, partindo do sentido do dicionário:

Dicionário: [do lat. med. Dictionariu] S.m. 1. Conjunto de vocábulos de uma língua ou de termos próprios de uma ciência ou arte, dispostos, em geral, alfabeticamente, e com o respectivo significado, ou a sua versão em outra língua<sup>37</sup>.

Como podemos ver a partir dessa citação, o dicionário estrutura-se em pequenos parágrafos. Estes, apesar de sua concisão, não podem ser confundidos com o texto em fragmentos, já que são formulados para darem conta de um fechamento semântico e sintático que os faça completos, autônomos e, na medida do possível, independentes das definições dos demais verbetes presentes na obra.

Tomemos agora, a título de exemplo, a figura “Corpo” cujo título é “O corpo do outro” (FIG. 4). Nela podemos ler, logo abaixo do título, o *argumentum*: “Corpo. Todo pensamento, toda comoção, todo interesse suscitados no sujeito amoroso pelo corpo amado.<sup>38</sup> Tomando a definição de dicionário dada anteriormente como modo de avaliar o *argumentum*, poderíamos tomá-lo como o significado de um verbete, já que, aparentemente, há um todo semântico e sintático dando-lhe completude e possível autonomia. Partindo do pressuposto de que o *argumentum* seja mais completo que um fragmento e que possa ser, estruturalmente, aproximado de uma definição de dicionário, parece-nos, no entanto, que, diferente desta, a relação entre o título da figura e o *argumentum* não é da ordem da definição — “corpo” *não é*

<sup>36</sup> Aqui utilizamos o termo “gráfico” com sentido mais específico que a estrutura do texto, como organização espacial deste na folha de papel.

<sup>37</sup> DICIONÁRIO. Em FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 678.

<sup>38</sup> BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p.93.

“[...] todo interesse suscitados no sujeito amoroso pelo corpo amado”<sup>39</sup> —, mas do desdobramento.

Para cada entrada do dicionário há implícita a questão: “o que é?”. Nesse sentido, fundamentalmente, é que os *Fragmentos* frustram as expectativas que podemos ter em relação ao dicionário. Pois, no fundo de cada figura não há resposta sobre o “ser” de qualquer uma delas, menos ainda sobre a essência do que se constitui como cerne do livro — o amor.

Dès lors, l’adjectif était irréductible à son substantif, *l’amoureux* à *l’amour* (quand le texte parle d’amour, c’est par une sorte d’enflure du moi amoureux). J’ai refusé la réduction, c’est-à-dire le passage de la force au concept. J’ai recherché, à l’inverse, l’assomption, c’est-à-dire le passage du sujet symptomal au type intraitable<sup>40</sup>.

Em textos escritos durante o seminário *Le discours amoureux* ministrado por Barthes, e também no momento de preparação do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, vemos essa questão da definição colocada, teoricamente, de forma bastante clara. Não se trata de buscar um tipo amoroso, o que demandaria um levantamento histórico dos inúmeros amores existentes: “*amour-passion, amour total, amour-limite, mal d’amour, langueur d’amour*”<sup>41</sup>. Nem tampouco de definir um tipo de amor e apresentá-lo em seus “sintomas”. Diferente dessas vias, que culminariam provavelmente no uso da metalinguagem como método expositivo<sup>42</sup>, o que se vê nos *Fragmentos* é uma série de cenas de linguagem cujo enunciador é um sujeito amoroso intratável.

É importante perceber o posicionamento desse sujeito: ele fala de dentro da experiência amorosa, de dentro da linguagem, e, portanto, está apartado da objetividade necessária para formular conceitos, determinar sintomas ou classificar-se num tipo amoroso. Se, por vezes, ele o faz, nos alerta Barthes, é por uma necessidade de se ver recuperado numa sociabilidade discursiva da qual sua condição o aparta.

Nesse sentido, podemos entender a diferença proposta por Barthes no trecho citado anteriormente entre o “amoroso” e o “amor”: o adjetivo, nesse caso, não é um elemento de

<sup>39</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 93.

<sup>40</sup> BARTHES. *Le discours amoureux*, p.673 “Logo, o adjetivo é irreduzível a seu substantivo, o amoroso ao amor (quando o texto fala de amor é por um tipo de inchaço do eu amoroso). Eu recusei a redução, isto é, a passagem da força ao conceito. Busquei, ao contrário, a assunção, ou seja, a passagem do sujeito sintomal ao tipo intratável” (tradução nossa).

<sup>41</sup> BARTHES. *Le discours amoureux*, p.673

<sup>42</sup> Esse é o caso, por exemplo, de *Histórias de amor*, de Julia Kristeva.

classificação<sup>43</sup>, ele age como sujeito da enunciação e não se reduz, como o substantivo, à designação de uma substância ou ser. Poderíamos problematizar tal observação dizendo que os títulos das figuras são substantivos e não adjetivos. Observemos, então, que a diferença não se faz pelo uso ou não do substantivo, mas pela função exercida por este: não como conceito, mas como nome. Enquanto nome, o título de cada figura pode ser entendido como uma invocação, ou sugestão, como indica João Barrento<sup>44</sup>. Mas o que este nome invoca?

O nome de cada figura habita o mesmo platô dos fragmentos que lhe dão corpo. Ele é um fragmento, um resquício, resto mínimo que emerge de cada fragmento subsequente como da frase-matriz que compõe cada figura. Barthes observa que “no fundo de cada figura jaz uma frase, muitas vezes desconhecida”<sup>45</sup> e que não se completa sintaticamente. Essa frase vem ocupar o sujeito amoroso em cada situação específica de sua experiência: é uma “frase-mãe”, porque sua articulação, e não sua mensagem, funda a figura. Essa frase se repete, outras frases se formam ao lado dela e nenhuma se completa. O que elas dizem? Dizem da realização de uma cena de linguagem. Delas também nos soa uma palavra que resta como um significante e vem nomear a figura que se forma naquela cena. Esse nome não é um verbete, portanto, mas um nó na rede discursiva: ele não formula, não agrega os sentidos, mas indica um posicionamento e em qual direção segue o *movimento* do texto.

La phrase tronquée, l'hallucination verbale qui est au fond de chaque figure [...] vient spontanément comme trace, dans le titre de la figure ou dans le mot qui introduit son argument [...]. Ce mot n'est pas le dépôt d'un sens neutre, fini; ce n'est pas une entrée dans le dictionnaire; c'est un mot-phrase [...]: 'pleurer' n'est pas une unité sémantique, c'est l'empreinte d'une assertion existentielle.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> O adjetivo é tema recorrente nos escritos de Barthes. Muitas vezes esse teórico se opõe ao uso do adjetivo quando este aparece como elemento redutor da pluralidade de um objeto por caracterizá-lo ou classificá-lo. Ver, a este título, a discussão sobre a linguagem da crítica musical no artigo “O Grão da Voz”, em *O óbvio e o obtuso*.

<sup>44</sup> Esta oposição pode levantar inúmeras questões. Afinal, o “nome” mereceria um estudo à parte. Utilizamos a noção de nome, aqui, como fragmento, como “indizível da linguagem” (BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.15), em oposição ao *logos*. Pautamo-nos, para tanto, nas reflexões de João Barrento sobre os fragmentos em Agamben: “Ao assumir o seu lugar próprio adentro do discurso literário, o fragmento toma consciência do trabalho vão de querer dizer, e aceita o desafio do nome” (BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.15).

<sup>45</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 20.

<sup>46</sup> BARTHES. *Le discours amoureux*, p.681. “A frase truncada, alucinação verbal que está presente no fundo de cada figura (...) vem espontaneamente como rastro, no título da figura ou na palavra que introduz seu argumento (...) Essa palavra não é depositária de um sentido neutro, acabado; não é uma entrada de dicionário; é uma palavra-frase (...): ‘chorar’ não é uma unidade semântica, é um rastro de uma asserção existencial”. (tradução de Márcia Arbex)

Dissemos anteriormente que o *argumentum* relaciona-se com o nome da figura como um desdobramento deste que, por sua vez, é um traço — resquício — de uma frase irrecuperável e sintaticamente inacabada. Assim, desde a frase matriz até sua inscrição legível; totalidade semântica ou sintática, necessárias a um dicionário, não fazem parte da composição das figuras. Mas, além disso, a presença do *argumentum* nos faz deslocar a comparação entre os *Fragmentos* e o dicionário, para aproximar esta obra do texto teatral.

A semelhança entre os *Fragmentos* e as obras dramáticas é sugerida por Barthes no prefácio da obra:

Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatural, quer dizer, de intratável. Donde a escolha de um método “dramático”, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira.<sup>47</sup>

Ao aproximarmos os *Fragmentos* do drama, pretendemos chamar atenção para dois pontos. Havíamos notado que o posicionamento do sujeito amoroso o impede de ter a visão objetiva e, portanto, de utilizar a metalinguagem normalmente tomada como necessária àqueles que pretendem escrever obras como um dicionário. Sem negar a relevância de tal observação para a reflexão que viemos traçando, notemos também que a especificidade de tal posicionamento, bem como a ausência de metalinguagem, indica que as figuras são *ditas* e que, sobretudo, este dizer é uma *ação*. Lembremos, afinal, que nos *Fragmentos* “é pois um amante que fala e que diz”<sup>48</sup> (FIG.5) e que esta frase deve ser tomada como um travessão para todas as ações de linguagem que cada figura realizará nas páginas subseqüentes.

Esse ponto parece-nos crucial para entendermos porque Barthes chamará as figuras de *cenas de linguagem*; afinal, trata-se de um “ato”, palavra que nos remete tanto aos “atos lingüísticos” — quando uma palavra em si é uma ação — quanto aos “atos” que compõem uma peça de teatro. Dessa reflexão chegamos ao nosso segundo ponto: podemos ler a relação entre o nome da figura e seu *argumentum* como de uma apresentação que situa a cena, antecedendo o ato:

<sup>47</sup>BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 17.

<sup>48</sup>BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.1. É importante notar que o prefácio obedece a um sistema de numeração de páginas diferente do texto propriamente dito. Esses recursos gráficos nos parecem relevantes para demonstrar a natureza não teórica da obra que segue ao prefácio crítico.

Este argumento não se refere ao que é o sujeito amoroso [...] mas ao que ele diz. Se existe uma figura “Angústia” é porque o sujeito às vezes exclama [...]: “Estou angustiado!”, “*Angoscia!*”, canta em algum lugar *Maria Callas*. A figura é de certo modo uma ária de ópera; assim como essa ária é identificada, lembrada e manejada através de sua introdução [...] a figura parte de uma dobra de linguagem [...] que a articula na sombra.<sup>49</sup>

Na primeira seção de nosso capítulo procuramos identificar a especificidade do termo figura em *Fragmentos de um discurso amoroso* e vimos que uma de suas características é a atribuição de um sentido de ação física para tal palavra. Observemos que nossas reflexões sobre o método dramático em tal obra parecem dialogar com o movimento das figuras. Notemos, contudo, que Barthes fala em “método” dramático, e não em “gênero”. Isso nos parece fundamental para seguirmos nossas reflexões, pois não pretendemos tomar os *Fragmentos* por um texto dramático, mas perceber a capacidade da escritura de teatralizar a linguagem: “Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita [...] segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático”<sup>50</sup>.

Artaud, em *O teatro e seu duplo*, observa que um texto teatral tem estatuto diferente do teatro:

O diálogo — coisa escrita e falada — não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; [...]  
Digo que a cena é um lugar físico e concreto [...] a linguagem física e concreta a que me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressam escapam à linguagem articulada.<sup>51</sup>

Concordando com Artaud, que um texto teatral indica, mas não realiza a ação cênica, é preciso lançar a hipótese de que o método dramático de Barthes nos *Fragmentos*, diferente disso, procura que o texto seja a realização de uma ação cujo *argumentum*, por ser um primeiro desdobramento, primeira forma derivada, vem situar como cena. Lembremos ainda que o termo “teatralizar”, segundo Barthes, não consiste em “enfeitar a representação”, mas em “ilimitar a linguagem”<sup>52</sup>. Veremos adiante a realização dessa ilimitação da linguagem pela figura e também que a ação desta difere-se da “descrição” de uma ação, pois se realiza efetivamente nas leituras presentes no texto e nas leituras que deste se faz.

<sup>49</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 20. Tal relação é sugerida no prefácio à obra.

<sup>50</sup> BARTHES. *Aula*, p. 19.

<sup>51</sup> ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 36.

<sup>52</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 13.

### 3 – DESCONSTRUÇÃO, DESCENTRAMENTO, DERIVA

Pensávamos nas semelhanças e diferenças entre *Fragmentos de um discurso amoroso* e o dicionário. Vimos, contudo, que há características fundamentais que diferenciam as funções e o modo de escrita da cada uma dessas espécies de livro. Ao percebermos a relação entre os *Fragmentos* e seu método dramático, optamos, finalmente, por nos desviarmos de uma análise genérica em busca de precisar a ação do texto. Nesse momento voltaremos por um instante a questões dos gêneros para perceber uma importante atuação dos fragmentos: a descentralização dos textos referenciados no corpo das figuras levando ao apagamento de seus gêneros originais.

Por essa via, podemos concordar com João Barrento e com as teorias românticas que pensam o fragmento como modo de escrita que tem a capacidade de “anular a fronteira dos gêneros”<sup>53</sup>. Podemos interpretar essa afirmação como a capacidade que têm os fragmentos de produzir um apagamento dos limites formais que distinguem os tipos textuais entre si, a partir de transformações em suas estruturas.

Se, por um lado, em sua sociabilidade “que está presente, quer na relação dos fragmentos entre si, quer na sua qualidade de gênero anfitrião de todos os outros — da poesia à narrativa, da filosofia à crítica, da música à ciência”<sup>54</sup>, por outro, nem sempre esses trechos, pedaços de textos, serão mantidos em sua forma original<sup>55</sup>. Esse é o procedimento mais freqüente em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o que nos faz pensar que o fragmento, nesse livro, é também um anfitrião antropofágico: devora suas visitas e produz um novo texto. Sua sociabilidade é transformadora. Nesse sentido, podemos aproximar esses fragmentos do modo como o Romantismo de Iena o pensava, isto é, como uma resistência ao discurso, “à desmesura da língua”<sup>56</sup>.

<sup>53</sup>BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p. 11.

<sup>54</sup>BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p. 11.

<sup>55</sup>BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.11. Aqui há claramente uma relação entre o fragmento e a intertextualidade. Mas ambos podem ocorrer de formas muito variadas. Por exemplo, um fragmento de texto aparece dentro de outro, mas em sua forma original — é o caso da citação e pode ser também o da bricolagem. No caso de *Fragmentos de um discurso amoroso*, a presença de outros textos nos fragmentos se faz, na maioria das vezes, por via indireta, pois são textos referenciados, porém reescritos.

<sup>56</sup> BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p. 10.



o fragmento quebra aquilo que chamarei de cobertura, a dissertação, o discurso que se constrói com a idéia de dar um sentido final ao que se diz [...]. Com relação à cobertura do discurso construído, o fragmento é um desmancha-prazeres, um descontínuo, que instala uma espécie de pulverização de frases, de imagens, de pensamentos, das quais nenhuma ‘pega’ definitivamente.<sup>57</sup>

Por quebrar a cobertura dos discursos dos textos que o compõem, o fragmento é destruidor, ou melhor, desconstrutor. Nos termos de Barthes, poderíamos dizer que ele é perverso: opera sobre o discurso, desviando-o de sua finalidade original, sem, contudo, impedir que ele seja identificável no texto de chegada. Em *Fragmentos de um discurso amoroso* há inúmeros gêneros “visitantes”: o romance, o texto filosófico, o texto psicanalítico, os relatos orais, etc. A perversão constitui-se do esvaziamento da função do gênero eleito. É desse modo que a história de amor, seja de um relato ou dos romances clássicos como Werther, perde a história — a narratividade — e, ao mesmo tempo, a teoria psicanalítica aparece pontualmente sem o peso da teoria, sem o vínculo com a metalinguagem, ou seja, sem objeto e sem sintoma a ser tratado. Também os casos perdem qualquer utilidade social e as lembranças o fio construtor da subjetividade, isto é, perdem aqueles traços que permitiram atribuir fatos e reflexões a um sujeito específico, a um “autor”.

O intertexto que assim se cria é, ao pé da letra, *superficial*: adere-se *liberalmente*: a palavra (filosófica, psicanalítica, política, científica) mantém com seu sistema de origem um cordão que não é cortado, mas permanece: tenaz, flutuante.<sup>58</sup>

Algumas conseqüências para o livro advêm dessas desconstruções. Primeiramente, não se pode mais enquadrá-lo num gênero final. Essa diferença consistiria na capacidade, discutida até aqui, da escrita em fragmentos transformar as citações, ou seja, os textos referenciais, em restos cuja ligação com a “origem” e a “tradição” se parte. Rompida tal ligação, a relação entre os textos perde a linearidade ou a causalidade e conduz o texto em direção ao futuro<sup>59</sup>

<sup>57</sup> BARTHES. *O grão da voz*, p. 297-298.

<sup>58</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 88.

<sup>59</sup> A relação entre fragmento e memória, bem como a relação de ambos com o tempo e o texto são tema do livro *A traição de Penélope* de Lucia Castelo Branco. Aqui estas reflexões nos interessam por permitirem vislumbrar nossa hipótese sobre o sujeito amoroso dos *Fragmentos* e o modo de condução de seu corpo na relação com o outro (o outro texto, o outro do leitor), como se verá adiante.

porvir na leitura: o livro não é nenhuma forma, nenhum gênero, mas aquilo que se constituirá pela leitura e em cada nova leitura<sup>60</sup>.

Uma outra consequência do procedimento fragmentário enquanto “anfitrião antropofágico” pode ser pensada no ponto da constituição do sujeito amoroso, de seu corpo discursivo ou de sua figura, pois seu corpo é possuidor de discursos de diferentes origens, mas essas origens estão dispersas, sem centro. Essa questão é o assunto de nosso próximo tópico.

### 3.1 - EM TORNO DO VAZIO

Poderíamos pensar, a partir das reflexões levantadas até aqui, que o sujeito amoroso pudesse ser o exemplo do sujeito descentrado, do sujeito desconstruído, clivado, fora do discurso e, conseqüentemente, fora de qualquer gregarismo da linguagem. Se assim o afirmássemos, estaríamos de acordo com o desejo, ou o projeto da escritura de Barthes e dos pensamentos pós-estruturalistas: “Admitamos que a tarefa histórica do intelectual (ou do escritor) seja hoje a de manter e acentuar a *decomposição* da consciência burguesa”<sup>61</sup>.

Na verdade, não há hoje nenhum lugar de linguagem exterior à ideologia burguesa. [...]. A única resposta possível não é nem o enfrentamento nem a destruição, mas somente o roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada.<sup>62</sup>

Não podemos negar que o fragmento, como foi dito anteriormente, modifica os discursos de que se apropria, atenuando suas instâncias genéricas e, conseqüentemente, trabalhando em direção ao jogo de desvio das linguagens do poder, tão caro a Barthes.

Segundo esse modo de leitura, os gêneros podem ser entendidos como sistemas que determinam e repetem formas, aprisionando o texto. Diferente deles, o fragmento se apresenta como possibilidade de abertura e produção, no sentido da teoria do Texto, da escritura. Desse

---

<sup>60</sup> Pensamos que *Fragmentos* difere-se, a seu modo, de toda uma tradição literária que Barthes chamaria “clássica”, bem como de todos os seus avatares: a autoria, a subjetividade, a narratividade, etc. Impressiona que sua escrita dê conta de fazer do livro uma obra que, sendo encadernada, aponta, isto é, permite vislumbrar um outro modo de livro de páginas soltas (figuras soltas), tal qual o livro de Mallarmé.

<sup>61</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 77.

<sup>62</sup> BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 18.

modo, concordando com Barrento<sup>63</sup>, podemos dizer que os fragmentos que compõem as figuras não estão fechados sobre si mesmos como ouriços, pois esse fechamento diria mais respeito às formas de escrita que visam o contínuo discursivo. Além de não se fecharem sobre si mesmos, os fragmentos estabelecem com os demais fragmentos à sua volta uma relação de abertura cujo centro estaria, como propõe Blanchot<sup>64</sup>, no exterior. Seus limites externos e internos, tão difíceis de delimitar teoricamente, responderiam à necessidade do não fechamento de uma idéia em si mesma e nem com os demais fragmentos que o acompanham — não determinando qual o tipo de relação (seja de oposição, semelhança, continuidade, etc.) que ali se instaura. Assim, os fragmentos estabelecem entre si uma outra forma de relação, não causal, pois são “destinados em parte aos brancos que os separam, encontrando nesse afastamento, não aquilo que lhes dá fim, mas aquilo que os prolonga ou os faz esperar o que os prolongará, já os prolongou”<sup>65</sup>.

A malha textual se forma em torno do aberto, do silêncio dos espaços em branco e não o contrário. Daí que se possam acrescentar infinitos fragmentos a uma figura, aumentando, a partir de qualquer ponto, sua extensão. Esse crescimento extensivo, ao nível interno da figura, é ainda ampliado pelo fato de que as figuras apresentadas no livro não são todo-o-corpo amoroso do sujeito. A fragmentaridade que opera no título e no corpo das figuras, como vimos, age também no livro e, conseqüentemente, não se pode esperar que ali esteja reunido “um todo”.

Um fragmento nunca vem só, afirmou Barrento<sup>66</sup>, e uma coletânea de fragmentos está necessariamente sempre aberta. O que se quer dizer com isso é que o descentramento típico do fragmento faz do corpo do livro uma estrutura não orgânica capaz de se alterar, ao menos virtualmente, pelo acréscimo ou redução de figuras e fragmentos que as compõem, contando, para isso, com a atividade da leitura como espaço dessa deriva, desse desdobramento.

Tal código, cada um pode preenchê-lo ao sabor de sua própria história [...]. É como se houvesse uma Tópica amorosa, e a figura fosse um lugar (topos). Ora, é da própria natureza de uma Tópica ser um pouco vazia [...]. O que aqui pudemos dizer da espera, da angústia, da lembrança nunca passará de

<sup>63</sup> BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.13.

<sup>64</sup> BLANCHOT citado por BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.11.

<sup>65</sup> BLANCHOT citado por BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.11.

<sup>66</sup> BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.10.

um modesto suplemento, oferecido ao leitor, para que este dele se aproprie, adicione, subtraia e passe-o a outros.<sup>67</sup>

Não é à toa que tanto os românticos quanto Mallarmé tenham percebido o quanto o fragmento inclui o leitor na constituição do texto. Mallarmé, no prefácio ao “Lance de Dados”, por exemplo, compõe uma pequena nota que, segundo ele, nada acrescentará ao leitor hábil, mas que poderá ajudar o leitor ingênuo a perceber que os brancos das páginas não são mero ornamento, dizem respeito às “divisões prismáticas da Idéia”. Os brancos serão postos de forma a se impedir a criação de relações causais entre as idéias — as primeiras palavras não encaminham às últimas num “todo sem novidade senão um espaçamento de leitura” —, evitando-se o “relato”<sup>68</sup>. Os brancos da página também devem ser entendidos, para Mallarmé, como elementos necessários ao estabelecimento visual de um ritmo próprio ao movimento do texto:

A vantagem, se me é lícito dizer, literária, dessa distância copiada que mentalmente separa grupos de palavras ou palavras entre si, afigura-se o acelerar e por vezes o delongar também do movimento, escandindo-o, intimando-o mesmo segundo uma visão simultânea da Página.<sup>69</sup>

A relação não causal entre os fragmentos e a idéia dos brancos como elementos que permitem visualizar o movimento do texto nos parece também apropriada para perceber tanto a inclusão do leitor no funcionamento do texto como o movimento da figura nos *Fragmentos*. Infelizmente não teremos, neste momento, condições de fazer uma análise mais aprofundada do aspecto visual de tal obra, necessário ao aprofundamento deste último ponto. Voltaremos, adiante, à possibilidade dada pelo fragmento de inclusão do leitor — ativo — no texto.

Além do acréscimo potencial realizável por cada leitor a partir de seu mundo e de sua leitura, as referências aparecem como restos de outros textos e remetem para o corpo destes como suplemento passível de ser incorporado em mais fragmentos, no corpo das figuras. Em última análise, todas as características até aqui levantadas nos mostram que o corpo do sujeito amoroso está ali, em sua dimensão total, e, ao mesmo tempo, não está ali<sup>70</sup>, sendo simultaneamente todo e não-todo.

<sup>67</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 19.

<sup>68</sup> CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS. *Mallarmé*, p. 151.

<sup>69</sup> CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS. *Mallarmé*, p. 151.

<sup>70</sup> BARRENTO. *Fragmentos são sementes*, p.14.

### 3.2- A ILUSÃO DO FRAGMENTO

Muito raramente temos a oportunidade de ouvir ou ver um sujeito amoroso tão intensamente como quando o lemos nos *Fragmentos*. Talvez o único sujeito amoroso que possamos ouvir, escutar, de fato, sejamos nós mesmos, quando apaixonados, ou outros sujeitos, a partir do momento em que já estiveram em situação semelhante. Isso nos aparece claramente na figura “Sozinho”<sup>71</sup>. O que torna o sujeito amoroso um apartado não é exatamente sua solidão física, sua reclusão, mas o fato de não compartilhar de um sistema (no sentido de “doutrina”) com nenhuma linguagem. Podemos atribuir isso, em parte, ao fato dos discursos de que ele se compõe apresentarem a forma fragmentada.

É provável que a necessidade de o sujeito amoroso afirmar o amor surja de tal exterioridade de sistemas<sup>72</sup>. Mas não podemos esquecer que o sujeito amoroso de que falamos está no ponto da escrita; ele afirma em sua forma o seu próprio sistema, de que temos acesso em nossa leitura. Nós lemos esse sujeito amoroso e isso nos mostra que entramos em sua afirmação. Lemos que o sujeito amoroso compõe um corpo fragmentado, negando-se a se conformar a qualquer modelo discursivo. Mas o fato de podermos ler sua prática não faz retornar para o amante a consciência da realização de sua escrita. Assim, o sujeito amoroso parece só se perceber como forma acabada, totalizada. Ele vê o outro e a si de maneiras distorcidas. Diz do outro, o ser amado, que é atópico, inqualificável, enquanto ele mesmo é sempre classificado, sempre um repetidor de estereótipos, sempre sujeito:

Há já cem anos que se considera que a loucura (literária) consiste nisso: ‘*Eu é um outro*’: a loucura é uma experiência de despersonalização. Para mim, sujeito amoroso, é totalmente o inverso: é tornar-me um sujeito, é não poder evitar ser um sujeito que me torna louco. *Não sou um outro*: é o que constato com horror.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> “SOZINHO. A figura remete [...] à sua solidão ‘filosófica’, já que o amor-paixão não é, atualmente, objeto de nenhum sistema maior de pensamento”. (BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 315).

<sup>72</sup> “A solidão do amante não é uma solidão de pessoa [...] é uma solidão de sistema: estou sozinho para erigi-lo em sistema (talvez por ser constantemente remetido ao solipsismo de meu discurso)”. (BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 317).

<sup>73</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 246.

O que nos assombra não é que o amoroso se constitua como sujeito, pois vimos até aqui que essa “construção” é aparada pela ação desconstrutora do fragmento: se o sujeito é construído por uma malha discursiva fragmentária, não poderíamos dizer que sua subjetividade e seu corpo estejam em processo de clivagem e descentramento? Enquanto o sujeito constata com horror que não é um outro, constatamos que é o modo como este sujeito se lê, ou a impossibilidade de se ler, que o impede de ser um outro para si mesmo.

Como seria possível, contudo, que esse sujeito pudesse se ler por alguns instantes como nós o vemos: com certa distração que nos permite ver que ele trabalha em direção a sair do “jogo de imagens desiguais” e que seu movimento não é pura errância e repetição? É o próprio sujeito que indica um caminho:

Por vezes, contudo, consigo suspender o jogo das imagens desiguais [...] advinho que o verdadeiro lugar da originalidade não é nem o outro nem eu, mas nossa relação em si mesma. É a originalidade da relação que é preciso conquistar [...] quando a relação é original o estereótipo é abalado [...] já não tem lugar nessa relação sem lugar, sem *topos*, sem ‘topo’ — sem discurso.<sup>74</sup>

Não parece fácil determinar o que se sobreporia à suspensão dos estereótipos. Mas suspeitamos que o sujeito amoroso deva buscar sua própria atopia, isto é, buscar desembaraçar-se das imagens que constrói de si, de seu corpo, “fixando-o num lugar”<sup>75</sup> discursivo. Desfazer de todo as imagens desiguais — o problema do imaginário, como o explicitamos em nossa introdução — talvez seja uma tarefa impossível, mas deixá-las entrar em deriva, não permitir que se estabilizem, por outro lado, pode ser a possibilidade que se abre ao sujeito que escreve na diferença:

a diferença é plural, sensual e textual [...] é o próprio jeito de uma pulverização, de uma dispersão, de uma cintilação; não se trata mais de reencontrar, na leitura do mundo e do sujeito, simples oposições, mas transbordamentos, superposições, escapes, deslizamentos, deslocamentos, derrapagens<sup>76</sup>.

Barthes afirma o intratável do sujeito amoroso. Ao levantarmos as questões aqui expostas podemos dar a impressão de estar querendo “curá-lo”, reduzindo sua “força excessiva”, seu

<sup>74</sup> BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 33.

<sup>75</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 62.

<sup>76</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 83.

“jorro de imaginário”<sup>77</sup>. Mas não se trata disso. O que tentamos demonstrar, ao contrário, é que nesse excesso discursivo que é a própria escritura, há um trabalho de abertura e pluralização do corpo do sujeito amoroso, mas que este, talvez, esteja impedido de se ler em tais condições. Poderíamos, no entanto, levantar ao menos dois motivos para crer, e com isso paralisar o sujeito amoroso em sua loucura de unidade, que a suspensão das imagens desiguais é impossível e, portanto, não é realizada nos *Fragmentos de um discurso amoroso*.

O primeiro motivo que nos levaria a essa falsa conclusão seria pensar que, concordando com as reflexões de Blanchot acerca do fragmento e do exterior<sup>78</sup>, uma relação diferenciada de fato só existe na ausência de discurso. Sabemos que o fragmento realiza um possível desvio em relação à linguagem, mas que é incapaz de realizar o seu fora. Sob este ponto de vista, concluiríamos que os *Fragmentos*, não podendo alcançar tal ponto de exterioridade, constitui-se ainda por um discurso e a relação original não é alcançada. O segundo motivo viria de uma afirmação segundo a qual, no livro, só haveria o amante, não havendo, portanto, nem o outro nem a relação original, a não ser como objetos.

Não podemos negar a coerência de nenhuma das duas oposições. Porém, podemos pensar um pouco mais sobre cada uma delas. Da primeira poderíamos chegar à formulação levantada por João Barrento a propósito das reflexões de Blanchot:

O fragmentário é uma impossibilidade. Isto é, o fragmentário, e a sua escrita, só existiriam se fosse possível dar, pela linguagem, a singularidade absoluta das coisas e da experiência. Ora, o fragmento limita-se a ser um aceno na direção desse descentramento total, da deriva de um astro fora de órbita (*dês-astre*).<sup>79</sup>

Concordaremos que o fragmentário, no nível da exigência apontada por Blanchot, ou da possibilidade da realização de uma relação sem discurso, ou ainda de um sujeito sem imaginário, como sugere o amoroso, enfim, de uma escrita sem linguagem, é impossível. Mas essas impossibilidades não podem negar que algo possa se realizar. Vimos que nas figuras de *Fragmentos* é realizado o movimento de exteriorização da linguagem que, ao mesmo tempo, constitui e desconstrói o sujeito amoroso. Essa exteriorização não é completa, pois que ainda

<sup>77</sup>“Todo episódio amoroso pode, decerto, ser dotado de um sentido: [...] é a *história de amor*, submetida ao grande Outro narrativo, a opinião geral que deprecia toda força excessiva e quer que o próprio sujeito reduza o grande jorro imaginário pelo qual é atravessado, sem ordem e sem fim, a uma crise dolorosa, mórbida, da qual é preciso curar-se” (BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 22).

<sup>78</sup> BLANCHOT. *A conversa infinita I*.

<sup>79</sup> BARRENTO. *Fragmentos são Sementes*, p. 16.

se dá na linguagem e pela linguagem. Mas ao menos atua liberando o texto de algumas amarras, por exemplo, a da necessidade de enquadrá-lo numa estrutura de saber, ou num gênero específico. O fragmento não seria, na esfera do possível (como diria Blanchot acerca do mundo da linguagem), aquilo que apontaria para o impossível de uma relação presencial sem mediação? Então não podemos pensar que ele seja também, no possível, o que aponta para o impossível da relação amorosa original? Sob esse ponto de vista, poderíamos pensar que, na escrita dos *Fragmentos*, há um porvir que se sente no próprio corpo do sujeito amoroso, porvir em que agiriam energias inapreensíveis daquilo que está fora de toda finalidade.

“Amar o amor”<sup>80</sup>, buscar sua afirmação, poderia ser lido como narcisismo do sujeito amoroso, necessidade de auto-afirmação deste que não consegue ver o outro a não ser por uma manta discursiva que parte de seu próprio desejo. Mas essa manta já está cindida, fragmentada. Assim, podemos pensar que no livro de Barthes “amar o amor” talvez não consista mais que no desejo do sujeito de abrir-se para fora de si mesmo<sup>81</sup> e de o discurso amoroso alcançar algo que está além do próprio discurso, que o ultrapassa, mas que se deixaria ver pontualmente nas figuras. Contudo, o que se deixa ver — os traços dessa relação diferenciada — fique talvez no ponto de poema, tal como mostra esta frase de René Char<sup>82</sup>: “o poema é o amor realizado, do desejo que permaneceu desejo”.

Quanto à segunda oposição, nos *Fragmentos*, à possibilidade da realização da relação diferenciada, partimos do pressuposto, desde o começo deste capítulo, de que as figuras, como afirmado por Barthes no prefácio da obra, são o corpo do amante em ação. Assim sendo, pressupõe-se também que não há outro, nem relação, a não ser como constituintes do discurso do sujeito amoroso. Não pretendemos negar essas afirmações, mas chega a hora de nos perguntarmos sobre um outro outro que há ali e sobre a forma como se realiza a relação entre o discurso desse sujeito e esse outro. Esse outro de que falamos não é o ser amado. Pelo menos não como se poderia imaginar tal ser: como personagem, interior ao texto, ou como destinatário do texto e, portanto, exterior a ele; de qualquer modo, único, pessoal e

---

<sup>80</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.27.

<sup>81</sup> Essa forma de amor nos veio através da entrevista realizada por Lucia Castello Branco à Maria Gabriela Llansol. Segundo esta autora, “a melhor forma de amor [...] é a forma de amor que se abre para fora de si mesma” fazendo contraponto ao mito do hermafrodita: “que o hermafrodita não fosse a figura final do humano: a esperança que guarda os sexos em número ímpar, e os mantém abertos ao conhecimento do amor”. (BRANCO, Lucia Castello. Entrevista. Encontro com escritoras portuguesas. Em: BOLETIM DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. Belo Horizonte: FALE / UFMG, vol. 14, nº 16. jun/dez, 1993. p.109, 110.)

<sup>82</sup> CHAR citado por BLANCHOT. *A conversa infinita I*, p. 80-81. Segundo Blanchot, essa frase foi escrita como introdução a um poema de Hölderlin.



identificável. Há um outro dentro do texto, que aponta para seu exterior, e há um outro fora do texto, que mergulha neste para em seguida emergir, levantar a cabeça. A forma como esses outros aparecem talvez venha nos clarear sobre a relação original que tanto deseja o sujeito amoroso e que, cremos, está vislumbrada no texto dos *Fragmentos*, apontando a direção do movimento deste corpo de figuras. Quem são esses outros? Como já discutimos ao longo do capítulo, os outros giram em torno da leitura, são os leitores — que fazem parte da movimentação da figura —, e são os textos lidos — mostrando o corpo amado e escrutado pelo sujeito amoroso.

A solidão do sujeito amoroso não consiste na falta de companhia, mas na solidão discursiva: seu texto não é “objeto de nenhum sistema maior de pensamento (discurso)”<sup>83</sup>. Daí decorre, segundo o sujeito amoroso, que ele só possa ser entendido por seus iguais, ou seja, aqueles que partilham “*exatamente e presentemente da mesma linguagem*”<sup>84</sup> que ele. Tentemos supor um leitor assim. Esse leitor, na medida em que compartilha a mesma linguagem do texto, não precisa realizar nenhum trabalho em sua leitura. Podemos dizer mesmo que é um leitor passivo como um reflexo: o leitor se identifica completamente com o texto e isso é tudo.

Supondo somente que uma leitura se dê neste nível é que poderíamos concordar com a solidão do sujeito amoroso. Pois, na medida em que uma leitura é ativa, por mais que um leitor compartilhe do mesmo sistema do “sujeito amoroso” e que então a leitura venha funcionar como a figura do Abraço — “por um instante [...] o sonho de união total com o ser amado”<sup>85</sup> —, a diferença está sempre instaurada e a plenitude termina por se desfazer. Assim, só podemos dizer que não há solidão porque há o outro como diferença.

A leitura, como teorizada por Barthes, é sempre ativa. Essa atividade pressupõe o leitor como um espaço necessário à fruição do texto. Porque é a partir de seu corpo que se realizam as potencialidades do escrito. E, para que se realizem, é preciso que o leitor difira do texto, se entregue e se distancie num movimento de encontro e afastamento de códigos, sistemas e linguagens. Quando afirmamos que o leitor é um espaço de realização, de produção das potencialidades do texto, cremos também que é a partir do universo particular deste que surgirão elementos que lhe permitirão fluir o texto em direções nem sempre explicitadas em

---

<sup>83</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 315.

<sup>84</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 318.

<sup>85</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 7.

sua própria textura, em direções imprevisíveis. “Que os dados não estejam lançados, que haja jogo”<sup>86</sup>, propõe Barthes em *O prazer do texto*.

O que distingue, fundamentalmente, o sujeito amoroso do livro de um sujeito “real” é que ele é figura: a figura é escrita e a escrita pode ser lida. Assim é que é possibilitado todo o jogo em torno dos fragmentos, de sua posição e sua ordenação, que fazem desse sujeito um corpo aberto em si e aberto para a relação com os corpos dos leitores. Trata-se do contrário do que se realiza no romance com a construção de uma personagem: a figura é sempre um sujeito incompleto, seu corpo não possui uma organização fechada e depende sempre da entrada do outro.

Ao afirmarmos que o texto se abre na direção do leitor, pode parecer que inverteu-se toda a relação que comumente se faz da literatura e que o texto é passivo. Mas não. O fato de lê-lo mostra-nos que o texto está aberto na direção de outros textos que constituem suas referências.

Não havendo, para o sujeito amoroso, lugar nos sistemas dos “grandes discursos”, houve, contudo, lugar em seus fragmentos para os textos que, lidos, foram ali inseridos. O livro *Fragmentos de Um Discurso Amoroso* nos revela, então, que, do mesmo modo como fomos seus leitores, o sujeito que ali “fala e diz” é também um leitor, e dos mais ativos. Concordemos que esse sujeito seja intratável, que venha a sofrer com a solidão que pensa habitar e que continue pensando que está fadado a errar de amor em amor<sup>87</sup>. Mas vemos com a experiência de nossa leitura e das leituras que estão inscritas em suas figuras, que essa errância não se deve mais à frustração pela impossibilidade de realizar *O amor*, e, portanto, ao erro; mas ao fato de que o amor, aquele amor ali escrito, se realiza no movimento, ou seja, naquilo da errância que remete ao vagar, ao percorrer.

Talvez seja essa uma das riquezas de *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*, pois ele nos faz entrar no jogo coreográfico do amoroso. Esse jogo, que também pode ser chamado de “deriva do corpo amoroso”, ocorre no texto que lemos, pelo desdobramento da frase matriz em sua figura (em cada elemento da figura, como tentamos mostrar), nos textos que foram referenciados, transformados e fragmentados, e naqueles que serão suplementares às leituras

---

<sup>86</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 9.

<sup>87</sup> “Errância: Apesar de todo amor ser vivido como único e de o sujeito repelir a idéia de repeti-lo mais tarde em outro lugar, ele surpreende por vezes em si uma espécie de difusão do desejo amoroso; entende então que está fadado a errar até a morte, de amor em amor”. (BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 143.)

que foram feitas, sem que saibamos de que ponto exatamente surgiu a primeira dobra textual. Uma malha sem começo nem fim. No momento da leitura somos apanhados pela estrutura da figura: entramos com nossos corpos no corpo figural do sujeito, entramos nesse movimento das leituras e da transformação dos textos e da fragmentação também de nós mesmos. Talvez possamos dizer, portanto, que a figura atua como um operador do texto e da leitura que permite a existência real do movimento do corpo do amoroso. Mais que isso, a figura encena, teatraliza um movimento real *na e pela* escritura, estabelecido com a presença da leitura, e não com a representação de um corpo, como tradicionalmente crê-se ser o poder e a função da ficcionalização na Literatura.

## LINGUAGEM ATAPETADA DE PELE



Brian Dettmer - *Book Autopsies*

Se fosse possível imaginar uma estética do prazer textual, cumpriria incluir nela: a escritura em voz alta. Essa escritura vocal (que não é absolutamente a fala), não é praticada, mas é sem dúvida ela que Artaud recomendava e Sollers pede. Falemos dela como se existisse.



rão: as luvas de pele que cobriam as mãos, calçam as letras. Passagem sensual do prazer do corpo para a voz ou para a letra, e destas para a linguagem, quando há escritura. Ausência de imposição ou destruição. A língua e seu fora não se atritam pela violência, mas pelo erótico.

## 1- DUAS ESCUTAS, DOIS CORPOS

O ouvido humano, por sua anatomia, não pode se fechar, “é imóvel, erguido, ereto como um animal à espreita”<sup>88</sup>, aberto à multiplicidade de ruídos do exterior. Contrariamente à possibilidade de o ouvido receber, sem limites, as informações sonoras do mundo, é preciso, para o desenvolvimento humano, reduzi-las a uma quantidade de sons “familiares” que permitam criar um “ambiente” favorável ao crescimento; isto é, um ambiente sonoro no qual seja possível diferenciar o som ameno da ameaça; o estado comum, do alerta. Para que os sons se tornem índices reconhecíveis de um ambiente familiar é preciso que eles se repitam com certa frequência, isto é, tenham ritmo, criando referências espaciais.

a reprodução intencional de um ritmo: em certos muros do período pré-histórico há incisões rítmicas — e tudo leva a crer que essas primeiras representações rítmicas coincidem com o surgimento das primeiras habitações humanas. [...] Também através do ritmo, a escuta deixa de ser pura vigilância para tornar-se criação. Sem o ritmo, nenhuma linguagem seria possível.<sup>89</sup>

A frequência, o ritmo e a repetição permitiram ao homem selecionar, na imensidão de sons, os índices que lhe possibilitaram identificar sua *Umwelt*<sup>90</sup>. Também pela repetição, os índices transmutaram-se em signos: quando a identificação transformou-se em significação. A partir daí, o que se escutou, como observa Barthes, não foi o “possível”, aquilo que aparece e desaparece como ameaça ou objeto de desejo, mas o “mistério”: “aquilo que, escondido na

<sup>88</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 219.

<sup>89</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 220.

<sup>90</sup> O termo *Umwelt*, cunhado pelo biólogo Jakob von Uexküll, refere-se, originalmente, à percepção animal em relação ao seu meio ambiente e foi posteriormente utilizado por algumas áreas da filosofia, como a fenomenologia e a hermenêutica, com o sentido de um espaço circundante que não pode ser considerado “em si mesmo”, mas a partir da percepção de alguém inserido neste espaço. O conceito de *Umwelt* influenciou os trabalhos de Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Félix Guattari entre outros.

realidade, só pode vir à consciência humana através de um código, que simultaneamente serve para decifrar esta realidade e para cifrá-la”<sup>91</sup>. Sobre essa história do homem, importa-nos menos o que dela possa remontar às origens — já que, segundo Barthes, toda origem é mitológica — do que a possibilidade de distinguir os objetos implicados em cada uma dessas escutas.

Há uma primeira escuta que metamorfoseia ruídos em sons, em índices. Há, em seguida, uma segunda escuta relacionada com uma prática criativa do ritmo. Diferente da primeira, aqui o objeto de escuta é organizado a partir de traços paradigmáticos. Por isso, dessa escuta, segundo Barthes, irão se desenvolver as línguas em seu uso cotidiano. Tal escuta visa à comunicação, mas o que ouvimos nela exatamente?

A palavra falada substitui, simbolicamente, os objetos. Como no caso do garotinho estudado por Freud, que, no jogo de esconder e fazer aparecerem os objetos acompanhados das expressões “fort” e “da”, realizava, por substituição, o retorno da mãe:

A interpretação do jogo tornou-se então óbvia. Ele se relacionava à grande realização cultural da criança, a renúncia instintual (isto é, a renúncia à satisfação instintual) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar. Compensava-se por isso, por assim dizer, encenando ele próprio o desaparecimento e a volta dos objetos que se encontravam ao seu alcance<sup>92</sup>.

Ora, é exatamente esta “compensação” dos objetos ausentes que torna a linguagem cotidiana utilitária, usual. Em função da distância que há entre a linguagem e o mundo, desenvolve-se certa tradição filosófica ocidental questionadora da presença no uso da língua, tanto na fala quanto na escrita. Na primeira, crê-se, essa distância compensa-se pela presença daquele que diz, ou seja, por uma presença como garantia da verdade. Ocorre que essa verdade, substituída da presença, vem cifrada na linguagem. Como observou Barthes, ela é o “mistério” e, por isso, tem sempre algo de “sagrado e de secreto”<sup>93</sup> que a envolve.

Quanto ao problema da verdade da linguagem, Derrida nos lembra que, para Aristóteles, os sons da voz eram entendidos como afecções da alma que refletiam as coisas do mundo em seu “estado natural”. Entre a alma e a voz, portanto, existiria uma relação direta, imediata, uma proximidade essencial que daria conta de uma simbolização convencional. A linguagem

---

<sup>91</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 220.

<sup>92</sup> FREUD, *Além do princípio do prazer*, p.26

<sup>93</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 221.

falada, para Aristóteles, portanto, sendo “semelhante” às coisas, poderia ser tomada como universal — apesar da variação dos códigos de cada língua — e transparente. O pensamento de Aristóteles nos parece bastante interessante para tentarmos alcançar o objeto dessa segunda escuta estudada por Barthes. Escuta metafísica, relacionada ao *logos*, seu objeto vem da voz e é o signo, entendido enquanto alma/sentido.

O signo é um segmento de matéria que foi assumido pelo homem para dar ato de presença a qualquer objeto ou momento da existência. No caso da fala, o signo é formado por uma substância, o som: ondas de ar que ressoam nas cavidades bucal e nasal. A onda sonora é articulada no processo de fonação [...]. Em termos de uma antiga antropologia: o Espírito (a vontade-de-significar, a intencionalidade) vale-se do espírito (o sopro ardente do organismo) para fazer dele o mediador na teia de relações entre o sujeito e o mundo. O processo pelo qual o espírito-sopro é trabalhado pelo Espírito chama-se *significação*, e sua figura principal chama-se *signo*.<sup>94</sup>

A idéia da transparência da linguagem que comunica os estados da alma não está tão longe assim da relação que ainda hoje pode ser estabelecida entre a língua e seus falantes. Como observa Blanchot: “o valor, a dignidade das palavras do dia-a-dia é estar o mais perto possível do nada”<sup>95</sup>. Tal afirmação, a nosso ver, não se refere à ausência de informações ou conhecimentos implicados na inter-subjetividade das relações sociais mediadas pela língua em seu estado cotidiano. É pelo fato de ser utilitária — tentar transmitir as idéias e “as coisas” do mundo da forma mais imediata possível — que a linguagem é tomada como um vazio em sua materialidade: não se escuta a “forma” do que se diz, apenas o conteúdo. Por esse viés, a relação do falante com “a realidade” é entendida como a mais imediata e a menos mediada possível pela linguagem: o que se ouve é diretamente uma idéia traduzida na voz. Esse modo de escuta, a escuta do significado, trata os significantes como derivados, “técnicos e representativos”, sem “nenhum sentido constituinte”, como escreveu Derrida<sup>96</sup>.

Os exemplos expostos nos parecem suficientes para delimitar a diferença entre o que se ouve em cada uma das duas escutas aqui apresentadas. Mas percebemos também que podemos levantar, segundo os textos de Barthes, diferenças entre os tipos de corpos envolvidos em cada um desses processos. Começamos a desconfiar que seja possível fazer, por via de tal teoria, uma aproximação entre o “tipo” de corpo que ouve e a “natureza” do escutado. Para

<sup>94</sup> BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 52.

<sup>95</sup> BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 78.

<sup>96</sup> DERRIDA. *Gramatologia*, p. 14.

irmos além, podemos dizer que para cada modo de relação com a linguagem há uma proximidade entre o objeto privilegiado neste uso e um tipo de atuação corporal.

Pensemos um pouquinho ainda nessas primeiras escutas. Poderíamos dizer que, na escuta dos índices, o corpo envolvido restringe-se ao que chamaremos “corpo orgânico”: envolve o aparelho auditivo com suas especificidades anatômicas e fisiológicas de seleção dos ruídos e o sistema nervoso que, “lidando” com as limitações físicas do ouvido, produz uma seleção “secundária” dos sons pelo intelecto.

Não podemos dizer que exista qualquer escuta, seja ela dos índices ou dos signos, sem a anatomia e a fisiologia. Mas não podemos ignorar também que, apesar disso, a escuta sígnica, na medida em que faz parte da construção e do exercício da linguagem, extrapola os limites do “orgânico”. Barthes chama esta escuta de “civilizada” e observa que nela há tanto uma servilidade — aquele que fala é “superior” ao “subordinado”, que ouve — quanto uma objetividade envolvidas. Por ser decifradora — do futuro ou do erro, como propõe Barthes — e por sua ligação histórica, no Ocidente, com as questões anteriormente expostas sobre a significação, podemos associar a ela a atuação mais enfática de um corpo enquanto *consciência* e não como pura fisiologia.

Nessa direção, podemos pensar, portanto, que tão material quanto os índices — pois esses sons remetem diretamente ao encontro ou movimento de objetos/seres materiais no espaço e delimitam este último a um território — é o corpo envolvido em tal escuta; ao passo que na escuta sígnica, tão pouco material quanto o significado da mensagem ouvida é o corpo a associado àquele, “produto” de valores culturais, históricos, subjetivos e lingüísticos. Voltaremos a este ponto adiante.

## 2 - OUTRA ESCUTA

Há, contudo, uma terceira escuta, que, sem negar as duas primeiras, ultrapassa-as. Cremos que a partir dela Barthes apontará uma outra relação entre “objeto de escuta” e “corpo”, o que acreditamos ser esclarecedor para o entendimento de uma das possíveis relações entre corpo e escritura na obra deste autor.



Que escuta é esta? Barthes dirá que se trata de uma escuta moderna, cujo melhor exemplo seria a escuta psicanalítica: é a escuta que, partindo do pressuposto de que o inconsciente se estrutura como uma linguagem<sup>97</sup>, se dá de “um inconsciente que fala a outro que deve escutar”<sup>98</sup>. Não iremos nos deter nem ao modo como esta escuta se estrutura na prática psicanalítica, nem aos objetivos de seu método, mas sim ao que, vindo da fala do analisando, é escutado: “O que é designado como sendo um elemento maior que se entrega à escuta do psicanalista é um termo, uma palavra, um conjunto de letras que remetem *a um movimento do corpo*: um significante”<sup>99</sup>.

A princípio, pois, é por seu objeto que a escuta psicanalítica se diferenciará da escuta cotidiana. Enquanto esta ignora o significante em função do sentido, a outra deixa o sentido correr — afinal o analisando discorre e, como nos lembra Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, “*Dis-cursus* é, originalmente, a ação de correr de cá para lá”<sup>100</sup> — e foca-se em algo material que emerge<sup>101</sup>. Barthes chama nossa atenção para a emergência desse significante na voz. Essa emergência nos parece uma primeira maneira de modificar a função da voz na escuta. Se, antes, como apresentamos a propósito de Aristóteles, ela era a tradução imediata das acepções da alma, aqui ela diz respeito mais diretamente ao corpo: o corpo das palavras que advém de um movimento do corpo de quem fala. Poderíamos dizer, também, retomando as reflexões do capítulo anterior, que se ouve a *figura* das palavras, na acepção de Varrão, advindas das *figuras*, na acepção de Barthes, de um sujeito.

Para Barthes, escutar o significante não significa nem apreender o sentido do discurso formulado pelo sujeito, nem as impressões dos “sentimentos” causadas pela expressividade da voz, mas “a trama inconsciente que *associa seu corpo com o espaço de seu discurso*”<sup>102</sup>. Assim, podemos levantar duas importantes oposições dessa escuta em relação à escuta sígnica: a primeira é que ela se desloca do significado para o significante; a segunda é que esse significante expresso na voz rompe a relação desta com a verdade do consciente, e

<sup>97</sup> LACAN. *Seminário 20*, p. 65.

<sup>98</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 223.

<sup>99</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 224. (grifo nosso)

<sup>100</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 18.

<sup>101</sup> Podemos pensar que esta escuta tem, em termos de percepção de materialidade, mais proximidade com a escuta indicial, mas ultrapassa-a, pois seu objeto é o significante.

<sup>102</sup> VASSE citado por BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 225. (grifo nosso)

estabelece conexão com um outro saber: “A análise veio nos anunciar que há saber que não se sabe, um saber que se baseia no significante como tal”<sup>103</sup>.

Ora, parece-nos que esse significante aponta para uma relação bastante específica entre linguagem e sujeito/corpo, pois, se por um lado, a linguagem é anterior à entrada que o sujeito nela faz<sup>104</sup>, indicando que um corpo, ao pertencer a um sujeito de linguagem, nunca é materialidade vazia; por outro, a linguagem não existe sem o sujeito, ou seja, sem o suporte do corpo, e, portanto, sem a inscrição pessoal que este, pulsionalmente, realiza nela. Essa “inscrição pessoal”, como entendida por Barthes, não é intenção e não coincide com a subjetividade: “pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu”<sup>105</sup>.

Podemos aproximar a relação que se estabelece entre o significante que emerge no discurso e o saber inconsciente de seu corpo — esse “saber que não se sabe” — da relação estudada no capítulo anterior entre as figuras e a frase-matriz que as compõem: o que advém será sempre fragmentado, nunca compondo com sua “origem” uma relação fechada e racional. Dissemos, no capítulo anterior, que as frases-matriz que estruturam cada figura são irrecuperáveis, tanto porque são dispersas quanto porque são incompletas, sintática e semanticamente. Talvez possamos dizer que o saber do corpo seja também irrecuperável como totalidade num discurso porque não se constitui enquanto totalidade, sendo disperso e fragmentário. Daí que o significante que dele emerge seja também um fragmento cuja relação com sua “matriz” se dará de forma não causal, por vazios, tais quais os brancos da página em *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Creemos, para darmos seqüência a este capítulo, ser necessário retornar alguns passos para detalhar um pouco mais o modo como Barthes, apoiado em outras teorias — provindas, por exemplo, da lingüística e da psicanálise — irá entender a relação entre sujeito, linguagem e mundo no uso cotidiano da linguagem (que envolve a escuta sígnica) e na escritura.

## 2.1 - DO LADO DA LÍNGUA

Barthes assinala, a partir da reflexão de Jakobson, que a língua se caracteriza menos pelo que impede de dizer do que por aquilo que permite dizer. Pensa-se, a princípio, que o poder em

<sup>103</sup> LACAN. *Seminário 20*, p. 129.

<sup>104</sup> LACAN. *Seminário 20*, p.45.

<sup>105</sup> BARTHES. *Prazer do texto*, p. 24.

diversos discursos, às vezes contrários, é fruto de uma lógica, de uma idéia que deve, então, ser discutida, transformada ou banida. Se há um problema com as idéias, no entanto, isso apenas camufla onde, para além do que “aparece”, situam-se os poderes. Pois esses, para Barthes e grande parte dos teóricos de sua geração, são menos o que “se prega” que o que estrutura. Nesse sentido, o poder é a própria linguagem enquanto estrutura fechada. Ela determina na língua e, conseqüentemente, no falante, um modo organizacional do exterior, pois cada língua nomeia, organiza e articula os objetos em função de sua própria estruturação.

Lévi-Strauss descreve, em *O pensamento selvagem*, como, no nível do vocabulário, cada sociedade, com sua variação “temática”, demonstra o que ali é preciso significar, utilizar. Essa variação, segundo Bróndal<sup>106</sup>, pode ser entendida como uma lei de compensação e quer dizer que uma língua desenvolve seu sistema vocabular a partir de certas categorias de objetos em que se estabelecem relações específicas, sendo estas variáveis entre as línguas.

Isso pode nos ajudar a entender por que motivo, em abordagem teórica distinta, Lacan vai pensar na interdição do Outro: o homem é, necessariamente, falante de uma língua materna que determina, por sua estrutura (e não apenas pelas idéias circulantes em uma sociedade), o que significa para aquele sujeito. A seleção do signo opera, então, de modo intrínseco à organização do sujeito enquanto tal. Trata-se, pois, de uma interdição do mundo, já que este só existe enquanto mediado pela linguagem. Partindo daí, Barthes escreverá em *Aula*: “Por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar [...] é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada”<sup>107</sup>.

A assertividade e o gregarismo<sup>108</sup> seriam, segundo Barthes, formas próprias das línguas de imprimir e exercitar o poder ou, antes, o modo mesmo das línguas se exercitarem enquanto poder. Pensar na força estrutural da língua capaz de “modelar” o pensamento, ou ainda, de construir o sujeito, sugere-nos que ela seria, então, imutável e inatingível pelos falantes. Não é isso o que ocorre de fato. Saussure, ao separar linguagem, língua e fala/palavra, talvez tentasse demonstrar como a linguagem tem em si um modo de fixidez estrutural. Mas seu estudo, e a lingüística que dali em diante se ergueu, demonstram como essa fixidez sofre — a

---

<sup>106</sup> BRODÁL citado por HOLENSTEIN. *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*, p. 46.

<sup>107</sup> BARTHES. *Aula*, p. 13.

<sup>108</sup> Ao citarmos, neste capítulo, a assertividade e o gregarismo como estruturações características da linguagem, estamos nos baseando no texto *Aula*, de Roland Barthes. Gostaríamos de deixar claro que, aqui, bem como no texto barthesiano, há referência aos estudos lingüísticos, sem, contudo, se propor a realização de uma pesquisa lingüística aprofundada sobre as leis que organizam a linguagem de modo geral.

partir do uso feito pelo falante — substituições e mudanças que permitem que as línguas, enquanto manifestações de linguagem, se redistribuam continuamente.

Para Barthes essa redistribuição não é apenas uma característica comum ao funcionamento das línguas, mas uma necessidade ética votada à *literatura*<sup>109</sup> :

Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. [...] a nós, [...] só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquivia, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*<sup>110</sup>.

Atribuir à *literatura* esse “esplendor de uma revolução permanente da linguagem” não significa conferir ao conjunto de obras das Belas Letras uma característica geral que o diferiria das demais formas de escrita. Barthes se refere à literatura como escritura, o que, em última instância, nos remete a uma *prática*, sobretudo, da modernidade. Prática específica que, independente do status ou da classificação atribuídos ao texto, caracteriza-se por retirar a linguagem do seu uso corriqueiro, desfazendo o “poder” intrínseco a ela, não pela temática ou pelo sentido atribuído às mensagens, mas por uma quebra na estrutura.

Esse ponto de vista sobre a ética da escritura em Barthes assemelha-se, em alguns pontos, às modificações na linguagem causadas pela “função poética” conforme teorizada por Jakobson. A aproximação entre tais teorias é muito bem apresentada por Leyla Perrone-Moisés<sup>111</sup>. Ela nos permite verificar que a compreensão de que produção de diferença na língua se dá, fundamentalmente, quando um falante — um sujeito que maneja sua língua mãe, seja na produção oral ou escrita — foca sua atenção e seu trabalho na materialidade da língua, e não necessariamente sobre os sentidos, não pode ser totalmente desvinculada de um modo estruturalista de teorização. Tal observação nos é válida por situar a escrita de Barthes numa tradição de pensamento e ao mesmo tempo permitir perceber que este autor se diferencia de

---

<sup>109</sup> O uso de termos “literatura”, “texto” ou “escritura” apresentam diferenças quando pensadas em cada momento da escrita de Barthes. Num primeiro momento, pode-se opor “escritura” à “literatura”. Porém, na medida em que este autor consegue definir claramente que a escritura se opõe, de modo geral, à língua enquanto sistematização e instrumentalidade, em outros termos, aos poderes da linguagem, os três termos podem ser usados indiferentemente.

<sup>110</sup> BARTHES. *Aula*, p. 16.

<sup>111</sup> Cf. PERRONE-MOISÉS. *Texto. Crítica. Escritura*.

tais teorias quando extrapola a cientificidade destas e vislumbra a importância de certo corpo na escritura.

Em busca ainda de clarificar o diálogo entre as teorias de Barthes e de alguns de seus contemporâneos, podemos aproximar a língua gregária da categoria teórica proposta por Julia Kristeva e utilizada inúmeras vezes por Barthes: o feno-texto. Este é formado por todos os traços estruturais que compõem o texto: fonológicos, estruturais e semânticos. Em “O grão da voz”, Barthes transpõe os termos de Kristeva para a linguagem musical e acrescenta que o feno-canto:

está a serviço da comunicação, da representação, da expressão: tudo aquilo de que comumente se fala, e que forma a malha dos valores culturais (gostos, modas, discursos críticos), que se articula diretamente com as ideologias de uma época (a “subjetividade”, a “expressividade”, o “dramatismo”, a “personalidade” de um artista)<sup>112</sup>.

O feno-texto resume, finalmente, a abordagem que Barthes faz sobre a língua em seu uso corriqueiro e, como é possível perceber, coincide com a matéria da segunda escuta de que falávamos no início deste capítulo. Assim, podemos ver que a escuta sígnica contém todos os elementos lingüísticos e as tramas de sentido do uso comunicativo da linguagem e exige, para funcionar, que o corpo nela envolvido se utilize de suas características capazes de lidar com essa matéria, isto é, seu consciente. Parece inevitável que, na medida em que se envolve na linguagem, o corpo se transforme em função desta. Tudo se passa como se o corpo se vestisse dos elementos do feno-texto tornando-se um corpo histórico, antropológico, subjetivo, expressivo, etc.

Não parece que seja apenas esse o corpo capaz de lidar com a linguagem, como tampouco seja a linguagem unicamente poder e gregarismo. É como contraponto a ambos que pensaremos na escritura, e no corpo nela envolvido, a partir das reflexões esboçadas anteriormente sobre a terceira escuta.

---

<sup>112</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 240.

## 2.2 - DO LADO DA ESCRITURA

Diante da reflexão que traçamos até aqui, parece possível nos perguntarmos como o significante pode nos mostrar, de fato, uma atuação da linguagem que atribuímos à escritura, ou à literatura. Em ensaio intitulado “O grão da voz”, Barthes situa um significante que, na canção, se sobressalta na ação da música sobre a linguagem. Esse significante, chamado “grão”, é definido por Barthes como “a materialidade do corpo falando sua língua materna”<sup>113</sup>. Ele se relaciona com as práticas ditas artísticas na medida em que estas vislumbram uma relação diferenciada, pluralizada, com a linguagem. Assim, “o ‘grão’ é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa”<sup>114</sup>. Ora, o que Barthes parece dizer é que há um outro corpo no corpo que se deixa ver através da prática da escritura.

Partindo de tais reflexões, perguntamo-nos, a princípio, se o grão seria um elemento do corpo que tomaria forma no texto, expressando algo para além da estrutura, do sentido e da cultura. Segundo esse ponto de vista, o grão poderia ser entendido como suplementar ao feno-texto e indicaria a aparição do que, anteriormente, parecia inefável. Tal raciocínio, no entanto, poderia entrar em contradição com a teoria barthesiana, pois que:

O escritor não tem absolutamente que arrancar um verbo ao silêncio [...] mas ao inverso, e quão mais dificilmente, mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, em suma, um inteligível que preexiste à ele, pois ele vem num mundo cheio de linguagem e não existe nenhum real que já não esteja classificado pelos homens: nascer não é mais que encontrar esse código pronto e precisar acomodar-se a ele [...] toda tarefa da arte é inexprimir o exprimível, retirar da língua do mundo [...] uma outra fala, uma fala exata<sup>115</sup>.

O trabalho da escritura, segundo esse teórico, é uma busca de subtração da expressão e do sentido. Nessa direção, podemos tomar o exemplo do método de canto de Pánzera, que, segundo Barthes, opunha uma técnica que visasse a “articulação” a uma técnica que pretendesse uma “pronúncia”, já que a primeira, visando a clareza de cada sílaba, produziria uma “arte, perfeitamente ideológica, da expressividade”<sup>116</sup> ou da dramatização<sup>117</sup>. Como

<sup>113</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 239.

<sup>114</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 244.

<sup>115</sup> BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 22

<sup>116</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 251

explica Barthes, a articulação não trabalha em função do grão, pois faz “a linha melódica quebrar-se em explosões de sentido, em suspiros semânticos, em efeitos de histeria”<sup>118</sup>, o que mais infla o texto de sentidos culturais e expressivos, que “inexprime o exprimível”. A pronúncia, por sua vez, faz o corpo acompanhar a dicção musical, não em função da clareza, mas da volúpia que há na prática vocal da língua, deixando o sentido no plano da significância. A arte que envolve o grão, ou seja, a escritura, não pode, portanto, ser tomada como a arte da expressividade, mas, sim, como a “arte de conduzir o próprio corpo”<sup>119</sup>.

Vemos, portanto, que o *grão*, ao contrário de nossa hipótese anterior, relaciona-se a uma operação de redução, uma subtração. Nessa subtração retiramos, diminuimos da língua o feno-texto. Essa operação deflatória produz um resultado, que, podendo ser um zero — a produção de um “grau zero” da língua —, é bem diferente de um “nada” inefável.

Convém pararmos um pouco sobre esse ponto. Pensarmos nessa subtração do sentido realizado sobre a linguagem nos faz lembrar de um trabalho de extenuação, proposto por Barthes em *O prazer do texto*, que pretende alcançar o “fora das linguagens”, isto é, busca exteriorizar a linguagem. Segundo Barthes, essa extenuação se daria progressivamente, retirando-se do texto, em primeiro lugar, todos os socioletos (todas as vozes, seja da ciência, da causa ou da instituição<sup>120</sup>); em seguida, desfigurando a categoria discursiva — o gênero — e, finalmente, voltando-se contra o próprio léxico, num processo mesmo de esvaziamento do significante. Impossível não lembrar do exemplo deste processo que nos é dado pelo trabalho de citação realizado nos *Fragmentos de um discurso amoroso*. Nesse livro, como já dissemos, ocorrem alterações significativas — devido à fragmentação — dos textos em sua forma de chegada, desvinculando-os de seu gênero de partida.

Há textos em que essa extenuação é buscada em seu grau máximo. A esses, Barthes chama textos de fruição. Somos levados a pensar na existência de tais textos como experiências limites da escritura e, portanto, como exemplos fundamentais para se perceber o grão. Mas, se seria apropriado pensar que o grão se dá a ver melhor a partir da extenuação máxima do feno-texto, haveria por outro lado, grão não apenas nas experiências limites, mas também em experiências menos radicais de exteriorização da linguagem. Isso explica porque Barthes, ao se propor teorizar a respeito do grão, utiliza a canção popular, quando poderíamos imaginar

---

<sup>117</sup> Não podemos confundir essa dramatização com o método dramático exposto no capítulo anterior.

<sup>118</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 251.

<sup>119</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 77.

<sup>120</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 39.

que se basearia, por exemplo, em produções de vanguarda. Assim, começamos a imaginar que o grão poderia ser entendido como algo da fruição que, de alguma forma, possa coexistir no texto de gozo e em algumas manifestações do texto de prazer; o primeiro sendo entendido como texto limite de experimentação e exteriorização da linguagem e este último, nesse momento, como “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável de leitura”<sup>121</sup>.

Pensando na escritura como atividade que visa trabalhar a língua, atenuando ou suprimindo os elementos do feno-texto, podemos pensar nela também como aquilo que “excede qualquer função (social) e qualquer funcionamento estrutural”<sup>122</sup>. Assim supondo, poderíamos pensar na escritura como um *excesso* que leva ao gozo,<sup>123</sup> sendo que este último ocorre, inicialmente, à própria língua. Pensando dessa forma, poderíamos aproximar a atividade da escritura do que Barthes, se apropriando mais uma vez dos termos de Kristeva, chamou geno-canto:

o geno-canto é o volume da voz que canta e que diz, o espaço onde as significações germinam ‘do interior da língua e em sua própria materialidade’; [...] é essa extremidade (ou esse fundo) da produção em que a melodia trabalha realmente a língua — não a língua que diz, mas a volúpia de seus sons-significantes, de suas letras<sup>124</sup>.

Ao que tudo indica, quando se atua sobre uma língua utilizando-se deste “terceiro corpo” deixa-se um resto que é ainda língua, mas na sua materialidade, em grão. A essa materialidade Barthes chamará também “sons-significantes” ou “letras”. Mas, porque letras, quando se trata de matéria sonora e não gráfica?

---

<sup>121</sup> BARTHES. *O Prazer do texto*, p. 20.

<sup>122</sup> BARTHES. *O Prazer do texto*, p. 27.

<sup>123</sup> Em *O Prazer do Texto*, livro que imbrica na forma o conteúdo de sua teorização, o gozo vai ser pensado ora como oposto ao prazer, ora complementar a este. Isto porque os efeitos de gozo podem levar tanto ao bem estar, quanto ao incômodo, como nos explica Ram Mandil em nota: “o gozo [*jouissance*] pode ser apreendido como um equivalente laciano da ‘satisfação pulsional’ postulada por Freud, englobando, ao mesmo tempo, prazer e sofrimento” (MANDIL. *Os efeitos da letra*, p. 46). Nessa dissertação não nos propusemos a especificar tais diferenças, pois cremos que, independente do “modo” como o gozo “atua” na satisfação pulsional do sujeito, quando teorizado por Barthes em relação ao texto ele é o significante de um deslocamento na linguagem que tende a descentrá-la e redistribuí-la em constante esvaziamento dos “imaginários da linguagem” (BARTHES, *O Prazer do texto*, p.41, 42, 72)

<sup>124</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 240.



### 3— ENTRE A LUVA E A MANGA

A relação estabelecida, comumente, entre voz e escrita parte do pressuposto de que esta foi criada após a linguagem oral, na dependência desta e como forma de registro dela. Quando Barthes propõe uma aproximação entre os sons significantes da fala e a *inscrição* que faz a letra, cremos que haveria, ao contrário, algo da voz que se associaria a algo da escrita no que esta tem de material, de grafia. Em “Variações sobre a Escrita”<sup>125</sup> Barthes levanta duas hipóteses de surgimento da escrita com independência em relação à fala. Na primeira delas, elaborada por Jacques van Ginneken, e considerada não científica, a primeira linguagem humana não era oral, mas gestual. A escrita teria se derivado desta última, que era tão codificada quanto qualquer linguagem. Um exemplo da passagem direta da linguagem gestual para a gráfica seria o ideograma. Posteriormente à escrita, segundo esta hipótese, teria surgido então uma linguagem facial a partir da qual teria se desenvolvido uma linguagem oral.

Na segunda hipótese, apresentada por Barthes e retirada da obra de Leroi-Gourhan, a escrita seria derivada de grafismos constituídos não por representações da realidade, mas por inscrições de traços equidistantes que, provavelmente, eram realizados de modo ritmado com função encantatória<sup>126</sup>. Estes dois exemplos — apesar de o primeiro parecer cientificamente pouco provável — são frutíferos ao desenvolvimento de nossas reflexões porque desvinculam a origem da escrita da oralidade e, conseqüentemente, retiram dela, no momento de seu surgimento, a função de instrumento para a comunicação do verbal, revelando sua materialidade abstrata.

Ora, essas conseqüências nos são muito importantes, pois, considerando-as, podemos vislumbrar melhor a relação do trabalho do grão sobre a voz na canção: o grão é o nome dado àquilo que se *inscreve* na matéria fônica, saindo do corpo e desestabilizando os elementos feno-textuais da língua. O grão, se nosso raciocínio segue um bom caminho, seria, então, algo que fez escritura da voz, demonstrando a semelhança dos sons com a letra que, como escreve Barthes no ensaio sobre Erté, se desenvolve “pela metáfora sem fim de sua forma”:

<sup>125</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p.174-255.

<sup>126</sup> LEROI-GOURHAN. *O gesto e a palavra*, p. 187-190.

caminho verdadeiramente poético, que não leva ao discurso, ao *logus*, à *ratio* (sempre sintagmática) mas ao símbolo infinito [...] a letra, quando sozinha, é inocente: o erro, os erros começam quando alinhamos as letras para com elas compor palavras<sup>127</sup>.

Com tais reflexões somos levados a crer que Barthes, ao tratar do grão, dava uma outra volta na espiral que envolve escrita e voz. Partindo da aproximação proposta pelas teorias de Jacques van Ginneken e Leroi-Gourhan entre o surgimento da escrita e o gesto ou a imagem, respectivamente, Barthes talvez estivesse pensando o surgimento da escrita com independência em relação à linguagem oral. Isso nos permite pensar que este teórico, ao chamar atenção para a dimensão material da voz, talvez estivesse também propondo que a ouvíssemos com independência em relação à linguagem verbal. As conseqüências de tal ato seriam parecidas com aquelas levantadas por nós para a escrita em sua “nova história”: o grão se revelaria naquilo que na voz não está em função da representação de uma idéia, da expressividade ou da comunicação, e isso se apresentaria na própria constituição das formas sonoras.

*A escritura em voz alta* não é expressiva; deixa a expressão ao feno-texto, ao código regular da comunicação; por seu lado ela pertence ao geno-texto, à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz [...]<sup>128</sup>

Relembremos por um instante a direção de nossas reflexões. Iniciamos este capítulo, partindo do pressuposto de que haveria três tipos de escuta e que estes se relacionariam, em função do objeto escutado, com diferentes nuances do corpo. Ao tratarmos da terceira forma de escuta, chamada por Barthes de escuta moderna, a aproximamos, conforme sugestão do autor, do modelo de escuta do significante realizado pela psicanálise. A partir daí, traçamos uma reflexão tentando aproximar àquele significante o grão, em busca de precisar a natureza deste e sua ação sobre a linguagem falada. Pretendíamos, naquele momento, situar o grão em relação à escritura, para, em seguida, vislumbrarmos a nuance do corpo envolvida nesse uso da linguagem. Voltemos um instante mais à psicanálise, pensando na semelhança<sup>129</sup> entre escritura (cujo maior expoente seria o texto de fruição), segundo a teoria barthesiana, e o conceito de letra elaborado por Lacan.

<sup>127</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 109.

<sup>128</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 77.

<sup>129</sup> As semelhanças entre as teorias de Lacan e os textos de Barthes não são meras coincidências. Sabemos da forte influência da psicanálise na obra deste último, especialmente a partir da década de setenta.

### 3.1 – A LETRA, O SIGNIFICANTE

Partindo de uma teorização sobre o significante na psicanálise — que se deixa ver na fala de um sujeito em processo de análise, ou nos sonhos, conforme as teorias de Freud — Lacan irá, na seqüência de seus escritos, elaborar o conceito de letra, no sentido de caractere tipográfico. Deste ponto de vista, a letra assemelha-se à *lettre* (letra/ carta) do conto de Alan Poe, “A carta roubada”<sup>130</sup>, pois demonstra ao mesmo tempo a capacidade de “carregar uma mensagem” — tal qual as letras que se alinham “para compor palavras” no texto de Barthes citado anteriormente — e de exibir a falta de significado própria de sua forma abstrata quando isolada<sup>131</sup>. Desse modo, podemos entender porque a letra, para Lacan, em “Lituraterra”, faz litoral no furo do saber: em sua materialidade, ela expressa tanto que faz parte da elaboração do sentido na linguagem cotidiana, como evidencia que é a expressão daquilo que escapa a essa elaboração e que se mostra naquilo que não se pode dizer, isto é, o gozo.

O fato de a letra fazer “a borda do furo no saber”<sup>132</sup> não significa, no entanto, que em sua dimensão material ela seja improdutivo, apesar do gozo ser, segundo ele, “aquilo que não serve para nada”<sup>133</sup>. O que Lacan procura demonstrar, por exemplo, no “Seminário sobre a carta roubada” é que um objeto, quando exerce função de letra, mobiliza de forma intensa a produção de significâncias. Nesse sentido, escreve Jacques-Alain Miller a propósito das teorias lacanianas:

Quanto mais separado, quanto mais funcionando “como letra”, mais o significante produzirá significância em detrimento de seu valor semântico. Residiria aí o poder poético das palavras, qual seja, o de evocar uma multiplicidade de significações por meio de um movimento de suspensão de qualquer decisão semântica<sup>134</sup>.

Por fazer litoral, a letra demonstra, em sua materialidade, a borda de dois “terrenos” absolutamente heterogêneos: “entre centro e ausência, entre saber e o gozo”<sup>135</sup>. Retomemos esta imagem trazida por Lacan quando de sua viagem ao Japão, ao passar pelas planícies siberianas. Para formular o conceito de litoral, ele parte da percepção de que este só existe quando há territórios distintos, pois, no caso da divisão de territórios iguais, falar-se-ia em

<sup>130</sup> LACAN. *Escritos*, p.11-76.

<sup>131</sup> Sobre essa reflexão na obra de Barthes, ver “O espírito da letra” em *O óbvio e o obtuso*. p.93-96.

<sup>132</sup> LACAN. *Outros Escritos*, p.18.

<sup>133</sup> LACAN. *Seminário 20*, p. 11.

<sup>134</sup> MILLER citado por MANDIL. *Os efeitos da letra*, p. 31.

<sup>135</sup> LACAN. *Outros escritos*, p. 21.

fronteiras. A imagem evocada por Lacan para a função da escrita (letra) é, nesse caso, a de uma rasura e de um sulco sobre uma superfície. Ele dirá que o que faz este “corte” é a linguagem que, “caída da nuvem” de *semblant* do imaginário, portanto, rompendo este semblante, evoca algo do gozo no real. Essa linguagem, no plano da escrita, é a Letra que sulca o significado.

Podemos traçar um paralelo entre essa imagem do litoral e o que ali se realiza, e a do pensamento das duas margens e o interstício erótico formulado por Barthes em *O prazer do texto*.

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária ([...] língua em seu estado canônico) e *uma outra margem*, móvel, vazia [...] que nunca é mais que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. [...] A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição<sup>136</sup>.

Sem pretender tomar uma teoria pela outra, nos permitimos supor, no entanto, que diferente da língua em seu estado canônico — o que inclui todos os elementos do feno-texto — a segunda margem de que fala Barthes estaria no ponto desse “furo no saber”, cuja borda, ou interstício, é a escritura. Por estar entre essas duas margens, entre a “luva e a manga”<sup>137</sup>, entre o saber da língua e o do corpo — deste corpo que sabe coisas que o sujeito desconhece —, a escritura é rica em eroticidade.

O grão é a marca do corpo que age na escritura, mas essa talvez adquira, na teoria de Barthes, a sensualidade e a delicadeza de uma segunda pele, um tecido fino a vestir ou a cobrir o texto; e não a força de uma incisão como cunho, selo ou impressão: “Vindo do fundo das cavernas, dos músculos, das mucosas, das cartilagens, e do fundo da língua [...], como se a mesma pele recobrisse a carne interior do executante e a música que canta”<sup>138</sup>. Podemos aproximar a escritura ao que Lacan chamou “lituraterra”; e, nessa direção, aproximaríamos também a Letra, e seus efeitos sobre o escrito, ao grão. Vemos aqui, um pouco além de tal aproximação, que escritura e grão seriam, respectivamente, aquilo que *inscreve* e a manta que envolve essa

<sup>136</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p.12.

<sup>137</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 16.

<sup>138</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 239.

inscrição, ambas feitas na intermitência entre a língua e seu fora, entre a atividade do corpo consciente e a de sua materialidade e pulsão puras.

### 3.2 –O CORPO DA ESCRITURA, O GRÃO

Podemos, finalmente, vislumbrar a relação entre grão e corpo. Como vimos anteriormente, a escritura encontra-se na intermitência da língua e seu fora. Poderíamos transpor estas margens, dizendo que na escritura atua um corpo situado entre aquele construído pela língua, pela cultura, pela história, etc., e um outro, vazio, materialidade desapossada de toda linguagem, pura matéria orgânica. Estando entre as margens, sem negá-las e fazendo-as atritar, roçar, ele é, portanto, um corpo erótico. O que captamos deste corpo na escritura, a visibilidade de sua atividade, dá-se pelo grão.

Retomamos nossa hipótese, lançada quando das reflexões das três formas de escuta, segundo a qual haveria um tipo de corpo envolvido em cada um dos processos auditivos. Essa hipótese agora pode ser assim formulada: o corpo envolvido na escritura não se restringe àquele da anatomia ou àquele que participa da comunicação, mas advém do interstício entre ambos. Ele consiste, portanto, no jogo sensual e gozoso entre o orgânico e a consciência; como a escritura é a prática de lidar com os limites da língua e seu exterior na produção de significâncias.

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação, do mesmo modo o texto: ele não é senão a lista aberta dos fogos de linguagem [...]. O Prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica<sup>139</sup>.

Este corpo, que na trilha das teorias de Barthes pode ser chamado “corpo erótico”, é feito de pulsões e desejos. Não poderíamos confundi-lo com o que comumente chamamos de subjetividade pelo fato de não ser uma intelecção do sujeito e de se relacionar ainda com o inconsciente. Para Lacan, o inconsciente se estrutura *como* linguagem, mas não *por* uma linguagem, o que nos indica, em última análise, que o sujeito que daí advém, ou o corpo,

<sup>139</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 23-24.

como propõe Barthes, “não é outra coisa senão o que desliza numa cadeia de significantes”<sup>140</sup>. É este deslizamento que coloca o sujeito em processo contínuo de mudança e reestruturação, enfim, é ele que dá conta do constante deslocamento produtor de significância, impedindo que tenhamos um sujeito fechado, preso a um só sentido e sentir, tanto quanto nos impede de mapear o corpo erótico do homem definindo sua constituição. Lembremos, pois, da frase de Diderot que utilizamos como epígrafe em nosso primeiro capítulo: “tudo se fez em nós porque somos nós, sempre nós, e nem por um minuto os mesmos”<sup>141</sup>. Notemos, neste ponto, que aproximar a teoria de Barthes da psicanálise não significa tomar o inconsciente como fundo, ou natureza do sujeito. O corpo envolvido da escritura, portanto, não pode ser aproximado romanticamente da idéia de um ser livre de linguagem, nem, ao contrário, da fonte de um conhecimento primeiro do sujeito, a fonte verdadeira dos significados expressos no significante puro da escritura. Por este último aspecto, Barthes afirma se diferenciar daquilo que considera serem os pressupostos surrealistas — em relação ao inconsciente — e conseqüentemente nos impede de tomar a escrita automática como melhor exemplo de escrita em que age o grão:

A idéia de escrita automática implica uma visão idealista do homem, dividida em sujeito profundo e sujeito falante. O texto, este só pode ser uma trança, levada de modo totalmente arrevesado, entre o simbólico e o imaginário. [...]

O significante não tem ‘fonte’. É sempre essa idéia de origem, de profundidade, de primitividade, e para dizer tudo, de *natureza*, que me embaraça no discurso surrealista.

Esse corpo, portanto, seu modo de envolver a escritura — grão — é erótico e não violento ou natural. Diante de tais reflexões, podemos afirmar ainda que o corpo, implicado nas teorias de Barthes enquanto produtor de significâncias e enquanto conhecedor de coisas que o sujeito desconhece, está do lado do gozo. Nesse sentido, é preciso perceber que o erotismo não é uma atividade da afirmação e do conforto, ele pode desencadear um processo de descentramento do sujeito, pois tende a abalar as construções subjetivas que dariam àquele qualquer ilusão de unicidade, subjetiva ou orgânica. É por este motivo que Barthes falará, em *O prazer do texto*, da *clivagem* do sujeito. Este sujeito clivado é, pois, um corpo não subjetivo, “anônimo”<sup>142</sup>, porém, individual: pois é apenas a partir de seus próprios desejos e com seu corpo singular que realizará um trabalho específico na linguagem:

<sup>140</sup> LACAN. *Seminário 20*, p. 68.

<sup>141</sup> DIDEROR citado por BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 161.

<sup>142</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 78.

É na garganta, espaço em que o metal fônico adquire consistência e se recorta, é na máscara que explode o significante, fazendo brotar, não a alma, mas o gozo. [...] toda arte de Pánzera [...] estava nas letras, não no sopro<sup>143</sup>.

Esse corpo erótico trata a voz como matéria, “não como sopro”; mas, para além disso, ele retoma sua fisicalidade até certo ponto esquecida pelo corpo comunicativo. Não trabalha mais a língua em função da expressividade, pois ignora aquilo que lhe dá suporte, isto é, a unicidade, o valor e a fixidez moral implícitos ao entendimento corrente da subjetividade inerente ao sujeito ocidental. Por outro lado, faz de si próprio o espaço para a experimentação do erótico e do gozo, como essa garganta que dá consistência e recorta o “metal fônico”.

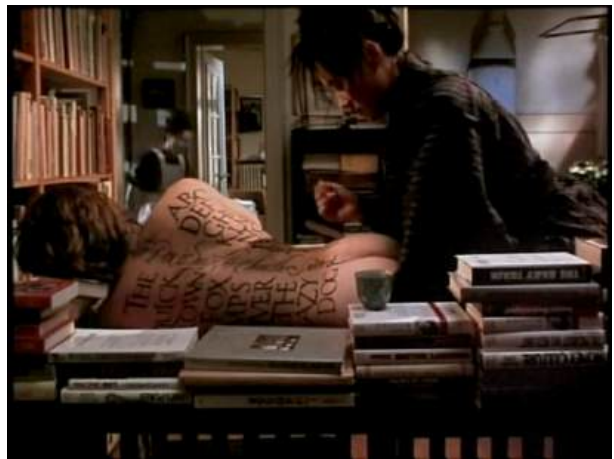
A eroticidade desse corpo nos permite compreender nossa afirmação dada no início deste capítulo, quando dissemos que o grão pode coexistir com o feno-texto de uma obra. Parece-nos claro agora que um texto sempre terá uma “sombra” de cultura, como afirmou Barthes, porque a intermitência não nega as margens a seu redor, sendo, aliás, dependente da existência de ambas as margens. O que advém disso é que Barthes, ao afirmar que a “escrita vocal” não é praticada, como podemos ler no trecho utilizado na epígrafe deste capítulo, talvez não estivesse se referindo à não-existência de experiências limites com a linguagem, ou dos textos de gozo, mas reivindicando a importância da consideração ou da presença do corpo erótico no trabalho com o texto para trapacear a língua.

---

<sup>143</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 240.

## Capítulo 3

# INIMITÁVEL É O CORPO



Peter Greenway - *O livro de Cabeceira*

... O desenho é fragmento do movimento que o atravessa...

Flávia Ribeiro





esto: o prazer de escrever sem o álibi do sentido. Relação direta do corpo com os instrumentos gráficos. A coincidência do desejo ser seu objeto: o movimento, a rítmica do traço. O gesto, a inscrição, os instrumentos e os suportes como elementos de uma escrita corporal, amadora.

## 1— MÃO, MENTE, MISTÉRIO

Qualquer um morreria para saber o que se passava na mente de Rimbaud quando ele escreveu “Le Bateau Ivre”, ou de Mozart quando ele compôs sua sinfonia “Jupiter”. Adorariamos saber aquele processo secreto que guia o criador por entre suas arriscadas aventuras. Agradecidamente, o que é impossível ver na poesia e na música, não é o caso da pintura. Para saber o que está acontecendo na mente de um pintor, a pessoa só precisa olhar para sua mão. Aqui está o que o pintor está sentindo. Ele está progredindo, começando com um traço firme. Está seguindo uma curva à direita, um ponto à esquerda. Se ele errar e perder sua harmonia tudo será perdido. O pintor falha como um homem cego na escuridão das telas brancas. A luz que lentamente aparece é paradoxalmente criada pelo pintor, que pinta uma curva preta após a outra.

Pela primeira vez, o drama particular e diário do gênio cego será mostrado publicamente. Pois Pablo Picasso concordou em mostrar isso hoje na frente de vocês, com vocês<sup>144</sup>.

Com esse texto Claude Renoir narra a abertura de *Le Mystère Picasso*, experiência cinematográfica que consistiu, em termos gerais, em filmar uma tela branca atrás da qual o pintor improvisava — como se utiliza o termo improvisação em música — algumas pinturas. A técnica de filmagem utilizada nessa obra permite ver a composição de uma pintura a partir da progressão de seus traços no lado oposto da tela ao que se encontra o pintor, ou seja, através da imagem invertida. Assim, a maior parte das tomadas deixa ver etapa por etapa da composição, sem permitir ver o corpo do artista ou sua mão.

Em um ensaio dedicado à CY Twombly<sup>145</sup>, Barthes elabora meios de ler as obras deste pintor que criava grafismos e “rabiscos” em suas telas. A problematização de Barthes gira em torno

<sup>144</sup> Transcrição do texto das legendas de abertura de Claude Renoir para o filme *Le Mystère Picasso*, tradução de Ellen Nagai.

<sup>145</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 143-160.

da dificuldade de se classificar uma obra em que todos os traços parecem sair de um movimento displicente. Mas, como sabemos, este ensaísta não se ocupa por muito tempo com a classificação e parte para a teorização da relação entre o traço, a grafia e o gesto que os produziu. Nessa direção, propõe uma diferenciação entre “ato” e “gesto” que nos parece relevante para as reflexões que esboçaremos neste capítulo: “O que vem a ser um gesto? Algo como o complemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem um ato em uma atmosfera”<sup>146</sup>.

Enquanto o primeiro seria uma ação intencional e objetiva, o gesto seria aquilo que num ato se produz fora de toda finalidade — seja isso algo desejável ou não por quem realiza o ato. Através do contraponto entre a estrutura da filmagem de *Le Mystère Picasso* e o texto de abertura de Claude Renoir, nos propomos, nesse momento, a situar a diferenciação entre “ato” e “gesto” elaborada por Barthes. Nesse sentido, o primeiro ponto relevante parece ser a associação entre a mão e a mente do pintor, feita por Claude Renoir na abertura de seu filme. Da forma como é estabelecida naquele texto, essa associação pode nos levar a pensar que, de algum modo, o mistério de Picasso esteja ligado à intencionalidade ou à subjetividade desse pintor — aquilo que o pintor está “sentindo”, como podemos ler na citação acima.

Caso nos propuséssemos a ler o texto de abertura como um método para “decodificar” o filme, poderíamos crer que o traço na tela, seu desenvolvimento até o quadro terminado nos daria elementos para decifrar o enigma de uma mão não apenas inseparável, mas própria extensão de uma mente que age num princípio causal ou mesmo emotivo e que, portanto, sabe, por exemplo, por onde começar uma linha, para onde direcionar o traço e qual cor instaurar na forma, em função de uma determinada expressão. Enfim, seríamos levados a crer que o filme desvenda, pela análise do traçado, um mistério que é a intencionalidade do pintor. E poderíamos, portanto, concluir que a pintura é produto de um ato, ou seja, de uma ação transitiva, cujo objeto vislumbrado passa da mente à tela pela ação da mão.

O que constatamos, contudo, é que o que se segue ao texto de abertura, ou seja, à filmagem da ação de Picasso, esboça relações muito diferentes das levantadas anteriormente. Na seqüência de telas que vão se compondo diante de nossos olhos, ao contrário do que poderíamos pensar, os desenhos e pinturas nada nos dizem de um mistério pertencente ao sujeito Picasso ou ao sentido final dos quadros. *Le Mystère Picasso* nos coloca em contato com duas instâncias

---

<sup>146</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 146.

produtoras do traço: o ato e o gesto. Vemos que a mão trabalha coordenadamente: escolhe a direção, a intensidade, o ritmo de seu movimento, bem como a cor de cada tinta utilizada. Em outros termos, a mão segue uma “narrativa”, noção que, aplicada aos movimentos do corpo na produção de um traçado, permite, em Barthes, ser aproximada do ato: “O que é a narrativa? Da forma mais simples do mundo, é a seqüência de um *antes* e um *depois*, um misto indecível de temporalidade e causalidade”<sup>147</sup>.

Mas, no mesmo instante do movimento em que vemos surgir o traço de um ato, isto é, de uma ação cuja finalidade parece ser conhecida por aquele que age, vemos também que algo escapa a uma idéia predeterminada do que ali será realizado e é por esse motivo que nos permitimos, a alguns parágrafos atrás, chamar as composições de Picasso de improvisações. Vejamos esta questão com mais calma, tentando descrever, em certa seqüência do filme, os elementos que nos permitem diferenciar o teor das ações — mesmo sabendo que a separação absoluta destas se restringe à teoria e não à própria prática.

Atribuimos ao gesto, e não ao ato, a falta de relação lógica ou mesmo analógica entre as figuras que compõem as seguintes imagens extraídas de *Le Mystère Picasso* (cuja etapa de produção pode ser vista em detalhes no anexo, FIG. 6 e 7):



FIG 8 - Seqüência de fotogramas de *Le Mystère Picasso*.

A primeira imagem mostra a etapa inicial do processo que culmina na pintura ao seu lado.

Fonte: *Le Mystère Picasso*.

Produção: Henri-Georges Clouzot.

Como é possível perceber, quando se observa etapa por etapa esse processo, não há nem um princípio causal entre as formas, nem — e talvez seja esse o elemento que mais nos parece relevante — a necessidade de tornar as formas permanentemente visíveis no quadro “final”. Assim, Picasso parte de três formas que chamaremos “três flores”; essas, em seguida, são englobadas por uma “forma de peixe” que aos poucos se transforma num “corpo de ave”. Essa seqüência diz respeito ao que chamamos de não-causalidade da pintura; nela, a relação entre as formas parece ser determinada pelo próprio movimento da mão, já que não estabelece nenhuma fidelidade a uma possível representação de objeto ou mesmo de idéia, narrativa ou

<sup>147</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 204.

seqüência lógica pré-concebida. Nessa sucessão de formas, a flor não perde sua forma inicial, mas, pela inclusão de um outro traço que a insere no corpo de um peixe, desestabiliza-se a conexão convencional entre sua imagem e seu significado. O mesmo vem a ocorrer com o peixe quando passa a fazer parte do corpo do pássaro: transforma-se sem se apagar (ver detalhes nos Anexos).

Findo esse primeiro “ato”, que joga basicamente com o deslocamento dos sentidos usuais dado às formas, Picasso prepara suas tintas e recomeça. Nessa etapa parece-nos mais visível a falta de objeto pré-concebido a ser traçado para o quadro. Por mais que a pintura de Picasso não estivesse presa aos liames da representação, poderíamos pensar que, por não estarmos no campo da abstração, haveria um caminho pré-concebido a se percorrer na pintura, partindo-se e voltando-se para um “modelo”, fosse este real ou imaginário. Mas, se houvesse um “modelo”, qual seria a função de se traçar formas que seriam absolutamente invisíveis no “produto”? Pois, diferente dos primeiros traçados, na segunda etapa da pintura as cores vêm aos poucos ocupando o desenho anterior e acabam por cobrir todo o espaço da tela, sobrepondo-se ao já traçado:



FIG 9 - Seqüência de fotogramas de *Le Mystère Picasso*.  
Fonte: *Le Mystère Picasso*. Produção: Henri-Georges Clouzot.

Dentro de tal concepção, poderíamos pensar em função de erro ou acerto, ou seja, Picasso teria errado na primeira seqüência que tratou de apagar com a segunda. Mas, diferente disso, e com a ajuda de Barthes, podemos crer que a realização de tal pintura nos mostra a passagem de uma lógica do “produto”, ligada ao ato — que se organizaria em função de um sentido e formas finais necessários ao acabamento da obra — para a lógica da “produção”, que inclui o gesto e que trabalha com a experimentação negando a ação que se baseia em termos de erro ou acerto.

Essa diferenciação entre o que chamamos, a partir de Barthes, de lógica do produto e da produção, nos remete ao texto escrito por Valéry<sup>148</sup> para as obras de Degas. Refletindo sobre o tema das bailarinas, ou seja, da dança, na obra do artista, Valéry esboça uma gradação entre tipos de movimentos mais ou menos funcionais. Percebe que a maior parte dos movimentos *voluntários* do corpo<sup>149</sup> é realizada quando está implicada uma necessidade e que nessa realização há sempre a busca de um dispêndio mínimo de energia e do retorno breve ao repouso. Nesse tipo de movimento está também implicada uma relação funcional com os objetos que, quando cumprida, permite cessar o movimento.

Segundo Valéry, as atividades cotidianas são regidas por estas características: economia de energia e funcionalidade. Em função oposta a estas atividades, há uma série de movimentos que não tem nenhuma relação com objetos exteriores e que parecem ser regidos pelo simples dispêndio de energia. São movimentos que somente têm fim em si mesmos e que não têm nenhum motivo para se iniciar, a não ser “modificar nosso sentimento de energia, criar certo estado desse sentimento”<sup>150</sup>. Estes movimentos são finalizados por motivos não menos casuais que aqueles que o iniciaram — como o cansaço ou a convenção — e podem ser exemplificados, segundo Valéry, pela cambalhota feita por uma criança, pelo nado ou pela caminhada realizados sem função definida.

Existe, porém, um terceiro tipo de movimento que consiste em “ordenar ou organizar nossos movimentos de dissipação”<sup>151</sup> num “tempo orgânico”, de forma que “um ciclo de atos musculares” se realize e impulse a realização do próximo ciclo formando figuras “que se encadeiam umas às outras, e cuja frequência produz uma espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor”<sup>152</sup>. Para Valéry, o maior exemplo desta terceira forma de movimento é a dança. Ela se distingue das atividades cotidianas por não ser funcional, não visar à economia de energia e, diferente do segundo modo de movimento, por “engendrar uma plástica”, o que nos remete a uma organização formal — o termo figura aponta, em dança, para essa organização — capaz de

---

<sup>148</sup> VALÉRY. *Degas Dança Desenho*.

<sup>149</sup> Cremos que se propunha a essa especificação por considerar também a existência dos movimentos involuntários do organismo, aos quais não se deteve e aos quais nós também não nos interessaremos.

<sup>150</sup> VALÉRY. *Degas Dança Desenho*, p. 34.

<sup>151</sup> VALÉRY. *Degas Dança Desenho*, p. 34.

<sup>152</sup> VALÉRY. *Degas Dança Desenho*, p. 36.

provocar “ao seu redor” o prazer dessa plástica: “o prazer de dançar irradia a seu redor o prazer de ver dançar”<sup>153</sup>.

Essas belas reflexões de Valéry, apesar de se referirem à dança, nos permitem pensar tanto na pintura de Picasso — nos referimos ao processo da pintura e não à obra — quanto na teoria de Barthes sobre atos e gestos. Ela nos permite aproximar os atos — aquelas ações coordenadas que destacamos como arte do movimento inicial de Picasso ou a ação produzida numa lógica do produto — às ações cotidianas, na medida em que ambos visam uma finalidade para sua realização e, mais que isso, só se realizam de acordo com a necessidade objetiva. Por outro lado, essa aproximação não coloca o gesto do lado do segundo tipo de ação proposta por Valéry. Tal qual a dança, o gesto — produtor da escritura, seja ela escrita, pintura, dança ou outra forma de produção — situa-se na intermitência entre um ato absolutamente transitivo e a ação caótica, sem código. Esse posicionamento nos remete mais uma vez ao erotismo, tal como é formulado por Barthes — e apresentado por nós no capítulo anterior a cerca do grão.

Podemos dizer que o terceiro tipo de movimento proposto por Valéry ocupa esse posicionamento do interstício. Ele se constitui da seqüência de figuras que *organizam* os movimentos de dissipação e *se encadeiam pela impulsão*, formando uma *plástica* capaz de produzir prazer em quem as vê. Estão, portanto, entre a ação causal e a caótica. Assim, parece ser interessante pontuar que, tal qual o gesto para Barthes, a seqüência das figuras da dança se dá por um processo que ultrapassa a formulação lógica e mesmo emotiva, pois, como já foi dito, coloca o corpo numa “espécie de embriaguez que vai do langor ao delírio, de uma espécie de abandono hipnótico a uma espécie de furor”<sup>154</sup>. Essas características podem ser aproximadas da teoria de Barthes pelo prazer (ou gozo) da escritura e permitem voltar mais uma vez ao filme e ao texto de abertura de *Le Mystère Picasso*.

Discordávamos da afirmação de Claude Renoir de que “para saber o que está acontecendo na mente de um pintor, a pessoa só precisa olhar para sua mão”, pois líamos nela o perigo de uma interpretação centrada na intencionalidade. Contudo, a relação pode ser invertida e podemos pensar que é a mão que guia “a mente do pintor”. Claude Renoir nos colocou diante da tela vista do lado oposto daquele em que está posicionado o pintor.

---

<sup>153</sup> VALÉRY. *Degas Dança Desenho*, p. 36.

<sup>154</sup> VALÉRY. *Degas Dança Desenho*, p. 36.



FIG 10 - Picasso posicionado em relação à tela e à câmera

A maior parte das seqüências de filmagem focalizam as imagens que surgem na tela do lado oposto ao pintor, isto é, no lado em que vemos o spot.

Fonte: *Le Mystere Picasso*. Produção: Henri-Georges

Pois bem, se considerarmos a pintura — tal como a dança ou a escrita — como sendo fruto de um gesto e não de um ato, podemos ler essa inversão da tela como inversão do lugar de onde surge o mistério: não mais do lado do pintor, mas do lado da pintura, que é o encontro da mão com a superfície através do traço, como escreve Phillippe Sollers nesse trecho recortado por Barthes em *O Império dos Signos*:



“A escrita, portanto, brota do plano de inscrição, porque ela se faz a partir de um recuo e de uma defasagem não observável (não face a face; incitando de imediato não à visão, mas ao traçado) que divide o suporte em corredores, como que para lembrar o vazio plural no qual ela se realiza — ela é somente destacada na superfície, vem tecer-se na superfície, é delgada, do fundo que não é um fundo, para a superfície que não é uma superfície, mas fibra escrita por baixo, na vertical de sua parte superior (o pincel se mantém ereto na palma) [...] essa coluna pode ser considerada como um ‘punho vazio’, no qual aparece primeiro um ‘único traço’, o sopro que atravessa o braço cavado, e a operação perfeita deve ser a da ‘ponta escondida’ ou da ausência de rastos”<sup>155</sup>.

FIG 11 - Gesto de um mestre de escrita

Fonte: BARTHES. *O império dos signos*, p. 75.

Sollers se refere ao ideograma e suas observações se adequam tanto à pintura, quanto à escrita. Brotando da superfície, ideograma, escrita e pintura constituem-se do traço vindo de um pincel que “se mantém ereto na palma” de um “punho vazio” e de “um braço cavado”, cuja perfeição de movimento consiste em não deixar “rastos”. Sollers, portanto, nos aponta a materialidade desse corpo envolvido na escritura, o torna absolutamente visível — tal qual a imagem escolhida por Barthes para acompanhar o trecho em questão—, mas em seguida nos fala do apagamento deste, como o do próprio pincel. Esse movimento de revelar e esconder

<sup>155</sup> SOLLERS citado por BARTHES. *O império dos signos*, p. 75.

nos remete não a uma negação do corpo e do instrumento na produção da escrita, mas ao fato de que ambos, comumente, não nos são visíveis no produto. Torná-los visíveis é uma das características que, por exemplo, faz de *Le Mystère Picasso* um filme surpreendente, como nos lembra, com precisão, Claude Renoir em seu texto de abertura. Mas esse apagamento não nos diz apenas isso. Ele nos diz, por exemplo, da relação entre sujeito e corpo — constituição, desconstituição — no processo de escrita — como exploramos em função da figura e do grão nos capítulos anteriores —; ele nos diz também da leitura e nos faz lembrar Blanchot, para quem esta só se tornaria uma tarefa séria quando aquele que lê tentasse “imaginar a mão que está escrevendo”<sup>156</sup>.

Pensemos no artista como um “operador de gestos”, como sugere Barthes:

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<sup>157</sup>.

Se, partindo da velha dicotomia entre fundo e forma, procurássemos um fundo para o gesto produtor da escrita, segundo as teorias que tratamos aqui, esse fundo seria a mão do artista, e não sua mente. Mas essa “mão que escreve” — e que precisa ser imaginada, segundo Blanchot — consiste em um “punho vazio”, como refere Sollers. Assim, apesar de partirmos da tão questionada dicotomia, vemo-la se deslocar a partir da constatação de que o fundo da escrita, como seu punho, é um “fundo vazio”. Desses vazios, podemos derivar que os *Le Mystère Picasso* não se refiram a um mistério guardado pelo pintor, mas ao mistério da própria pintura, que “brota do plano de inscrição” e que, tendo um fundo vazio, não parece ser decifrável. Além disso, deriva-se também que aquele que escreve ou pinta participa de uma busca sem objeto, cuja produção obtida não pode, pelo fato mesmo de não ser transitiva, considerar-se como acabada. Essa reflexão nos remete à teoria de Blanchot — que como se sabe, foi lido por Barthes — quando esta trata da diferenciação entre obra e livro, baseando-se na formulação da essência inalcançável da obra de arte e na busca incessante do artista:

[...] Poderemos contentar-nos em acreditar que a paixão taciturna, obstinada e repetitiva que ordena Cézanne que morra de pincel na mão e não perca um dia a enterrar a mãe, não tem outra origem além da sua necessidade de se exprimir? Mais do que a si próprio, é ao quadro que se

<sup>156</sup> BLANCHOT. *Pena de morte*, p. 119.

<sup>157</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 144, 146.



refere o segredo que ele busca, e esse quadro, é evidente, não teria qualquer interesse para Cézanne se lhe falasse apenas de Cézanne e não da pintura, da essência da pintura que lhe é impossível aproximar-se.<sup>158</sup>

Pensar o gesto produtor da escrita, seja como uma seqüência de movimentos sem funcionalidade capaz de, ainda assim, produzir uma “plástica” geradora de prazer em quem a lê e êxtase corporal em quem a realiza, como sugere Valéry, seja como participante de uma produção sem fundo vinda de um corpo vazio, como sugere Sollers, ou ainda como um mistério da própria produção, como propõe Blanchot, nos leva a um esvaziamento do sujeito e a uma materialização do corpo e da escrita pouco habituais à nossa tradição metafísica. Se, por um lado, essa abordagem desdobra o texto em duas direções — a da inscrição no papel e a do corpo — levando-a a não parar em lugar nenhum<sup>159</sup>, ilimitando-a, como escreveria Barthes; por outro lado, essa tendência pode, às vezes, tornar-se obscura para nossa tradição de leitura, nos levando a questionar se somos capazes de entender todas essas formulações sem preenchê-las com um pouquinho de sombra: “essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro”<sup>160</sup>.

Nessa direção, tentemos retomar o gesto pensando a partir da nossa própria experiência que nem sempre ele estará totalmente livre do ato, de seus fantasmas e de suas fantasias. Recomeçemos, pois.

## 1.2- FANTASMAS E FANTASIAS DE ESCRITA

Ouvi, meu anjo, tenho toda a vontade do mundo de vos satisfazer, pois sabeis que respeito os gostos, as fantasias: por mais barrocas que elas sejam, acho-as todas respeitáveis, já por não termos delas o domínio, já porque a mais singular e a mais bizarra de todas, bem analisada, remonta sempre a um princípio de delicadeza<sup>161</sup>.

Recomeçemos pelas fantasias, não exatamente as mesmas a que se referia Sade, mas as fantasias de escrita que, sendo quais forem, também remontam “sempre a um princípio de

<sup>158</sup> BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 39.

<sup>159</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 238.

<sup>160</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 41.

<sup>161</sup> SADE apud BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 205.

delicadeza”. Fantasias derivadas do Desejo de escrever ou do Querer-escrever<sup>162</sup>. Desejo de escrever despertado pelo júbilo de ler. Júbilo, portanto, capaz de retirar o leitor de sua passividade e o provocar a uma produção que terá como objeto a fantasia de um texto. A fantasia de escrever refere-se, então, a um complemento para o Desejo de Escrever.

Barthes, no “meio-do-caminho”<sup>163</sup> de sua vida, começa a se perguntar se, diferente da intransitividade anteriormente atribuída por ele à escrita, não haveria, sim, um objeto a se desejar no princípio de cada escrita, “entre ler e escrever”<sup>164</sup>. Ele parte então para uma reflexão sobre a natureza do complemento inicial da escrita:

Por muito tempo acreditei que havia um *Querer-Escrever* em si: *Escrever*, verbo intransitivo — hoje tenho menos certeza. Talvez querer-escrever = querer escrever algo —> Querer-Escrever + Objeto. *Fantasias de escritura*: [...] eu produzindo um “objeto literário”; isto é, escrevendo-o (aqui a fantasia apaga, como sempre, as dificuldades, os fiascos) ou então quase terminando de escrever<sup>165</sup>.

Acompanhando a trajetória teórica de Barthes, sabemos muito bem o quanto lhe foi caro crer na intransitividade das escritas modernas. Relembremos que ela constituiu a chave para o questionamento do papel destinado ao autor pela teoria literária, já que se relacionou com a transposição da ação dêitica dos pronomes pessoais na enunciação, mais precisamente, o papel do “eu”, para o par “autor-escrita”: “o autor nunca é mais que aquele que escreve, assim como *eu* não é outro senão aquele que diz *eu*”<sup>166</sup>. O que adveio dessa transposição foi a constatação de que o autor não seria mais do que aquele que ocupa um espaço, o espaço da produção, no momento da prática de escritura e que, portanto, esta última não teria fundo ou origem anterior à sua própria realização. Ora, ao cogitar um objeto como complemento da escrita, Barthes estaria negando toda sua reflexão anterior? A escrita seria, então, fruto de um ato intencional para se alcançar um objeto final?

<sup>162</sup> Desejo de escrever e Querer-Escrever são dois termos utilizados por Barthes nos dois seminários intitulados *A Preparação do Romance*. Em ambos, as expressões “Desejo” e “Querer-Escrever” vêm grafadas com iniciais maiúsculas, o que optamos por manter em nosso texto, como referência direta ao texto barthesiano.

<sup>163</sup> Esta expressão, utilizada por Barthes no ensaio “Durante muito tempo fui dormir cedo” e no seminário *A Preparação do Romance I*, remonta à frase de Dante, “*Nel mezzo del camin di nostra vita...*”, e indica o momento não aritmético da vida que produz uma mutação definitiva ligada à conscientização do sujeito sobre sua condição de mortal. A partir dessa experiência, o sujeito se vê na necessidade de escolher sua “última vida”, sua “*Vita Nova*”. Para alguém cuja vida está associada à atividade da escrita, o “meio do caminho” de sua vida significa “a descoberta de uma nova prática de escrita” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 359.) que ultrapassa as questões de mudanças doutrinárias, teóricas, filosóficas, como também de método ou crença.

<sup>164</sup> BARTHES. *A Preparação do Romance I*, p.21-22.

<sup>165</sup> BARTHES. *A Preparação do Romance I*, p. 20.

<sup>166</sup> BARTHES citado por COMPAGNON. *O Demônio da Teoria*, p. 50.

Creemos que a existência de um objeto vislumbrado não nega a intransitividade da escrita. Se considerarmos a teoria de Barthes como uma leitura das escritas da modernidade, podemos buscar sua contrapartida nas obras ditas modernas. Nesse sentido, e apenas para exemplificar, podemos citar o livro sonhado por Mallarmé como objeto vislumbrado e não realizado; considerando-se a importância deste projeto e de sua realização possível para as reflexões modernas sobre a escrita, ele nos mostra claramente a existência de uma transitividade inicial que é superada pela intransitividade no possível do objeto alcançado. Para tentarmos esclarecer esta questão um pouco mais e para que possamos aproximá-la do gesto como ponte para uma relação entre corpo e escrita neste capítulo, será necessário nos determos por um instante sobre aquele complemento do Querer-escrever, verificando o que ele possui de fantasia e como esta se transforma pela atividade mesma da escrita.

O que vem a ser uma fantasia? Na obra de Barthes, o termo recebe o mesmo sentido dado a ele pela psicanálise e que pode ser simplificado como um roteiro ou plano estabelecido pelo sujeito que “se coloca em função de seu desejo”<sup>167</sup>. O que vem, então, a ser uma fantasia de escrita? Um plano para se alcançar um objeto desejado na escrita? Vejamos a questão com mais vagar. Para Barthes, o Querer-escrever é fruto de uma relação especial de leitura: uma relação erótica entre texto e leitor, por permitir o encontro do Desejo com seu objeto<sup>168</sup>. Este encontro com o objeto pode, por vezes, produzir uma fantasia de escrita mais ou menos codificada, mais ou menos grosseira, colada a algum aspecto do texto lido. Pode, por exemplo, ser a projeção de um “Gênero”: o Romance, a poesia. Pode ser até mesmo a fantasia de uma forma: o livro.

Sendo um gênero ou uma forma, a fantasia pressupõe um código do qual aquele que deseja escrever se propõe, pois, partir. A fantasia do objeto funciona, nesse ponto, como uma passagem do deslumbramento com o texto lido para o desejo de “imitar” um “caminho”, um método ou uma técnica. O trabalho do leitor, nesse caso, passa então para um segundo momento, um momento analítico próximo ao trabalho crítico. Esse trabalho depende de uma série de escolhas teóricas do leitor.

---

<sup>167</sup> BARTHES. *O grão da voz*, p. 363.

<sup>168</sup> “É certo, entretanto, que há um erotismo da leitura (na leitura, o desejo está presente junto com seu objeto, o que é a definição do erotismo (...))” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 36). Como é possível perceber, essa definição de erotismo difere daquela dada por Barthes em *O prazer do texto* e utilizada na reflexão de nosso capítulo anterior. Não cremos, contudo, que tais diferenças criem contradição entre si e, portanto, achamos ambas produtivas.

Em *S/Z*, Barthes propõe uma diferenciação entre textos legíveis e escrevíveis que possibilite avaliar a prática da escritura a partir da sua capacidade de fazer de um leitor um produtor de textos. A primeira categoria se refere aos textos que podem ser lidos, mas que não podem ser reescritos; em outros termos, textos que não possibilitam ser derivados ou desdobrados pelo leitor. Diferente do texto legível, a leitura do texto escrevível nem sempre permite acesso simples, mas produz o desejo de avançar, de reescrever. Barthes diz que enquanto os primeiros textos são clássicos, os outros são inclassificáveis, o que determina que sobre os primeiros seja possível realizar a leitura e a atividade crítica, o que os segundos não permitem. Neste ponto coloca-se um embate: como é possível que os textos legíveis não produzam o desejo de escrever se há fantasias de escrita que, como afirma esse mesmo teórico, surgem de elementos mais “grosseiros e codificados”<sup>169</sup>? Essa pergunta nos remete à própria experiência de Barthes, pois não podemos deixar de pensar, por exemplo, que tenha sido o prazer de ler a novela *Sarrasine*, de Balzac, um texto clássico, que tenha lhe permitido escrever *S/Z*. Não podemos ignorar que esse livro é praticamente a realização de um “escrever a leitura”, partindo de elementos até certo ponto codificados como códigos hermenêuticos, semas, campo simbólico, ações e referências culturais, mas não se restringindo, em absoluto, a eles.

Por outro lado, como admite o escritor de *S/Z* em *Roland Barthes por Roland Barthes*, seu texto apresenta “operadores de escrita”, ou figuras, no sentido retórico que recebe essa palavra, tais quais: “a avaliação, a nominação, a anfibologia, a etimologia, o paradoxo”, etc., que o torna legível, clássico<sup>170</sup> e, no entanto, capaz de produzir o desejo de avançá-lo, de ser reescrito por inúmeros leitores — basta ver sua fortuna crítica.

Esses exemplos tornam contraditória a postulação de que textos críticos, científicos ou mesmo clássicos, enfim, legíveis, não possam ser escrevíveis. Por esse motivo, nos colocamos diante da necessidade de verificar o que distinguiria realmente, segundo a teoria de Barthes, a produção de um texto legível, de um texto escrevível. Não sendo este o nosso foco principal, podemos dizer, contudo, e, sobretudo a partir da leitura de *O prazer do texto*, que esse problema se coloca em função da percepção dos aspectos capazes de tornar um texto mais ou menos plural. Apesar disso, a divisão entre textos escrevíveis e legíveis não pode ser utilizada na classificação de textos. Isso porque a pluralidade de um texto depende invariavelmente do

<sup>169</sup> Barthes, ao falar dos elementos grosseiros e codificados ligados à fantasia da escrita, refere-se à fantasia do gênero literário. Cf. BARTHES. *Preparação do Romance I*, p. 22.

<sup>170</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 107.

leitor, como “espaço de fruição”<sup>171</sup>, e da imprevisão do desfrute deste — o colocamos no singular apenas por comodidade —, já que sua pluralidade é indefinível. É deste ponto que concluímos que a diferença entre textos legíveis e escrevíveis poderia nos apontar para fantasias mais codificadas ou mais sutis, mas que estas, diante do princípio de delicadeza sadiano, não poderiam ser entendidas como modos de hierarquizar a produção dos textos.

A “fantasia” não deixa de se relacionar, seja qual for ela, a uma ação funcional, objetiva, pois tem desde o princípio um objeto final a ser alcançado. Pouco importa, portanto, que se vincule a um texto legível ou escrevível; ela será sempre transitiva. Porém, a fantasia só existiria no momento preciso entre a atividade de escrita e de leitura. Ao ato da fantasia se seguiria a atividade da escrita, na qual a primeira seria deslocada e até mesmo esquecida: “é somente ao lutar com o real (a prática poética, romanesca) que a fantasia se perde como fantasia e atinge o Sutil, o Inédito”<sup>172</sup>. Deixando de ser o roteiro para *alcançar* o objeto de desejo, a fantasia torna-se a trajetória feita *com* o desejo, o que desloca o objeto de complemento a se alcançar para processo a se experimentar.

## 2 – O GESTO, O *DUCTUS*

Discutíamos a capacidade da escrita de transformar a fantasia de um objeto em prática sem fundo com a linguagem. Em resumo, deslocamos uma possível interpretação da fantasia de escrita como rota criada para alcançar um objeto — ou seja, a fantasia como parte de um ato —, para outra, mais coerente com a teoria de Barthes, em que a fantasia, mesmo partindo do ato, tende a ser absorvida, transformada e esquecida pelo gesto. Nesta reflexão, a noção de gesto aparece então como oposição ao ato. Mas essa não é a única concepção dada àquele termo por Barthes. Em 1973 esse teórico escreve um artigo para uma obra coletiva do Instituto Acadêmica di Roma intitulado “Variações sobre a escrita”<sup>173</sup>. Nesse estudo, que foi publicado postumamente em suas *Obras Completas* (Editions du Seuil, 1994), Barthes revela:

O primeiro objeto que deparei em meu trabalho passado foi a escrita: mas entendia então essa palavra em sentido metafórico: para mim, era uma variedade do estilo literário [...] o conjunto de traços de linguagem por

<sup>171</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 9.

<sup>172</sup> BARTHES. *A Preparação do Romance I*, p. 22.

<sup>173</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p.174-255.

meio dos quais um escritor assume a responsabilidade histórica de sua forma e se vincula, com seu trabalho verbal, a certa ideologia da linguagem. Hoje, vinte anos depois, por uma espécie de retorno em direção ao corpo, gostaria de me voltar para o sentido manual da palavra: é a ““escrção”” (ato muscular de escrever, de traçar letras) que me interessa, gesto pelo qual a mão segura um instrumento [...], apóia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas [...]<sup>174</sup>.

Inserido num contexto de passagem do sentido mais metafórico da escrita para o mais literal, entramos em contato com outro entendimento da noção de gesto. Podemos mesmo afirmar que aqui ocorre, em relação ao gesto, o mesmo que ocorreu à escrita: a ação deixa de ser entendida metaforicamente como um conjunto de intenções, objetivos, funções delegadas ao texto e passa a ser a atividade mesma de traçar. Sem dúvida a forma como vínhamos abordando o gesto, em termos de transitividade ou intransitividade implicadas na ação, pode dialogar com o gesto entendido como movimento produtor na escrita. De modo geral, podemos mesmo dizer que a transposição do gesto para seu sentido corporal afasta-o definitivamente das relações com o ato e a fantasia de escrita modifica-se definitivamente, como veremos no nosso próximo tópico.

Antes disso, tentemos nos aproximar um pouco mais desse gesto e de sua relação mais corporal com a escrita. O que está em causa nesse tipo de abordagem? Quando resolve se voltar para o sentido manual da escrita, Barthes retoma suas diferentes histórias e verifica que as escritas não surgiram todas com as mesmas funções. Houve escritas inicialmente relacionadas à memória, seja em função das trocas econômicas ou do estabelecimento de leis, como houve aquelas — por exemplo, a chinesa — cujo surgimento ligava-se a uma mediação com divindades; sua função religiosa, portanto, não estava necessariamente presa à transmissão de mensagens legíveis para os homens. Barthes verifica também que as escritas apresentam uma história de ocultamento. Seja funcionando como instrumento de poder ou como distinção social, as escritas se diferenciaram dentro de uma mesma cultura e de uma mesma língua, de forma a tornarem-se não só de utilização, mas de leitura, restritas aos grupos que as conheciam. Por essas razões, e por nem sempre evoluírem para formas simplificadas (é o caso da passagem de variantes mais simples para mais complexas das primeiras às formas finais da escrita cuneiforme), é que Barthes, através de um estudo ligado à forma gráfica das escritas, questiona a relação entre escrita e função comunicativa.

---

<sup>174</sup> Cf. BARTHES. *Inéditos I*, p.174.

Por outro lado, observa que a tendência histórica de estudar as escritas segundo uma linha evolutiva tende a um *alfabetocentrismo* que, além de colocar nossa escrita como superior às demais, simula uma falsa relação de todas as formas de escrita com a fala, quando se sabe, por exemplo, que o ideograma pode ter surgido como transcrição de gestos e que os pictogramas não precisam ter necessariamente surgido com vínculo a uma linguagem verbal, dialogando, assim, com a imagem. Problematizando teorias tradicionais da escrita — do ponto de vista arqueológico, histórico ou antropológico —, o estudo de Barthes nos permite um recorte específico no que tange à relação entre traçado gráfico e corpo. Esta relação é de natureza distinta daquela existente na linguagem verbal.

Enquanto a linguagem verbal está mais ligada à face, a escrita é guiada “pela mão e pelo olho”<sup>175</sup>. Se considerarmos que a escrita é um sistema gráfico, podemos pensar que a mão e o olho participam deste de forma específica.

Cada escrita é um sistema. Assim como uma língua, graças ao poder combinatório, é feita de alguns sons, também cada *corpus gráfico* [...] é feito de algumas formas (de alguns traços). O sistema começa na oposição mais simples, entre presença e ausência<sup>176</sup>.

Este sistema é composto por uma série de elementos. Alguns nos parecem mais essenciais: como o formato dos símbolos gráficos (letras, pictogramas, ideogramas), seu modo de se organizar e diferenciar sintagmática e paradigmaticamente; a fita gráfica (formato e direção dos símbolos na superfície). Outros, como os instrumentos e os suportes (ou superfícies), aparentam ser menos relevantes quando as escritas já estão tão bem estabelecidas que as variações manuscritas ou impressas não impedem que as reconheçamos em qualquer contexto. Diante disso, tendemos a desprezar a importância desses dois elementos — do barro e do caniço, da pedra e dos instrumentos de punção, do papiro e do cálamo, do pergaminho e das tintas, do papel e dos tipos móveis, da tecnologia digital e da evolução tipográfica, etc. — para a formação e transformação das formas escritas. No entanto, se todos os elementos aqui listados podem ser estudados de maneiras mais ou menos precisas, eles determinam intensamente o modo do corpo operar a escrita. Não podemos dizer que a mão e o braço seguem o mesmo tipo de movimento na escrita alfabética e na do ideograma; e nem mesmo nas variações de ambos. Do mesmo modo, o corpo sentirá maior ou menor impacto em diferentes superfícies e de acordo com diferentes instrumentos, como observa Barthes:

<sup>175</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 214.

<sup>176</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 212.

“Talvez duas escritas: a do punção (cisel, cálamo ou pena) e a do pincel (esfera ou feltro): a mão que força e a mão que acaricia”<sup>177</sup>.

As variações do modo como a mão realiza o traçado são chamadas de *ductus*. Ele está ligado, apesar das variações pessoais, a modos mais gerais necessários ao traçado de cada tipo de escrita (especialmente às escritas “do pincel”). O *ductus* é o gesto do corpo que traça. Observá-lo é seguir este gesto, verificar suas convenções. Assim, se a linha gráfica de uma escrita segue da direita para a esquerda, ou o inverso, de cima para baixo, ou ao contrário, ela determina a direção que o gesto da mão fará; determina, pois, parte do *ductus* tal qual a velocidade e a direção necessária para se realizar cada símbolo, individualmente ou em grupos, numa escrita cursiva ou não:

Conhecemos hoje bastante bem a fisiologia do corpo em vias de escrever, pelo menos a de nosso corpo ocidental [...]. Sabemos que o gesto mais breve não pode ficar abaixo de 8/100 de segundo, [...] que traçamos os redondos de nossas letras no sentido anti-horário [...], que fazemos os traços longos mais rapidamente que os traços curtos, de modo que os dois traços se igualem e levamos o mesmo tempo para escrever um *a* e um *d* [...] sabemos, enfim, que [...] o que custa, em escrita, é levantar a pena<sup>178</sup>.

Como observa Barthes, o estudo do *ductus* prevê tanto a inserção do corpo na produção, quanto a convenção interna a esta inserção, e nos leva a pensar que a escrita modifica o corpo dos homens<sup>179</sup>, talvez principalmente, no nível do traçado.

Podemos pensar essa modificação, por exemplo, quando nos deparamos com o desconforto descrito por este escriba do século XII:

Se não sabes que é escrita, poderás crer que a dificuldade é pequena, mas se quiseres uma explicação detalhada, deixa-me dizer-te que o trabalho é penoso: ele embaralha a visão, encurva as costas, esmaga o ventre e as costas, aperta os rins e deixa todo o corpo doendo [...] Como o marinheiro que volta, enfim, ao porto, o escriba rejubila-se ao chegar na última linha<sup>180</sup>.

<sup>177</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 238.

<sup>178</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 230-231.

<sup>179</sup> Esta idéia nos veio através do texto de Maria Gabriela Llansol: “o corpo vivo é uma forma ininterrupta./ Dizer-se que é matéria, pensando víceras e humores, é uma forma de malediscência, ou de cegueira. / Ele é matéria, e só matéria de imagens feita, como quando o medo sobrevém, e o paralisa. O medo vem de si, a paralisia/ é sua./ Estou certa de que o Texto modificou o corpo dos homens” (LLANSOL. *Um falcão no punho*. p.134).

<sup>180</sup> JEAN. *Escrita Memória dos Homens*, p. 83.



Sem tomar tal relato por regra, observamos o quanto a dificuldade de Silos Beatus, o escriba, remete à tradição em que sua escrita se inseria. Sabemos que, neste período, escrever fazia parte de uma longa formação, restrita e séria; o que ocorria não só porque a escrita estava reservada aos ateliês, mas porque neles o aprendizado, que durava em média dez anos, não se limitava ao reconhecimento e à repetição de um sistema gráfico. Escrever era executar este sistema dentro de inumeráveis convenções estéticas — é preciso observar que estas convenções não eram normalizações nem ortográficas nem gramaticais, mas do traçado — que exigiam do corpo postura e movimentos específicos e rigorosos.

Se, hoje, escrever talvez tenha se tornado menos doloroso e, ao mesmo tempo, nossa tradição caligráfica tenha se reduzido — especialmente em termos de prestígio —, isto não é motivo para que a ignoremos. Porém, seu conhecimento é muito restrito a sua manifestação histórica, especialmente medieval, quase não sendo estudada a partir do surgimento dos tipos móveis. Além disso, sua variação popular, existente até a algumas décadas nas escolas primárias, não se relacionava a uma “arte”, mas a um modo de, como escreve Barthes, “domar” o corpo amalgamando na “boa” forma da letra valores como a disciplina, a higiene e a clareza.

Por esses motivos, parece natural que busquemos, ao estudar as tradições caligráficas e seu ensinamento sobre a escrita e o corpo, referências em outras culturas, como a árabe, a chinesa ou a japonesa. Em comparação com o que chamaremos, para fins práticos, de “escrita cotidiana”<sup>181</sup>, há, na caligrafia, uma relação muito diferente entre sentido e forma: “a mão do calígrafo não deve ser escrava do sentido; é preciso tomar em conta o jogo harmônico dos vazios e dos plenos, da rítmica dos traçados, da tonalidade imposta pelo estilo escolhido”<sup>182</sup>. A forma plástica da escrita na caligrafia árabe, por exemplo, extrapola as limitações da legibilidade para o trabalho da forma escrita; mas não se propõe, por outro lado, a ilustrar o conteúdo semântico do texto — não se trata de criar mistos de signos e símbolos como vemos ocorrer em certos alfabetos cujas letras tomam formas humanas ou de objetos<sup>183</sup>. De fato, parece ser o aspecto visual do traçado o elemento decisivo de uma técnica a ser transmitida entre os calígrafos. Isso, no que tange à caligrafia árabe, se explica simplesmente pelo fato de

<sup>181</sup> Escrita comum, isto é, centrada na transmissão da mensagem, que não se preocupa com a forma das letras.

<sup>182</sup> MASSOUDY citado por HANANIA. *A Caligrafia Árabe*, p. 84.

<sup>183</sup> Referimos-nos aqui, por exemplo, à compilação de alfabetos feita por Massin em que estes tomam formas de objetos. Barthes observará, em relação a estes alfabetos, que eles são verdadeiramente transgressores na medida em que fazem as letras, que se caracterizam por não se assemelharem a nenhum objeto real, se assemelharem a algo. O que Barthes observa em relação às letras de Erté, por exemplo, é que estes alfabetos criam uma relação semântica imprevista para a letra. Relação quase oposta à que tentaremos observar nesse capítulo quando pensarmos a relação de certas tradições caligráficas — como a árabe ou a chinesa — com as escritas ilegíveis.

que essa arte estava, tradicionalmente, ligada à transmissão dos textos sagrados e, por isso, não havia criação em seu nível semântico. Essa relação secundária do conteúdo semântico com a forma vem nos mostrar que não há, tradicionalmente, exclusão de sentido na caligrafia, mas sua relação mais afinada com o significante — em relação à escrita cotidiana — exige a transmissão de uma técnica baseada no trabalho corporal necessário para a execução de uma forma gráfica precisa. Nesse trabalho, respiração, postura, controle do movimento, leveza e impulsão são alguns dos aspectos que conduzirão à qualidade da escrita.

Antes de caligrafar uma letra ou uma palavra, é preciso prever os instantes em que será possível retomar a respiração, e, também, a ocasião de se abastecer de tinta. Essas paradas acontecem a intervalos precisos e codificados, mesmo que se possa ainda reter a respiração e reste ainda alguma tinta no caniço.<sup>184</sup>

Como observa Massoudy, a codificação dos movimentos determina uma relação muito específica do controle do corpo do executante com o tempo. Por esse motivo ele afirma que os calígrafos mais tradicionais não aceitam o uso da caneta tinteiro “porque provocam um fluxo de tinta ininterrupto que torna inútil tal controle e faz com que o calígrafo perca o prazer de sentir o peso do tempo”<sup>185</sup>. Já nas escritas chinesas, o controle do corpo em relação ao tempo não diz respeito apenas ao prazer, mas à necessidade imposta pelos instrumentos:

Mergulhar um pincel na tinta, segurá-lo na vertical acima de uma folha de papel e ali fazer um traço, isto leva alguns segundos. A dificuldade para desenhar o traço desejado é um pouco angustiante, quando se sabe que a capacidade de absorção imediata do papel ou da seda torna qualquer correção, modificação ou supressão impossíveis, e também que a textura extremamente fina do pêlo transmite infalivelmente cada tremor da mão ou do braço...<sup>186</sup>

Diante de todas essas informações somos levados a concordar com esta observação de Barthes:

A relação com a escrita é a relação com o corpo. Essa relação, evidentemente, passa pelo concatenador (pelo código) de uma cultura, e essa cultura varia do Oriente ao Ocidente. Não dominamos nosso corpo do mesmo modo que um asiático, não vivemos nossa escrita como ele a vive.  
[...]

<sup>184</sup> MASSOUDY. *Calligraphie* citado por JEAN. *Escrita memória dos homens*, p. 170, 171.

<sup>185</sup> MASSOUDY. *Calligraphie* citado por JEAN. *Escrita memória dos homens*, p. 170, 171.

<sup>186</sup> ILLOUZ. *Les Sept Trésors du Lettré* citado por JEAN. *Escrita memória dos homens*. p. 179.

Por prolongar o corpo, a escrita infalivelmente implica uma ética<sup>187</sup>.

A escrita é a relação com o corpo que passa por um código e pelos instrumentos utilizados para o funcionamento deste (como pudemos ver claramente em relação à escrita chinesa). Por mais que hoje, no Ocidente, a relação entre corpo e escrita seja menos visível do que nas tradições orientais, ela não é inexistente. Barthes chama a atenção para certa imagem “mais ou menos paradisíaca” do corpo que escreve com a esferográfica: “coeso, rápido, leve”<sup>188</sup>. Mas é preciso lembrar que essa imagem pode ser a projeção de um mito do corpo e não de sua produção real. De fato, quando não se tem uma tradição caligráfica preocupada em pensar como a arte de seu processo tem relação com o corpo, parece mais difícil desobscurecer a ética presente no trabalho do traçado. Falávamos disso anteriormente quando observamos que a caligrafia, no seu uso popular, e mais especificamente, na escola, camufla uma disciplinarização ideológica do corpo.

Barthes chama atenção para o fato de que, no Ocidente, o estudo do *ductus* recebe, na atualidade, funções criminalísticas ou de exclusão. Utilizada para identificar pessoas em processos criminais ou para selecioná-las no mundo do trabalho (a entrevista de emprego), a grafologia (nome de tal estudo) tende a reduzir a forma das letras às características de subjetividade baseadas numa psicologia aplicada de maneira simplista. O principal problema da grafologia parece ser o uso do *ductus* como base para inferir conteúdos preconceituosos e redutores. Quando Barthes busca estudar a escrita do ponto de vista da “escrificação”, ele propõe, ao contrário, que se vise a pluralidade da forma e as inumeráveis maneiras de inserção do corpo nesta, sem que se chegue a conclusões generalizantes. Trata-se, também, de deslocar a teoria da significância — até então aplicada ao texto como um todo — para o gesto.

Podemos direcionar estas reflexões para a problematização, presente no filme *Le Mystère Picasso*, sobre o significado de se ver na escritura; não o produto, mas a produção, isto é, o gesto da mão. Afirmamos, então, que este movimento é oposto ao da grafologia, pois não coloca um significado subjetivo no fundo do traçado e não pára a leitura do texto em nenhum sentido:

Tenho diante de mim uma página de manuscrito; algo que participa ao mesmo tempo da percepção, da inteligência, da associação — mas também da memória e do gozo — e que se chama leitura, põe-se em marcha. [...]

<sup>187</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 232.

<sup>188</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 233.

Como é construída a cosmogonia que esse simples olhar postula? Singular cosmonauta, atravesso muitos mundos, sem me deter em nenhum deles: a brancura do papel, a forma dos signos, a figura das palavras, as regras da língua, as injunções da mensagem, a profusão dos sentidos associados. Mesma viagem feita no outro sentido, ao longo daquele que escreve: da palavra escrita, eu poderia remontar à mão, ao músculo, ao sangue, à pulsão, à cultura do corpo, ao seu gozo. De um lado ao outro a escrita-leitura se expande ao infinito [...] é um pan-ato, cuja única definição segura é que *não pára em lugar nenhum*<sup>189</sup>.

Assim é que podemos ir adiante e aproximarmos a acepção do gesto esboçada nesta seção — isto é, como movimento do corpo que escreve e a sua relação com os instrumentos gráficos — da primeira, estudada neste capítulo — do gesto como oposto ao ato. Faremos isto com o objetivo de refletir sobre a possibilidade do gesto (movimento) ser uma fantasia de escrita, ou seja, o objeto que se busca “imitar” quando da realização de seu próprio gesto (ação oposta ao ato) de escrita. Para tal, partiremos de alguns exemplos de escritas ilegíveis estudadas por Barthes.

### 3 – O GESTO COMO FANTASIA

Como observávamos, a presença do corpo na caligrafia oriental se estabelece de forma mais refletida e se deixa ver com mais precisão do que na escrita ocidental. Especialmente quando desconhecemos suas línguas estrangeiras, nossa leitura daqueles textos se detém na superfície da inscrição e no gesto do corpo produtor do traçado e, por desconhecermos os conteúdos semânticos como, na maior parte das vezes, também a história e a tradição de suas escritas, não costumamos ter muito o quê escrever sobre eles. As caligrafias orientais estariam, ao serem lidas em sua forma, fora da análise e do comentário, fora da crítica, nos levando a entrar no desdobramento da significância, sem deixarmos de nos deslumbrarmos pelo que somos capazes de ler. De fato, nossa estrangeiridade em relação as suas línguas parece ser bastante responsável por produzir, na isenção do sentido, a valorização das formas gráficas. Podemos, quanto a isto, lembrar da experiência de encanto de Barthes com a língua japonesa apresentada em *O império dos signos*:

---

<sup>189</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 238.

A massa rumorosa de uma língua desconhecida constitui uma proteção deliciosa, envolve o estrangeiro [...] numa película sonora que bloqueia, a seus ouvidos, todas as alienações da língua materna [...]. A língua desconhecida, da qual capto no entanto a respiração, a aeração emotiva, numa palavra, a significância pura, forma à minha volta, à medida que me desloco, uma leve vertigem, arrasta-me em seu vazio artificial, que só se realiza por mim: vivo no interstício, livre do sentido pleno<sup>190</sup>.

Sabemos que Barthes se referia à linguagem falada, mas suas observações podem facilmente ser transpostas para o signo escrito quando este, como já o dissemos, não nos é decifrável. O que ocorre nessa situação é que o signo se esvazia do sentido que carrega, lembrando os pacotes japoneses:

Diríamos, em suma, que a caixa é o objeto do presente, não o que ela contém [...] Assim, a caixa brinca de signo: como invólucro, *écran*, máscara, ela *vale por* aquilo que esconde, protege e contudo designa: ela *trapaceia* [...] mas aquilo mesmo que ela contém e significa é, por muito tempo, *remetido para mais tarde* [...] de invólucro a invólucro, o significado foge e, quando finalmente o temos [...] ele parece insignificante, irrisório, vil: o prazer, campo do significante, foi experimentado: o pacote não é vazio, mas esvaziado<sup>191</sup>.

Sem dúvida o sentido, nas escritas japonesas ou chinesas, pela diferença mesma em relação às escritas alfabéticas, pode ser fonte de produções textuais diversas. São clássicos tanto o estudo do ideograma feito por Fenollosa, quanto suas derivações para a poesia — feita, por exemplo, por Ezra Pound — ou para o cinema — como o fez Sierguéi Eisenstein. Mas, quando se trata do deslumbramento com o signo esvaziado, como apresentado por Barthes, quando o sentido é “*remetido para mais tarde*” e a significância se produz pela experiência da visão do traço gráfico, talvez estejamos mais próximos de outras experimentações artísticas ocidentais, tais quais as de Paul Klee e Vassily Kandinsky “reescrevendo” a caligrafia árabe:

Encarada do ponto de vista ocidental, a mensagem artística árabe adquire relevo puramente visual. Aziza alude, para exemplificar, à conhecida incursão de Paul Klee (1914) e, antes dele, o próprio Kandinsky (1905) fizeram à Tunísia. Embevecidos com a arte islâmica, integraram seus signos exóticos e fascinantes a seu universo plástico, prescindindo totalmente da dimensão semântica das composições<sup>192</sup>.

<sup>190</sup> BARTHES. *O império dos signos*, p. 17-18.

<sup>191</sup> BARTHES. *O império dos signos*, p. 61-62.

<sup>192</sup> HANANIA. *A caligrafia árabe*, p. 73.

Em procedimento semelhante, André Masson e Henri Michaux<sup>193</sup> buscaram no gesto ideogramático o ponto de partida para criação de suas escritas ilegíveis:

Existem escritas não decifradas [...]. Existem também escritas que não conseguimos entender, mas não podemos dizer que são indecifráveis [...] são as escritas fictícias, imaginadas por certos pintores [...]. André Masson, por exemplo, durante seu chamado período asiático, escreveu em “chinês”.<sup>194</sup>

Digamos que Masson *fantasiou* a escrita chinesa. Ou seja, tal como discutíamos no início deste capítulo acerca da leitura produtora do desejo de escrever, o intertexto de Masson parece não nos deixar dúvidas de que seu trabalho passa pela reescrita: Masson recolheu no texto chinês<sup>195</sup> traços que colocou como fantasias para iniciar sua própria escrita. A primeira diferença que podemos verificar em relação a esta fantasia de escrita e aquelas que discutíamos anteriormente não está nem no texto lido, nem no nível de leitura estabelecido, mas no texto escrito por Masson: ao contrário de *S/Z* ou dos textos escritos pela crítica de Barthes, Masson vai na via oposta do ensaio, abandona não só a metalinguagem como todo vínculo com o “sentido” (conteúdo semântico) presente na escrita ideográfica. Não seria esta, aliás, a via de desenvolvimento daquelas obras de Barthes que problematizam o limite de distinção entre escrita e pintura, ou escrita e desenho<sup>196</sup>? Voltaremos a esta questão.

Tal como Barthes afirmou em relação aos grafismos de Twombly<sup>197</sup>, podemos dizer que a escrita e a cultura chinesas estão ainda presentes nas *semiografias*<sup>198</sup> de Masson, mas essas se dão no ponto da alusão.

---

<sup>193</sup> Referimos-nos ao trabalho de Michaux intitulado “Mouvements”, do qual não trataremos nessa dissertação, mas que pode ser encontrado em sua obra *Un Barbare en Asie*, cujos trechos traduzidos para o português podem ser lidos em JEAN. *Escrita. Memória dos Homens*, p.186-187.

<sup>194</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 205.

<sup>195</sup> Desconhecemos o nível de leitura desta escrita por Masson. Cremos que tal pesquisa possa ser realizada e que poderia acrescentar em um trabalho direcionado aos trabalhos deste pintor. No caso dessa dissertação tal conhecimento nos caberia mais enquanto curiosidade, pois não afetaria as reflexões aqui levantadas.

<sup>196</sup> Trata-se das escritas/pinturas que Barthes diz ter realizado como “amador” e que, no Brasil, ficaram mais conhecidas a partir das capas das obras da coleção Roland Barthes da Martins Fontes.

<sup>197</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 143-160.

<sup>198</sup> Termo utilizado por Barthes para nomear as escritas criadas por Masson.



FIG 12 -*Message de Mai*, André Masson  
 Fonte: ROLAND Barthes. Paris: Ville de Paris,  
 p.60.

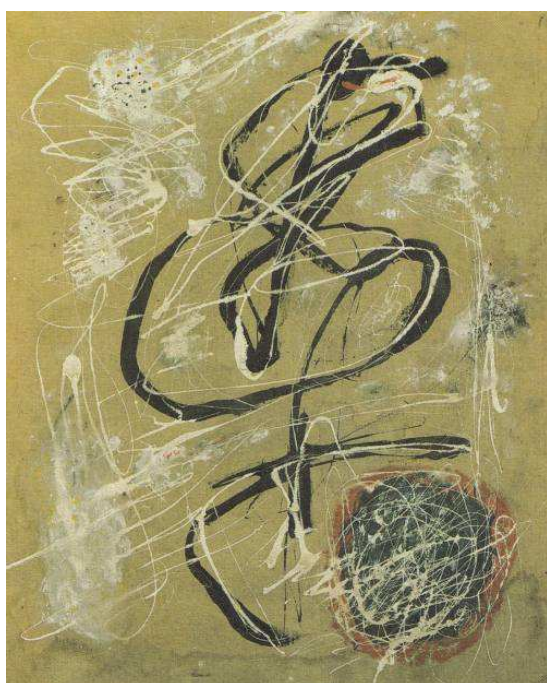


FIG 13 - *Danse*, André Masson  
 Fonte: ALPHANT, Marianne, LEGER,  
 Nathalie (dir.). R/B. Roland Barthes. Catalogue  
 de la Exposition présentée au Centre  
 Pompidou, p.26.

Observando duas das obras (FIG. 12 e 13) de Masson, vemos que a alusão é realizada no ponto do sistema gráfico: na direção vertical dos símbolos (fita gráfica), no uso da tinta ou areia negra como referência à tinta chinesa (sumi), na figura de borda avermelhada (FIG. 13) e sua semelhança com os selos impressos nas pinturas chinesas como autenticações do autor. As diferenças de tonalidades dos traços podem ser vistas nessas semiografias como alusão à mesma situação de uso do traço que, na escrita chinesa, participa efetivamente da construção

do sentido do texto. Mas, se tal alusão nos remete para a imitação de todo um código, esta se dá na ausência absoluta de sentido, na “escrissão” pura. Quando isso ocorre, segundo Barthes,

é o corpo, apenas o corpo o implicado: retirem o sentido, fica o corpo, ora coagido, ora gratificado. [...] a felicidade da cópia pura só ocorre ao cabo de longa iniciação: é uma sabedoria suprema, a sabedoria do corpo que não dá nenhum álibi do sentido a seu exercício<sup>199</sup>.

A ilegibilidade também deixa claro que os traços que compõem um sistema gráfico são determinados pelo contexto, pela própria cultura e que, portanto, são esses elementos, e não o significante em si, que definem o “status de uma escrita”<sup>200</sup> como legível ou não. O significante, segundo Barthes, é “livre, soberano. Uma escrita não precisa ser legível para ser uma escrita”<sup>201</sup>. Aliás, não apenas não precisa ser legível, como seria na própria ilegibilidade que o texto se deixaria ver mais vigorosamente. A escrita ilegível seria, pois, o espaço de maior presença do escrevível:

o texto escrevível é *a mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido plastificado por algum sistema singular (ideologia, gênero, crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens<sup>202</sup>.

Parece claro que Masson não tenha se proposto a copiar “a escrita” chinesa do ponto de vista de sua relação com a língua. Nessa cópia da “escrissão” pura em que o corpo está implicado, cremos que se estabelece uma grande aproximação entre o gesto do artista e aquele que está na base da escrita copiada — este último entendido como a soma dos movimentos, posturas e pausas convencionais; como o *ductus*. Mas, se notarmos que o gesto do *ductus* não é uma convenção vazia e que ela está intimamente relacionada com a construção e o reconhecimento do sistema gráfico a que se vincula; e que, por outro lado, o pintor só alude a este gesto sem o tratar com seu rigor tradicional, veremos que, de alguma forma, o trabalho da semiografia vai ao limite daquilo que Massoudy considera o verdadeiro trabalho de um calígrafo, isto é, ultrapassar os códigos e as convenções:

Os códigos servem para controlar a excitação interior do calígrafo e o fluxo transbordante de seus sentimentos. Suscitam debates acalorados entre calígrafos. Seu sistema de medidas fornece uma referência ideal ao

<sup>199</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 229.

<sup>200</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 205.

<sup>201</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p. 205-206.

<sup>202</sup> BARTHES. *S/Z*, p. 39.



juízo. Porém é necessário ultrapassar as regras estabelecidas: para atingir sua arte, o calígrafo deve transgredi-las após tê-las seguido, pois de uma composição caligráfica deve-se depreender algo de indefinido, impalpável, poderoso, fora de qualquer norma<sup>203</sup>.

Massoudy atribui ao código e às convenções do movimento produtor da caligrafia um papel pouco presente nas reflexões sobre a escrita no Ocidente: controlar a excitação interior do calígrafo. Podemos ler aí uma função para as convenções da escrita como modo de barrar parte do que, ao contrário, tendemos a atribuir-lhe como papel: demonstrar expressividade do sujeito. Assim, tal qual na discussão de nosso capítulo anterior a respeito do grão, observamos que, também para as tradições caligráficas, escrever não significa produzir uma arte da expressividade ou da subjetividade, até porque estes elementos já fazem parte de “algum sistema singular”<sup>204</sup>. Afinal, controlada a expressividade, é preciso que algo “fora de qualquer norma”<sup>205</sup> se depreenda de tais escritas. Não podemos tomar isto a que se refere Massoudy como um elemento localizável no texto se nos propomos a ler suas observações acerca da caligrafia sobre o prisma da teoria de Barthes; mas, realizando tal aproximação, podemos nos perguntar se aquilo que se depreende do texto não teria relação com “*a mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido plastificado por algum sistema singular”<sup>206</sup>, ou seja, com o corpo que traça, mais especificamente, numa “prática corporal de prazer”<sup>207</sup>.

Quando vemos escritas como a de Masson, percebemos sua fantasia pela escrita chinesa. Por outro lado, este pintor realiza aquilo que Barthes consideraria o ponto mais desdobrado da significância: a escrita do significante esvaziado do sentido. Vemos com isso que o ato deste pintor, mesmo tendo um objeto por se alcançar, não reduz a pluralidade de seu texto. Nesse caso, a transitividade não pode ser igualada ao fundo significativo do texto, já que este nos é inalcançável — mesmo considerando que seja decifrável. A “escrissão” pura de Masson nos mostra, então, as duas acepções de gesto até aqui estudadas: uma atividade sem finalidade determinada, capaz de produzir uma plástica e a atividade da mão que traça. A leitura do gesto nos coloca diante do prazer existente na prática de traçar, de escrever, que não se confunde com o prazer de criar sentidos:

<sup>203</sup> MASSOUDY citado por JEAN. *A escrita – Memória dos homens*, p. 173.

<sup>204</sup> BARTHES. *S/Z*, p. 39.

<sup>205</sup> MASSOUDY citado por JEAN. *A escrita – Memória dos homens*, p. 173.

<sup>206</sup> BARTHES. *S/Z*, p.39.

<sup>207</sup> BARTHES. Prefácio de *Civilisation de l’écriture*. In : JEAN. *A escrita – Memória dos homens*, p. 206.

Este prazer deve ser muito antigo: séries de incisões regularmente espaçadas foram encontradas nas paredes de algumas cavernas pré-históricas. Já seria escrita? De forma alguma. Tais traços, sem dúvida, nada queriam dizer; mas seu próprio ritmo denotava uma atividade consciente, provavelmente mágica ou, mais amplamente, simbólica: o traço dominado, organizado, sublimado (pouco importa) de uma pulsão. O desejo humano de fazer uma incisão — com o buril, o cálamo, o estilete, a pena — ou de acariciar — com o pincel ou a caneta de feltro — passou, sem dúvida, por muitos fantasmas que ocultaram a origem propriamente corporal da escrita. Contudo, é preciso que de tempos em tempos, um pintor (tal como hoje Masson ou Tombly) incorpore formas gráficas à sua obra para que sejamos conduzidos a essa evidência: escrever não é somente uma atividade técnica, mas é também uma prática corporal de prazer<sup>208</sup>.

Parece-nos, pois, que seja o prazer corporal que se torne visível pelo movimento das curvas do pincel sobre a tela, dos jorros de tinta, da escolha das cores, das demoras ou das velocidades apreendidas do traço. Parece interessante observar que o prazer nos chegue através destes elementos que, por fazerem parte tanto da escrita, quanto da pintura e do desenho, nos impedem de diferenciar formalmente uma semiografia — uma escrita ilegível ou uma “escrificação” pura — destas outras atividades artísticas. Este raciocínio, inclusive, nos permitiu iniciar este capítulo dedicado à escrita a partir de reflexões sobre o trabalho de um pintor como Picasso. Por outro lado, essa proximidade entre escrita e pintura, no contexto da escrita como “desejo humano de fazer uma incisão [...] ou de acariciar”<sup>209</sup>, e também do gesto como ação oposta ao ato, nos permite pensar num tipo de prática não apenas teorizada, mas realizada por Barthes e que nos diz diretamente da produção realizada antes que a escrita seja cortada, reduzida por um sistema qualquer. Trata-se da prática de amador, no caso de Barthes, de pintor amador, como podemos ver nas imagens abaixo (FIG. 14 e 15) e em outras anexas (FIG. 16 e 17).

<sup>208</sup> BARTHES. Prefácio de *Civilisation de l'écriture*. In : JEAN. *A escrita – Memória dos homens*, p. 206.

<sup>209</sup> BARTHES. Prefácio de *Civilisation de l'écriture*. In : JEAN. *Escrita Memória dos homens*. p.206.

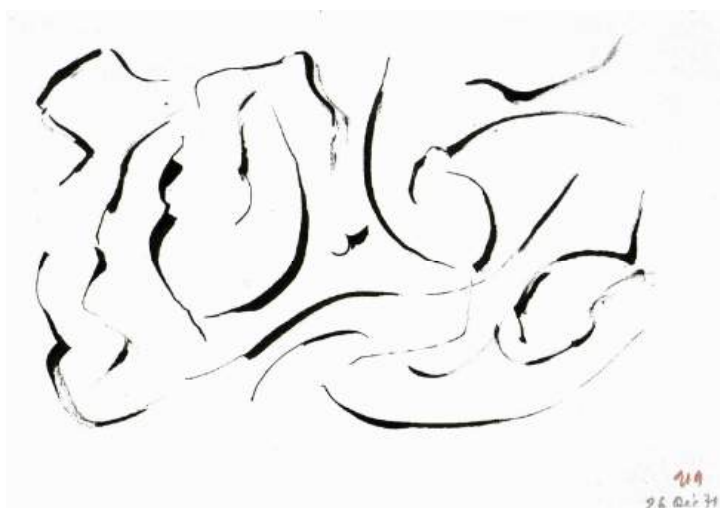


FIG 14 - 26 *Décembre* 1971, Roland Barthes  
 Fonte: ALPHANT, Marianne, LEGER, Nathalie (dir.). *R/B. Roland Barthes*. Catalogue de la Exposition présentée au Centre Pompidou, p.151.



FIG 15 - *Fin Novembre* 1973, Roland Barthes  
 Fonte: ALPHANT, Marianne, LEGER, Nathalie (dir.). *R/B. Roland Barthes*. Catalogue de la Exposition présentée au Centre Pompidou, p.166.

Quando utilizamos a expressão “prática de amador”, nos referíamos ao hábito de Barthes de pintar sem pretensão. É assim que se entende, comumente, o amadorismo. Mas, na teoria deste autor, o amador recebe uma variação sutil de sentido e se liga a uma ética da produção:

O proveito enorme da situação de amador é que ela não comporta imaginário, narcisismo. Quando se faz um desenho ou colorido como amador, a pessoa não se preocupa com a *imago*, a imagem que vai dar de si fazendo esse desenho ou essa pintura. É, pois, uma libertação, eu diria quase uma libertação de civilização. [...] esse tema importantíssimo no plano da prática, eu o converto em teoria [...]. As pessoas escreveriam,

fariam textos pelo prazer, aproveitariam do gozo da escrita sem preocupação com a imagem que poderiam suscitar em outrem<sup>210</sup>.

Não podemos evitar pensar na proximidade visual das pinturas de Barthes aqui selecionadas com toda a teoria da escrita, em seu sentido manual, formulada por este teórico. Sobretudo, não podemos deixar de ver que se trata, nessas obras, de séries de inscrições espaçadas, ora de forma regular, ora de forma mais caótica, tais quais aquelas primeiras inscrições nas cavernas. Talvez não seja o caso de tratarmos estas obras como escritas ilegíveis, pois para isso necessitaríamos direcionar mais tempo e espaço para esta discussão; mas podemos apenas perceber que, curiosamente, foi pela prática da pintura, e não da escrita no seu sentido metafórico, que um intelectual como Barthes pôde se declarar, sem maiores explicações, um amador. O que estamos tentando dizer é que, coincidentemente, talvez, quando concede a si mesmo a “liberdade de traçar”<sup>211</sup> sem o álibi do sentido, Barthes afirma estar realizando uma prática de amador, ou seja, aquela em que não há — ao menos provisoriamente — qualquer *imago* envolvida. Ora, talvez, e muitos escritores sabem disso, uma das maiores lutas com a palavra e, especialmente, com o sentido, na escrita seja a luta com a expectativa da opinião do outro, expectativa que não se confunde com o desejo do leitor como espaço para fruição.

Por esses motivos é que consideramos relevante trazermos, mesmo já chegando ao fim deste capítulo, as reflexões e práticas amadoras de Barthes para perto do gesto. Afinal, não parece impróprio afirmar que numa escrita de amador — quando, por exemplo, o traço está livre do sentido das palavras —, o escritor possa se entregar mais intensamente ao gesto, ao trabalho manual, e estar mais próximo de seu próprio corpo erótico. Isto porque, não se preocupando com a imagem que faz de si — e cremos que para um escritor a escrita ilegível ou a pintura favoreçam este estado — para o outro, o amador pode vivenciar o próprio corpo pela via do prazer e do gozo, ou seja, daquilo que vem de si e não do que o “espelha”. Se tomarmos as semiografias de Masson como trabalho de amador; poderemos pensar no gesto que o gerou como uma ação em que o imaginário está, no mínimo, atenuado. A partir daí podemos pensar que é o corpo que, no gesto ou na atividade do amador, mostra-se na superfície no traço da escrita ou da pintura, tal qual o grão da voz. Este corpo, portanto, não é a representação intencional do corpo fisiológico ou da subjetividade, pois não lida nem com a *imago* nem com a transitividade.

<sup>210</sup> BARTHES. *O grão da voz*, p. 308.

<sup>211</sup> Aludimos com tal expressão ao título do ensaio de Barthes “Concedamos a liberdade de traçar” (BARTHES. *O rumor da língua*, p. 52-54).

## Conclusão



Alice Bicalho - *Incidentes*

Coloco-me realmente na posição de quem faz alguma coisa, e não mais de quem fala sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; elimino o discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escritura, quer dizer, de uma prática: passo para outro tipo de saber (a do Amador), e é nisso que sou metódico.

Roland Barthes

No decorrer dos capítulos desta dissertação procuramos pesquisar algumas ocorrências dos termos “figura”, “grão” e “gesto” na obra de Roland Barthes para pensá-las no contexto da relação entre corpo e escrita. Privilegiamos o modo como estes três termos podem estar envolvidos nos processos de escrita, leitura e na estrutura do texto. Como é possível verificar, essas três instâncias não puderam ser estudadas isoladamente devido, cremos, ao próprio modo da abordagem barthesiana, que não separa o texto da atividade da escrita e da leitura, seja através da valorização daquele como uma produção, ou pela afirmação da significância, ou ainda pela reivindicação do estudo da escrita como prática corporal.

Enquanto no primeiro capítulo voltamo-nos com mais ênfase para a leitura como produção do e no texto de *Fragmentos de um Discurso Amoroso* — e desse ponto derivamos o estudo do movimento da figura —, no segundo capítulo nos dedicamos à escuta e à voz, ou à leitura e à letra, para a percepção do grão como inscrição do corpo na língua; no terceiro capítulo nos preocupamos com a prática a partir do desejo do gesto numa concepção manual de escrita. Nos três capítulos nos preocupamos muito mais em pesquisar, conhecer e desenvolver tais tópicos, e enfatizamos menos suas utilidades para a crítica literária. Como mostraremos nessas páginas finais, isso se deu em função da própria estrutura crítica das obras de Barthes que nos fundamentaram, pois estas, além de não buscarem criar postulados, também correspondem a um momento em que o teórico problematiza a linguagem científica, mais especificamente a metalinguagem como base da escrita dita científica.

Feitas essas observações, gostaríamos de retomar alguns pontos elaborados ao longo da dissertação, pensando-os, agora, como elementos de uma teoria maior, que chamaremos a “teoria do prazer do texto” de Roland Barthes.

## 1- A FIGURA E A FIGURAÇÃO

No princípio de nosso primeiro capítulo, “Na Deriva de um Corpo Amoroso”, nos detivemos sobre os aspectos etimológicos da palavra figura. Percebemos como, em Barthes, o termo recebe nuances de sentido não como imagem ou representação de um corpo, mas como um corpo em ação. Essa ação, porém, se considerada a fixidez material do texto impresso, só poderia ser entendida num sentido metafórico. Assim, a figura, mesmo não sendo imagem, estaria, como esta última em relação ao seu suporte, objetivamente presa à fixidez do texto ao papel. Por esse viés, não teríamos outra opção a não ser afirmar que o movimento das figuras,

ou mais especificamente, o movimento do sujeito amoroso através das figuras em *Fragmentos de um Discurso Amoroso* é um recurso retórico. Fazendo isso, estaríamos afirmando também que há uma impostura teórica no prefácio daquela obra, já que encontramos nele informações contrárias às que acabamos de levantar; como na reflexão, proposta por Barthes, sobre a etimologia da palavra “figura” — também desenvolvida ao longo de nosso primeiro capítulo.

A aparente inexistência de movimento real nas figuras poderia ter-nos conduzido a uma leitura metafórica do *Discurso Amoroso*. Entretanto, pudemos observar a presença de outros elementos, discutidos ainda no primeiro capítulo, que subvertem concretamente a relação entre texto, corpo e movimento, colocando-os fora da representação ou da retórica. Esses elementos são produções da conjugação da fragmentação e da leitura.

Sem dúvida, é possível afirmar que a leitura é fundamental a qualquer texto, já que esse se atualiza e revive através dela. Mas, no caso do livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, a leitura não será apenas aquilo que permite a sobrevivência da obra, mas um traço necessário ao funcionamento do texto, como atividade capaz de colocar a figura em movimento, através do que chamamos de “relação original”.

Essa “relação original” torna-se visível tanto através das reescritas que constituem o corpo das figuras, como pela própria estruturação do livro em fragmentos e a organização não-causal destes — como já foi discutido em nosso primeiro capítulo. Enquanto a reescrita demonstra a leitura ativa realizada pelo sujeito amoroso, a estruturação das figuras em si e entre si aponta para a abertura do texto ao leitor. Sobre esse último ponto, acrescentamos também a importância da organização das figuras em ordem alfabética, ordem “*absolutamente insignificante*”<sup>212</sup>, para “desencorajar a tentação do sentido”<sup>213</sup> e evitar que da não-organização da seqüência das figuras crie-se uma narratividade imprevista e indesejada pelo texto .

A organização de uma obra pela seqüência alfabética nos remete, mais uma vez<sup>214</sup>, a uma aproximação entre os dicionários e os *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, desta vez observando que ambas as obras têm, como característica estrutural, certo descentramento,

<sup>212</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 23.

<sup>213</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 23.

<sup>214</sup> Além do que já formulamos a este respeito no primeiro capítulo.

como observa Barthes: “Um dicionário remete a uma estrutura da língua francesa, mas é ao mesmo tempo descentrado”<sup>215</sup>.

A vantagem do descentramento, para uma obra como *Fragmentos*, se dá não apenas por evitar a narratividade ou o sentido fechado, como observou Barthes, mas por permitir que o leitor escolha o caminho que irá percorrer no livro. Esta liberdade remete ao próprio processo de escrita dessa obra, na medida em que permite ao leitor ser ativo, saltar e recortar páginas, assim como o fez o escritor dos *Fragmentos* em relação aos textos lidos e referenciados. Essas modificações inscritas na obra e sugeridas para a prática do leitor consistem num tipo de movimento real sobre o texto, mais complexo do que o da leitura linear de uma obra. Diferentes de certas abordagens e práticas de leitura — nas quais o leitor, mesmo sendo considerado em seu conhecimento e interpretação particular, não precisa fazer nenhum tipo de escolha em relação ao texto lido — a estruturação dos *Fragmentos* exige para o funcionamento do texto que o leitor seja ativo, que se apodere do texto e modifique-o de formas imprevistas. Essa diferença de movimento de leitura no e para o texto dos *Fragmentos* constitui, no nosso entender, a ação do corpo da figura.

Os dados observados anteriormente transformam a abordagem da figura segundo um entendimento de movimento como ilusão retórica em uma produção real e validam a teoria da teatralização da linguagem ou do “método dramático”, citado no prefácio de *Fragmentos*, como “ação de uma linguagem primeira” ou método para “pôr em cena uma enunciação”<sup>216</sup>. Isso ocorre porque a leitura é uma ação real da parte de quem lê e uma atividade que coloca o texto num movimento real de deriva, sem simulação, sem metáfora. Por esse motivo, podemos observar, mais uma vez, como o fizemos na introdução desta dissertação, que não há, na escrita de Barthes, divisão abrupta entre a escrita entendida em seu sentido metafórico e em seu sentido corporal — tal qual tratado no terceiro capítulo —, afinal, trata-se, no caso dos *Fragmentos*, de uma literatura que não nega o sentido como elemento importante para o funcionamento do texto, mas que vislumbra a mão que escreve e a ação do corpo que lê como integrantes do escrito.

Consideramos o corpo do sujeito amoroso como aquele que se constitui de textos fragmentados. Não se trata, portanto, de um corpo humano exterior ao texto que este teria a função de representar. É, pois, um corpo textual, sem órgãos, sem imagem de corpo humano,

---

<sup>215</sup> BARTHES. *O grão da voz*, p. 242.

<sup>216</sup> BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 17.



sem fantasma de referência, que se põe em ação e que trabalha a partir da leitura. Além disso, podemos ver que a estrutura do livro em questão permite que o texto seja a real produção dos atos<sup>217</sup>: as “cenas de linguagem” não estão ali para serem representadas, elas executam sua própria dramatização.

É a partir desta constatação que podemos, finalmente, vislumbrar a diferenciação explicitada em *O Prazer do Texto* entre representação e figuração. Nesta, rompe-se a relação entre escrita e ficção porque é a própria noção de realidade que se desloca da dicotomia livro-mundo. Sem apartá-la da realidade do “mundo”, a figuração concebe a realidade da escrita ao lado desta.

A figuração seria o modo de aparição do corpo erótico [...] no perfil do texto. [...] o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiches, em lugares eróticos. Todos esses movimentos atestam uma *figura* do texto, necessária à fruição de leitura. [...]

A representação, por ela, seria *uma figuração embaraçada*, atravancada de outros sentidos que não o do desejo: um espaço de álibis (realidade, moral, verossimilhança, legibilidade, verdade etc.)<sup>218</sup>.

A figuração, portanto, é tanto um modo de atuação do texto, como vimos a propósito das figuras, como pode ser um modo de abordagem do texto na busca de sua ação e corpo reais. Este último deve ser entendido como corpo erótico, que, como já observamos no segundo capítulo, “Linguagem atapetada de pele”, é o “corpo certo” segundo os eruditos árabes.

A aproximação do corpo ao erotismo, tão cara a Barthes, demonstra também que a figuração é um método de abordagem do texto que não se restringe nem à estruturação ou à forma, nem ao sentido: “há sentido, mas esse sentido não se deixa ‘pegar’; ele permanece fluido, tremulando numa leve ebulição”<sup>219</sup>. Tal método, portanto, não ignora os elementos tradicionalmente estudados pela teoria literária, mas desloca-os, infiel: “O prazer do texto [...] nunca nega nada: ‘desviarei meu olhar, será doravante a minha única negação’”<sup>220</sup>.

Como já foi discutido em outros momentos desta dissertação, fala-se de erotismo porque se trata de, não negando a existência das margens — essas “duas margens, *o compromisso que*

<sup>217</sup> Nesse caso o termo “ato” remete, como sugerido no primeiro capítulo, a sentidos mais próximos dos atos de linguagem ou dos atos teatrais e não ao sentido dado a ele em nosso terceiro capítulo, em oposição ao gesto.

<sup>218</sup> BARTHES, 2002, p. 66.

<sup>219</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 113.

<sup>220</sup> BARTHES. *O prazer do Texto*, p. 7.

*elas encenam, são necessárias*”<sup>221</sup> —, trabalhar na fenda existente entre elas. Observamos, ainda, que o trabalho no interstício permite transformar certas questões teóricas, como a representação, na medida em que, considerando as duas margens que as envolve — seus diálogos com uma tradição de pensamento e ao mesmo tempo a possibilidade de não tomar tal tradição como mais próxima do real que outros modos de pensar e escrever —, abala e desloca tais questões para pontos imprevistos, mas não caóticos; dobram o texto e ultrapassam certas dicotomias aprisionantes (exemplo: real *versus* escrita), colocando a teoria também sob ação da significância.

## 2- GRÃO: EROTISMO E NÃO-CATEGORIZAÇÃO

No capítulo intitulado “Linguagem atapetada de pele” nos dedicamos ao estudo de três escutas — a escuta dos índices, a escuta dos signos, a escuta moderna do significante — e, dentre elas, demos particular importância à escuta do grão. Essa forma de escuta moderna foi elaborada teoricamente por Barthes a partir das reflexões já existentes em relação ao valor do significante no escrito, e da escuta do significante na psicanálise. Em Barthes, a escuta do significante da voz permite trazer para o estudo da matéria fônica uma série de transformações que, na esfera do texto escrito, põe em xeque o *logocentrismo* ocidental. Retomando, resumidamente, a discussão exposta em nosso segundo capítulo, o estudo do grão na voz desestabiliza o vínculo desta com o sentido, logo, com a comunicação e, mais profundamente, com a linguagem verbal, chamando a atenção para a significância presente no encontro do corpo, de suas pulsões, com a palavra falada (ou cantada). Mais uma vez, Barthes chama a atenção para o “encontro entre” que não nega a existência das margens do sentido e da pulsão.

Como dissemos, o estudo explícito do grão, em Barthes, direciona-se à voz. Mas como o próprio teórico indica (e realiza<sup>222</sup>), ele pode ser transposto para outras manifestações como a escrita, o teatro, a dança, a pintura, a escultura, o desenho, a fotografia.

<sup>221</sup> BARTHES. *O prazer do Texto*, p. 12.

<sup>222</sup> Referimo-nos sobretudo aos ensaios reunidos em *O óbvio e o obtuso, A câmera clara, O império dos signos e Fragmentos de um discurso amoroso*.

Pensamos uma possível transposição do estudo do grão da voz para a escrita e acreditamos na possibilidade de transpor as três formas de escuta acima mencionadas para as formas de ler, ou seja, de se relacionar com o signo escrito levando em conta também o tipo de corpo ali envolvido. Não vamos desenvolver cada uma dessas leituras — pois para isto seria necessário voltar ao capítulo e realizar detalhadamente tal transposição —, mas cremos ser relevante perceber que, seguindo esta direção, alcançaríamos um suplemento à teoria da leitura, realizada por Barthes<sup>223</sup> e de certa forma vislumbrada ao longo desta dissertação.

O estudo de um terceiro modo de escuta<sup>224</sup>, a escuta do grão, que difere da escuta cotidiana porque atenta ao significante que emerge e envolve o discurso, talvez seja mesmo um modo interessante de demonstrar certa especificidade da relação com a linguagem, atribuída, sobretudo, ao modo moderno de relacionar-se com o signo. Daí que, tal como no caso da terceira escuta estudada por nós, poderíamos chamar a leitura, com aquelas características que de fato interessavam a Barthes, de moderna ou “leitura do grão”. Esta incluiria a percepção do corpo erótico ou da figuração do texto — como teorizado no item anterior — e do jogo do texto feito com as margens; jogo que, ao lado da percepção da mobilidade do significante, parece não só necessário, mas fundamental à existência da significância na escritura. Por lidar com tais elementos, seria uma leitura viva, móvel, impossibilitada de fechar o texto em significados últimos — ou primeiros — e sem risco da perda de vínculo com o escrito.

Porém, se podemos aproximar o grão da voz e da escrita, por via de um suplemento à teoria da leitura de Barthes, não podemos entendê-lo como um sistema de classificação dos textos — textos com ou sem grão — como se fazia, por exemplo, em termo de divisão de boas ou más leituras. Em nosso segundo capítulo, procuramos aprofundar nosso entendimento deste termo, mas não o problematizamos como categoria crítica. Cremos ser possível justificar esse silêncio a partir desta observação de Barthes: “O grão de uma voz não é indizível (nada é indizível), mas penso que não se pode defini-lo cientificamente, pois ele implica certa relação

---

<sup>223</sup> Sobre os textos que de forma mais direta abordam uma teoria da leitura segundo Barthes ver *O rumor da língua* (“Escrever a Leitura” e “Da Leitura”); *Inéditos I* (“Por uma teoria da Leitura”) e, finalmente, *O prazer do texto*.

<sup>224</sup> Barthes considerava que uma verdadeira interdisciplinaridade consistiria basicamente da percepção da complexidade dos objetos e da impossibilidade de estudá-los profundamente a não ser ao se “destruir dialeticamente cada disciplina estabelecida em proveito de uma disciplina desconhecida” (BARTHES. *Inéditos I*, p. 171). Nosso desejo, nessa direção seria também a não fragmentação do próprio objeto estudado como o fizemos com a escuta no nosso segundo capítulo. A relevância de tal abordagem seria, sobretudo, permitir visualizar a não hierarquização entre as diferentes leituras (ou escutas) e suas formas de estudo. Porém, gostaríamos nessa direção de acrescentar que tal divisão mesmo que sugerida por Barthes e em certa medida repetida nessa dissertação nos soa mais como método de exposição do pensamento que como categorização fechada a cerca da escuta ou da leitura.

erótica entre a voz e quem a escuta. Pode-se, pois, descrever o grão de uma voz, mas somente através de metáforas<sup>225</sup>. Parece-nos, pois, que a utilização do grão como categoria crítica seria, no mínimo, tensa, pois:

Em primeiro lugar, a percepção do grão se dá a partir de uma relação erótica — entendida aqui como sensual — com o texto e esta, segundo Barthes, não é fixa: “Nenhum objeto está numa relação constante com o prazer”<sup>226</sup>. Da mesma forma, a falta de prazer em relação a um texto — seja por ser possível reconhecer nele o excesso de subjetividade, o excesso de emoção, ou, ao contrário, o extremo ceticismo e asceticismo — não é necessariamente definitiva e, mais que isso, não pode ser tomada como parâmetro avaliativo para distinguir textos, já que a fruição — imagem máxima do texto segundo a via teórica do prazer — não tem imagem fixa:

Contra a regra geral: *nunca se deixar iludir pela imagem da fruição; concordar reconhecê-la por toda parte onde sobrevenha uma perturbação da regulação amorosa (fruição precoce, retardada, emocionada etc.): o amor paixão como fruição. A fruição como sabedoria (quando consegue compreender-se a si mesma fora de seus próprios preconceitos)?*<sup>227</sup>.

Além disso, é preciso nos lembrar sempre da constituição dos sujeitos (o da voz, o da escuta; o do texto, o da leitura) que, segundo Barthes, são dispersos e “sem fundo” (ver a este respeito nossas reflexões, no terceiro capítulo, acerca do corpo no gesto): “Estou ainda fascinado por todas as operações de dispersão do sujeito; o momento frágil em que o sujeito clássico da escrita está em vias de se alterar de se deteriorar, de se prestar a uma combinação. É esse momento frágil de esfacelamento que eu interrogo”<sup>228</sup>.

Dessa maneira, a relação erótica não pode ser confundida com uma postura subjetiva do leitor em relação ao texto, assim como a crítica que daí adviria não seria impressionista. Aquilo que permite a constatação de que o grão do texto “é isso *para mim!*”<sup>229</sup> — e que determina, por exemplo que, segundo Barthes, o grão só possa ser descrito metaforicamente — não pode ser tomado no sentido corrente atribuído ao termo “gosto”, colocado como um valor ou qualidade morais do texto e do leitor (o bom texto é compreendido por aquele que tem bom gosto).

<sup>225</sup> BARTHES. *O grão da voz*, p. 261.

<sup>226</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 46.

<sup>227</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 33.

<sup>228</sup> BARTHES. *O grão da voz*, p. 232.

<sup>229</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20.

Diferente disso, a relação erótica da leitura poderia ser entendida no sentido de gosto como “gustação”, “experimentação” que não tem base ou ponto fixo no intelecto, mas advém do prazer do corpo e, esse, tal como o gozo do texto “é [...] atópico, associal [...] ninguém pode prestar contas de seu gozo, ninguém pode classificá-lo”<sup>230</sup>. Escrever, sob este prisma teórico, não seria prestar contas. A crítica que se escreveria sob a luz de tal teoria, portanto, não lidaria com avaliações qualitativas ou categorizações.

Por outro lado, podemos aproximar a relação erótica necessária à percepção do grão, bem como a experimentação física que tal percepção remete ao leitor, do que Barthes chama “leitura viva” na esfera do que ele considera uma ética do estudo da leitura: “há leituras *mortas* (submetidas a estereótipos, às repetições mentais, às palavras de ordem) e há leituras *vivas* (que produzem um texto interior, homogêneo com uma escrita virtual do leitor)”<sup>231</sup>. Assim, podemos dizer que à teoria da leitura — como observadora da capacidade do encontro com o texto ser produtivo e não a repetição de sentidos e estereótipos — acrescenta-se, em função do grão, a percepção da sedução e da provocação do texto advinda do desejo nele inscrito pelo corpo no significante: “que o meu corpo seduza, transporte ou perturbe outro corpo”<sup>232</sup>, que meu corpo seja seduzido, transportado e perturbado por outro; única avaliação, realizável somente pela experiência da leitura-escrita, possível à teoria.

### 3- GRÃO, GESTO E MÉTODO CRÍTICO

No terceiro capítulo, “Inimitável é o corpo”, tratamos de duas acepções para a palavra “gesto”: complemento de um ato transitivo e ação da mão que traça inscrições numa superfície. A partir da aproximação e do diálogo entre estas duas acepções, pudemos pensar a fantasia da escrita em contraposição à intransitividade de tal atividade. Lembremos também que passamos, na última etapa daquele capítulo, a pensar o gesto como possível fantasia de escrita nas semiografias de Masson; nesse caso, vislumbramos a mudança do desejo de alcançar um objeto, daquele que tem por objeto o desejo de traçar linhas sobre uma superfície. Perguntamos-nos, agora, seguindo a teoria estudada, se não seria possível pensar que a obra de Masson ou as pinturas de Barthes despertem, em outros leitores, o desejo de copiar seus gestos. Esse desejo foi vislumbrado pelo próprio autor do ensaio “CY Twombly ou *non multa*

<sup>230</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 249.

<sup>231</sup> BARTHES. *Inéditos I*, p.173.

<sup>232</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.154, 155.

*sed multum*”<sup>233</sup>, levando-o a observar que o gesto é, de fato, inimitável. Isso porque o gesto é um elemento vindo do corpo e “na verdade, inimitável é o corpo [...] meu corpo nunca será o teu”<sup>234</sup>. O corpo é, então, aquilo que melhor se pode tomar como singular e de sua singularidade, visto que existem muitos corpos singulares, entrevemos sua pluralidade.

Vislumbramos, no terceiro capítulo, que o desejo do gesto nos permite perceber a fantasia como roteiro, um “passo da mão”<sup>235</sup>, como escreveu Barthes. A essa constatação acrescenta-se que as produções serão sempre diferenças, dado que os corpos são inimitáveis. Essa consideração tem como uma possível consequência crítica, em sintonia com nossa reflexão anterior a respeito do grão, a impossibilidade de pensar a escrita como produto categorizável.

Essas observações nos remeteram ainda naquele capítulo para o tema do amador, a propósito das pinturas de Barthes. Observamos, inclusive, o fato de ser este tipo de produção, e não a escrita, aquela em que Barthes se declarava um amador. Mas, no contexto daquele capítulo, não observamos como há em suas obras teóricas uma espécie de reivindicação do amadorismo. De fato, não parece impossível afirmar — e não nos remetemos à formação acadêmica de Barthes, pois essa não interessa-nos em demasia — que o escritor/pintor em questão pensasse também na crítica como uma atividade de amador. Que ela normalmente não seja realizada deste modo, ele o sabia tanto quanto nós. Mas que pudesse ser feita tendo o amadorismo como busca, talvez fosse essa uma de suas propostas mais atraentes.

Nessa direção, cremos ser possível pensar nas relações do corpo com a escrita, as esboçadas nesta dissertação e outras possíveis de se fazer, como parte de uma proposta crítica em que ter-se-ia por base o prazer do texto e a atividade de amador. Essa crítica, no entanto, assim como em uma “Sociedade dos Amigos do Texto”<sup>236</sup>, jamais teria o consenso, a predicação ou a normalização como metas, pois “não há forçosamente acordo sobre os textos do prazer”<sup>237</sup>. Mais que isso, devido às considerações feitas alguns parágrafos acima, a diferença seria ponto inalienável, tendo sua realidade calcada na pluralidade dos corpos.

---

<sup>233</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.143-160.

<sup>234</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.155.

<sup>235</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.156.

<sup>236</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 21.

<sup>237</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 21.

Refletindo sobre o valor e a atualidade dessas propostas na crítica, verificamos a dificuldade em se conceber teoricamente uma proposta que tem por base a diferença<sup>238</sup>, dada a sua exigência de movimento, mudança e reelaboração constantes — ou se tornaria outra forma de gregarismo, o gregarismo do prazer. Por outro lado, essa crítica, “espécie de falanstério, pois as contradições nela seriam reconhecidas (e portanto restringido os riscos de impostura ideológica)”<sup>239</sup>, seria, como a própria escrita, fundada a cada vez que um novo texto fosse escrito ou lido.

#### 4- RELAÇÃO CORPO E GRAFIA: A SERIEDADE DO PRAZER

Em *O prazer do texto*, Barthes chama atenção para o fato de o prazer ser interpretado pela esquerda como um pensamento de direita e, à direita, se opor à intelectualidade, ao conhecimento: “Dos dois lados, a idéia bizarra de que o prazer é coisa *simples*, e é por isso que o reivindicam ou o desprezam”<sup>240</sup>. Há, provavelmente, uma moral que, crendo no prazer como “coisa simples”, determina como mais sérias as práticas conflituosas e dolorosas de valorização da vitimização e da violência. O prazer, no entanto, e esperamos que isso tenha se mostrado ao longo desta dissertação, não é uma forma de pacificar a escrita, a leitura ou o texto. Não há, numa teoria como a de Barthes, a busca da superação da angústia, pois a relação com o texto nem sempre é do contentamento ou da euforia. Aliás, como vimos, há textos que, ao contrário, esvaziam, colocam sua relação com a linguagem em crise, como no fragmento ou na escrita ilegível. A existência de textos de contentamento e de crise não deve ser superada pela crítica. Essa variação permite, inclusive, a pluralidade dos prazeres de leitura. Por outro lado, o movimento da crítica não consiste na busca pelo repouso na tradição — como vimos a respeito das atividades cotidianas, para Valéry<sup>241</sup> —, nem no movimento caótico na ausência de diálogo. A crítica seria, então, uma figuração, e agiria segundo uma eroticidade própria que se inscreve na intermitência dessas duas margens. Sempre no movimento, evitaria o conflito<sup>242</sup> sem negar a conversa<sup>243</sup>, a troca, a dobra, já que parece

<sup>238</sup> Não ignoramos que ela seja buscada desde os escritos de Barthes e também por de Jacques Derrida, Gilles Deleuze e os teóricos que se voltam para tais escritos, já que estes, com suas devidas singularidades, se realizam em parte pelo pensamento da diferença.

<sup>239</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 22.

<sup>240</sup> BARTHES. *O prazer do texto*, p. 30.

<sup>241</sup> Ver o capítulo 3 “Inimitável é o corpo”

<sup>242</sup> A recusa do conflito, em Barthes, se dá pelo fato deste teórico considerar tal forma de expressão “a mais acalanhada das linguagens” ou “o estado moral da diferença”, realizado fora da fruição, levando ao “malogro de

inegável que estas, como a atividade crítica, são para muitos — e nos incluímos nestes — fonte de intenso prazer.

A diferença sutil entre tratar o prazer como linha teórica de não-conflito e de lugar da diferença, sem deixá-lo se confundir com uma prática acomodada, repousa num termo estudado por Barthes que não tivemos oportunidade de trabalhar nesta dissertação: o neutro. Como não desenvolvemos este ponto anteriormente, não nos deteremos nele agora que chegamos à nossa página final, apenas o utilizaremos para pontuar que a crítica, segundo a via do prazer, do erotismo, do corpo, do amor não é, assim como o neutro, dialética, não espera a síntese, nem busca desfazer as contradições, mas colocá-las em ponto de deriva, sem direção pré-determinada.

De tudo isso, concluímos que o corpo, como elemento de uma teoria maior, é parte de um modo de se portar diante do texto sem a busca da conciliação da diferença, sem a busca da semelhança, sendo, por isso mesmo, fonte de produções infinitas de textos. Resta considerar, finalmente, que a experiência da escrita de nosso texto, sendo uma dentre tantas possíveis sobre o mesmo tema, pode ser ampliada, modificada ou reelaborada, mas não pode ser imitada, pois é fruto do gesto de um corpo em sua diferença. Quanto à estrutura de nossos capítulos, referência direta às figuras dos *Fragmentos do Discurso Amoroso*, acrescentamos ainda que foi pensada em função de se privilegiar a possibilidade do desdobramento deste estudo a partir da inclusão de novos termos — como o biografema, o corpo interno, ou o resto — postos lado a lado, em ordem “descentradamente” alfabética.

---

uma perversão que se achata sob seu próprio código e já não sabe inventar-se” (BARTHES. *O prazer do texto*, p. 23).

<sup>243</sup> Utilizamos o termo “conversa” por não ser semanticamente carregada como “diálogo”, por não fazer referência à tradição filosófica e, sobretudo por não comportar a idéia de discussão conflituosa.



## Referências

- ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sergio Antônio (orgs). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 1998. Vol. 1. (Viva Voz).
- ANDRADE, Paulo de; SILVA, Sergio Antônio (orgs). *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 1998. Vol. 2. (Viva Voz).
- ARBEX, Márcia (org). *Poéticas do Visível: Ensaio sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997. (série Temas, volume 62. Literatura e filologia).
- BANEGAS, Cristina (org). *Caligrafia de la voz*. Buenos Aires: Leviatán, 2007.
- BARRENTO, João. O que resta sem resto. In: NOVALIS. *Fragmentos são sementes*. Lisboa: Ed. Roma, 2006.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance I: A obra como vontade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Vol. 1.(Coleção Roland Barthes).
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II: Da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Vol. 2(Coleção Roland Barthes).
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 24).
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- BARTHES, Roland. *Inéditos. Teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Vol.1.
- BARTHES, Roland. *Le discours amoureux: Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976 Suivi d'un discours amoureux (page inédites)*. Paris : Seuil, 2007.
- BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita: seguido de Novos Ensaio Críticos*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Roland Barthes).
- BARTHES, Roland. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: Ensaio Crítico III*. Editora Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes).
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTOSZYNSKI, Kazimierz. Teoria del Fragmento. In: *Teoria del Fragmento*. Valencia: Episteme, 1998. (Colección Eutopías, 200).
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Rua de Mão única*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita I: a palavra plural (palavra de escrita)*. São Paulo: Escuta, 2001. Vol. 1.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos).
- BLANCHOT, Maurice. *Pena de Morte*. Tradução de Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Coleção Lazuli).
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANCO, Lucia Castello. Encontro com escritoras portuguesas. *Boletim do centro de estudos portugueses*. Belo Horizonte: FALE / UFMG, vol. 14, nº 16. jun/dez, 1993.
- BRANCO, Lucia Castello. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994. (Selo Universidade).
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates).
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. (Coleção Signos).

- CAMPOS, Haroldo de. (org). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Traduções de Heloisa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CASA NOVA, Vera, GLENADEL, Paula (orgs.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- CESAROTTO, Oscar.(org). *Idéias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Tradução de Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanitas).
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997. (TRANS).
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Estéticas).
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como produzir um corpo sem órgãos?. In \_\_\_\_\_. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. Vol. 3. (TRANS).
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro: 34, 1992. (TRANS).
- DELEUZE, Gilles. Simulacro e filosofia antiga. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos, 35).
- DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.
- DERDYK, Edith.(org). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos, 16).
- DERRIDA, Jacques. *Papel-Máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- ÉVRARD, Franck, IENET, Éric. *Roland Barthes*. Paris: Bertranol-Lacoste, 1994. (coleção Référence).
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio, Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FREUD, S. O método de interpretação dos sonhos: análise de um sonho modelo. In: \_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Vol. 2. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud).
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer ; Psicologia e grupo e outros trabalhos (1925-1926)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. Vol. 18. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud).
- GOETHE, Johann Wolfgang Von Goethe. *Werther*. Tradução de Galeão Coutinho. 2. ed. São Paulo: Ed. Abril, 1971.

- GRESILLON, Almuth. Devagar: Obras. In: *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, 1999. n. 33.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Tradução e organização de José Lino Grunewald. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- HANANIA, Aida Ramezá. *A Caligrafia Árabe*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- HAY, Louis. *A montante da Escrita*. Tradução de José Renato Câmara. In: *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Ministério da Cultura, 1999. n. 33. HOLENSTEIN, Elmar. *Introdução ao pensamento de Roman Jakobson*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- JEAN, Georges. *A Escrita: Memória dos Homens*. Tradução de Lídia da Mota Amaral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. (Descobertas).
- KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *No princípio era o amor: Psicanálise e fé*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- KROPP, Gerhard. *De Lao-Tse a Sartre: Introducción a la historia de la filosofía*. Tradução de Alfredo Cahn. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1960.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LACAN, Jacques. Literatorra. In: \_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- LACAN, Jacques. O Seminário sobre “A carta roubada”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: livro 20 mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, Escutar, Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A figura humana : textos essenciais*. São Paulo: 34, 2004. Vol. 6. (A pintura).
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Jogo da Liberdade da Alma*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um Falcão no punho*. Lisboa: Relógio D’Água, 1998.
- LUPTON, Ellen. *Pensar com Tipos: guia para designers, escritores, editores, estudantes*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MANDIL, Ram. A letter, a litter. In: \_\_\_\_\_. *Os Efeitos da Letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Contra Capa / Ed. UFMG, 2003.
- MARTY, Érick. *Roland Barthes, el ofício de escribir*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2007.

MASSIN, André. *La Lettre et L'Image: La figuration dans l'alphabet latin du VIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Paris : Gallimard, 1993.

MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiro: Apresentação crítica dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 6. ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes, 1982. (vozes do mundo moderno, 6) .

MILLER, Jacques-Alain. O escrito na palavra. In: REVISTA BRASILEIRA INTERNACIONAL DE PSICANÁLISE . Opção Lacaniana. n. 16, Agosto, 1996.

MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 2002.

MUNSCH, R.H. *L'Écriture et son dessin*. Paris : Eyrolles, 1951. (L'enseignement technique et professionnel).

MUNSCH, R.H. *Recueil d'Alphabets à dessiner*. Paris : Eyrolles, 1951. (L'enseignement technique et professionnel).

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução de J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOVALIS. *Pólen : fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto. Crítica. Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PLATÃO. *O banquete, ou, Do amor*. 2. ed. São Paulo: DIFEL, 1970.

ROSENBERG, Haroldo. Os Action Painters Norte-Americanos. In: \_\_\_\_\_. *A Tradição do Novo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. (Debates).

SADE, Donatien Alfonse François. *O Marido complacente: historietas, contos e exemplos*. Porto Alegre: L&PM, 2002. (coleção L&PM pocket).

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. 4. ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1987.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e seus monstros*. Lisboa: Vega e Passagens, 1999.

VALERY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## REFERÊNCIA DAS IMAGENS:

ALPHANT, Marianne, LEGER, Nathalie (dir.). *R/B. Roland Barthes*. Catalogue de la Exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 2. Paris : Seuil, Éditions du Centre Pompidou, Imec. 2002. Catálogo de exposição, 27 nov. 2002 – 10 mar. 2003, Centre Pompidou.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Roland Barthes)

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

Picasso. *Picasso's Vollard Suite*. Londres: Thames and Hudson, 1985.

Le Mystere Picasso. Produção: [Henri-Georges Clouzot](#). Direção de Fotografia: Claude Renoir. França, Filmsonor, 1956. 1 DVD, 78 min, P&B e color, legendado (tradução de Ellen Nagai).

ROLAND Barthes. Paris: Ville de Paris, 1986. Catálogo de exposição. 7 maio - 3 out. 1986, Pavillon des arts.

## REFERÊNCIAS EM VÍDEO E PÁGINAS WEB:

<http://ashtarydesign.com/discussion/2008/03/cy-twombly/> Acesso em: Dezembro 2008

<http://centripetalnotion.com/2007/09/13/13:26:26/> Acesso em: janeiro de 2008

<http://clipmarks.com/clipmark/C13EEB81-BF73-45E7-8A4C-EF5021EE5E78/> Acesso em: janeiro 2008

<http://www.bernard-requichot.org/> Acesso em: março 2008

<http://www.hajinoordeen.com/index.html> Acesso em: dezembro de 2009

[http://www.hottopos.com.br/collat5/hassan.htm#\\_ftnref1](http://www.hottopos.com.br/collat5/hassan.htm#_ftnref1) Acesso em: Dezembro 2008

<http://www.masterworksfineart.com/inventory/masson> Acesso em: janeiro de 2009.

Le Mystere Picasso. Produção: Henri-Georges Clouzot. Direção de Fotografia: Claude Renoir. França, Filmsonor, 1956. 1 DVD, 78 min, P&B e color, legendado (tradução de Ellen Nagai).

O LIVRO de cabeceira. Direção: Peter Greenway. Estados Unidos e Inglaterra, Channel four Films, 1996. 1 DVD, 126 min, color, legendado.

[www.gramatologia.blogspot.com](http://www.gramatologia.blogspot.com). Acesso em: 18 de fevereiro de 2008, 7 de abril de 2008; 28 de maio de 2008, 2 de julho de 2008; 24 de julho de 2008; 15 de setembro de 2008.

Anexos

**Imagens**



## | Índice |

	A necessidade... .. XV		
	<i>Como é feito este livro</i> – 1. Figuras – 2. Ordem – 3. Referências . . . . . XVII		
ABISMAR-SE	"EU ME ABISMO, EU SUCUMBO..." 1. A suavidade – 2. Isolda – 3. Em parte alguma – 4. Pensamento equivocado da morte – 5. Função do abismo . . . . . 3		
ABRAÇO	"NA CALMA AMOROSA DE SEUS BRAÇOS" 1. O adormecer – 2. De um abraço a outro – 3. Plenitude. . . . . 7		
ADORÁVEL	"ADORÁVEL" 1. Paris, numa manhã de outono – 2. Atotal – 3. A especialidade do desejo – 4. A tautologia . . . . . 9		
AFIRMAÇÃO	O INTRATÁVEL 1. A profissão de amor – 2. Violência e alegria do imaginário – 3. A força não está no intérprete – 4. Recomeçemos . . . . . 15		
ALTERAÇÃO	UM PONTINHO DO NARIZ 1. O ponto de corrupção – 2. Ver o outro sujeito do – 3. "Dar uma" – 4. A agitação de ser – 5. "Minhas comadrezinhas" . . . . . 19		
ANGÚSTIA	AGONY 1. A angústia como um veneno – 2. <i>Primitive agony</i> . . . . . 25		
ANULAÇÃO	AMAR O AMOR 1. Os dois pombos – 2. Provcito e prejuízo . . . . . 27		
ASCESE	SER ASCÉTICO 1. Punir-me – 2. Chantagem . . . . . 29		
ATOPOS	ATOPOS 1. Inclassificável – 2. Inocência – 3. A relação original . . . . . 31		
AUSÊNCIA	O AUSENTE 1. O ausente é o outro – 2. Um discurso feminino? – 3. O esquecimento – 4. Suspirar – 5. Manipulação da ausência – 6. O desejo e a necessidade – 7. A invocação – 8. Koan da cabeça debaixo da água. . . . . 35		
CARINHO	CARINHO 1. Carinho e demanda – 2. Carinho e desejo . . . . . 43		
CARTA	A CARTA DE AMOR 1. "Penso em você" – 2. Correspondência e relação – 3. Não responder . . . . . 45		
CATÁSTROFE	A CATÁSTROFE 1. Dois desesperos – 2. A situação extrema . . . . . 49		
CENA	FAZER UMA CENA 1. Historicamente, a cena – 2. Mecânica da cena – 3. A cena interminável – 4. A cena insignificante – 5. A última réplica. . . . . 51		
CHORAR	ELOGIO DAS LÁGRIMAS 1. Quando o homem chora – 2. Modas – 3. Função das lágrimas . . . . . 59		
		CIRCUNSCREVER	LAETITIA 1. <i>Gaudium e Laetitia</i> – 2. A miséria amorosa . . . . . 63
		CIÛME	O CIÛME 1. Werther e Alberto – 2. O doce partilhado – 3. Recusar o ciúme – 4. Os quatro sofrimentos do ciumento . . . . . 67
		COMPAIXÃO	"O OUTRO ESTÁ DOENDO EM MIM" 1. A unidade de sofrimento – 2. Vivamos! – 3. A delicadeza . . . . . 71
		CONDUTA	"QUE FAZER?" 1. Ou/ou – 2. Questões fúteis – 3. Preguiça . . . . . 75
		CONIVENCIA	"A CONIVÊNCIA" 1. Louvar a dois – 2. Quem está demais? – 3. Odiosamato. . . . . 79
		CONSTRANGIMENTO	"O AR CONSTRANGIDO" 1. A situação carregada – 2. Uma fascinação alerta. . . . . 83
		CONTATOS	"QUANDO MEU DEDO INADVERTIDAMENTE..." 1. O que é pedido à pele – 2. Como os dedos de um cabeleireiro . . . . . 85
		CONTINGÊNCIAS	ACONTECIMENTOS, REVESES, CONTRARIIDADES 1. Porque... – 2. O véu negro de Maia – 3. A estrutura, não a causa – 4. O incidente como histeria . . . . . 87
		CORAÇÃO	O CORAÇÃO 1. Um órgão erétil – 2. Meu coração contra meu espírito – 3. O coração pesado . . . . . 91
		CORPO	O CORPO DO OUTRO 1. O corpo dividido – 2. Escutar. . . . . 93
		CULPAS	CULPAS 1. O trem – 2. A independência como falta – 3. A inocência da dor . . . . . 95

FIG 1 - Primeira página do sumário de *Fragments de um Discurso Amoroso*  
Fonte: BARTHES. *Fragments de um Discurso Amoroso*, p.5

FIG 2 - Segunda e terceira páginas do sumário de *Fragments de um Discurso Amoroso*  
Fonte: BARTHES. *Fragments de um Discurso Amoroso*, p.6.7.

Compassion	« L'AI MAL À L'AUTRE » - 1. L'unité de souffrance - 2. Vivons! - 3. La délicatesse.	69	Fautez	FAUTES - 1. Le train - 2. La maîtrise comme faute - 3. L'innocence de la douleur.	135
Comprendre	« JE VEUX COMPRENDRE » - 1. Sous la lampe - 2. Sortant du cinéma - 3. Répression - 4. Interprétation - 5. Vision: le grand rêve clair.	71	Fête	« DES JOURS ÉLUS » - 1. Le festin - 2. Un art de vivre.	139
Conduite	« QUE FAIRE? » - 1. Ou bien/ou bien - 2. Questions fatâles - 3. Paresse.	75	Fou	« JE SUIS FOU » - 1. Le fou aux fleurs - 2. La folie invisible - 3. Je n'est pas un autre - 4. Pur de tout pouvoir.	141
Convivence	LA CONVIVENCE - 1. Louange à deux - 2. Qui est de trop? - 3. Odiosamato.	79	Gêbe	L'AIR EMBARRASSÉ - 1. La situation chargée - 2. Une fascination alerte.	145
Contacts	« QUAND MON DOIGT PAK MÉGARDE... » - 1. Ce qui est demandé à la peau - 2. Comme les doigts d'un coiffeur.	81	Gradiva	LA GRADIVA - 1. Le délire - 2. La contre-Gradiva - 3. Encore la délicatesse - 4. Aimer/être amoureux.	147
Contingences	ÉVÉNEMENTS, TRAVERSIS, CONTRARIÉTÉS - 1. Parle que... - 2. Le voile noir de la Maya - 3. La structure, non la cause - 4. L'incident comme hystérie.	83	Habit	HABIT BLEU ET GILET JAUNE - 1. Faire sa toilette - 2. Imitation - 3. Travestissement.	151
Corps	LE CORPS DE L'AUTRE - 1. Le corps divisé - 2. Scruiter.	85	Identification	IDENTIFICATIONS - 1. Le valet, le fou - 2. Victime et bourreau - 3. La gribouillette - 4. La projection.	153
Déclaration	L'ENTÉTIEN - 1. Frôlages - 2. Le baratin généralisé.	87	Image	LES IMAGES - 1. Cruzuté des images - 2. Clivage - 3. L'image triste - 4. L'amoureux comme artiste.	157
Dédicace	LA DÉDICACE - 1. Le cadetu amoureux - 2. Because I love - 3. Parler de ce qu'on donne - 4. Dédier - 5. Écrire - 6. Inscrite, non donner.	89	Inconnaissable	L'INCONNAISSABLE - 1. L'énigme - 2. L'incommissance - 3. Définition par la force.	161
Dmons	« NOS SOMMES NOS PROPRES DÉMONS » - 1. En roue libre - 2. Phariel - 3. Homéopathie.	95	Induction	« MONTREZ-MOI QUI DÉSIRE » - 1. La contagion affective - 2. L'interdiction comme index.	163
Dépendance	DOMINI - 1. Le vasselage amoureux - 2. La rébellion.	97	Informateur	L'INFORMATEUR - 1. Le micmac - 2. L'extérior comme secret.	165
Dépende	L'EXUBÉRANCE - 1. Flège de la tension - 2. Curieuse réponse de Goethe à ses détracteurs anglais - 3. L'ingéniosité pour rien - 4. La beauté.	99	Insupportable	« CA NE PEUT PAS CONTINUER » - 1. La patience amoureuse - 2. L'exaltation - 3. L'endurance.	167
Débatité	LE MONDE SIDÉRÉ - 1. La miniature passée au vernis - 2. La conversation générale - 3. Le voyage en Italie - 4. Un système de pouvoir - 5. La vitre - 6. Irréel et déréel - 7. Au buffet de la gare de Lausanne - 8. Le puéril revers des choses.	103	Issues	IDÉES DE SOLUTION - 1. Huis-clos - 2. Pathétique - 3. Le piège.	169
Drame	ROMAN/DRAME - 1. Le journal impossible - 2. Une histoire qui a déjà eu lieu.	109	Jalousie	LA JALOUSIE - 1. Werther et Albert - 2. Le gâteau partagé - 3. Refuser la jalousie - 4. Les quatre souffrances du jaloux.	171
Écorché	L'ÉCORCHÉ - 1. Points exquis - 2. Intaquinable.	111	Je-t'aime	JE T'AIME - 1. Szeretlek - 2. Un mot sans emplois - 3. La profération - 4. Il n'y a pas de réponse - 5. « Moi aussi » - 6. L'éclair unique - 7. Une révolution - 8. Je-t'aime comme affirmation tragique - 9. « Je t'aime aussi » - 10. Amen.	175
Écrire	INEXPRIMABLE AMOUR - 1. Aimer et créer - 2. Ajuster - 3. Écriture et imaginaire - 4. Indivision - 5. L'écriture hors échange.	113	Langueur	LA LANGUEUR D'AMOUR - 1. Le satyre - 2. Désir I - 3. Désir II - 4. Exténuant.	185
Errance	LE VASSEAU FANTÔME - 1. Disparition de l'amour - 2. Phœnix - 3. Un mythe - 4. La nuance.	117	Letre	LA LETTRE D'AMOUR - 1. « Je pense à vous » - 2. Correspondance et relation - 3. Ne pas répondre.	187
Étreinte	« DANS LE CALME AIMANT DE TES BRAS » - 1. L'endormissement - 2. D'une étreinte à l'autre - 3. Complément.	121	Loquée	LA LOQUÉE - 1. Twiddling - 2. La volubilité - 3. L'entraînement.	191
Exil	L'EXIL DE L'IMAGINAIRE - 1. S'exiler - 2. Le deuil de l'image - 3. La tristesse - 4. Double deuil - 5. L'embrassement.	123	Magie	LA DERNIÈRE FEUILLE - 1. La manique - 2. Le vœu.	195
Fâcheux	L'ORANGE - 1. L'indiscrète voisine - 2. Agacement.	127	Monstrueux	« JE SUIS OMBREUX » - 1. L'amoureux important - 2. La chose monstrueuse.	197
Fading	FADING - 1. Il fâdes, fâdes and fâdes - 2. La Mère sévère - 3. La nuit de l'autre - 4. Nekuia - 5. La voix - 6. La fatigue - 7. Le téléphone - 8. Laisser ou recueillir?	129	Mutisme	SANS RÉPONSE - 1. La réponse retardée - 2. Parler pour rien - 3. La Muette.	199
			Nuages	NUAGES - 1. Un message honteux - 2. Nuages subtils: le furyu.	201
			Nuit	« ET LA NUIT ÉCLAIRAIT LA NUIT » - 1. Les deux nuits - 2. Une nuit recueille l'autre.	203
			Objets	LE RUBAN - 1. Métonymies - 2. Le kigo.	205

FIG.3 - Páginas do sumário de *Fragments de um Discurso Amoroso* em edição francesa  
 Fonte: BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. p.282, 283.

## O CORPO DO OUTRO

CORPO. Todo pensamento, toda comoção, todo interesse suscitados no sujeito amoroso pelo corpo amado.

1. Seu corpo estava dividido: de um lado, seu corpo propriamente dito – sua pele, seus olhos –, terno, caloroso, e, de outro, sua voz, breve, contida, sujeita a acessos de distanciamento, sua voz, que não dava o que seu corpo dava. Ou ainda: de um lado, seu corpo macio, morno, mole na medida exata, penujoso, simulando acanhamento, e, do outro, sua voz – a voz, sempre a voz –, sonora, bem formada, mundana, etc.

2. Por vezes toma-me uma idéia: ponho-me a escutar longamente o corpo amado (tal como o narrador diante do sono de Albertina). *Escutar* quer dizer *vasculhar*: vasculho o corpo do outro, como se

Proust

FIG 4 - Figura “O Corpo do Outro”  
Fonte: BARTHES. *Fragments de um Discurso Amoroso*, p.93

É POIS UM AMANTE QUE  
FALA E QUE DIZ:

FIG 5 - Página de abertura de *Fragments de um Discurso Amoroso*  
Fonte: BARTHES. *Fragments de um Discurso Amoroso*, p.1

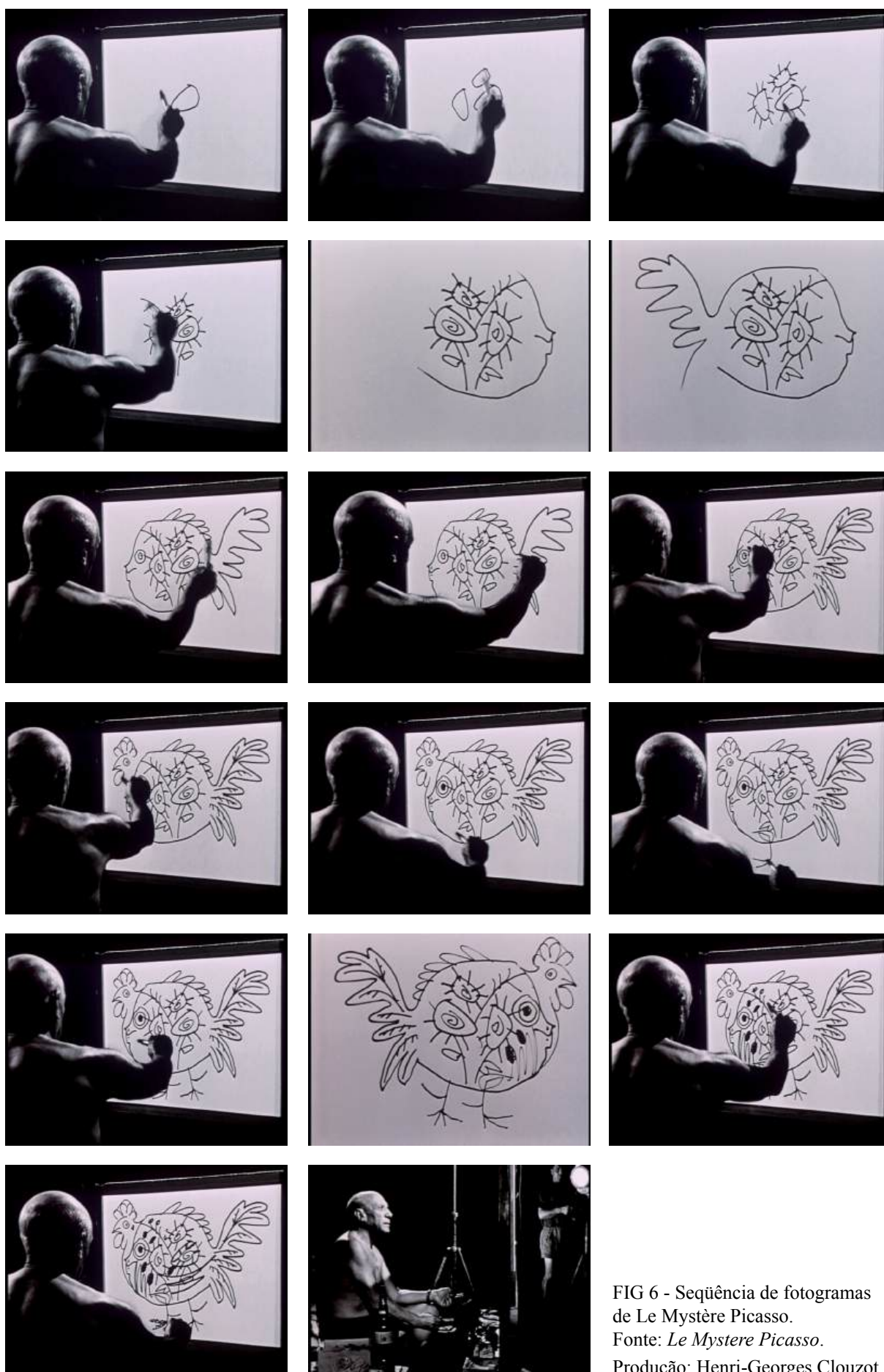


FIG 6 - Seqüência de fotogramas de *Le Mystère Picasso*.  
 Fonte: *Le Mystère Picasso*.  
 Produção: Henri-Georges Clouzot.



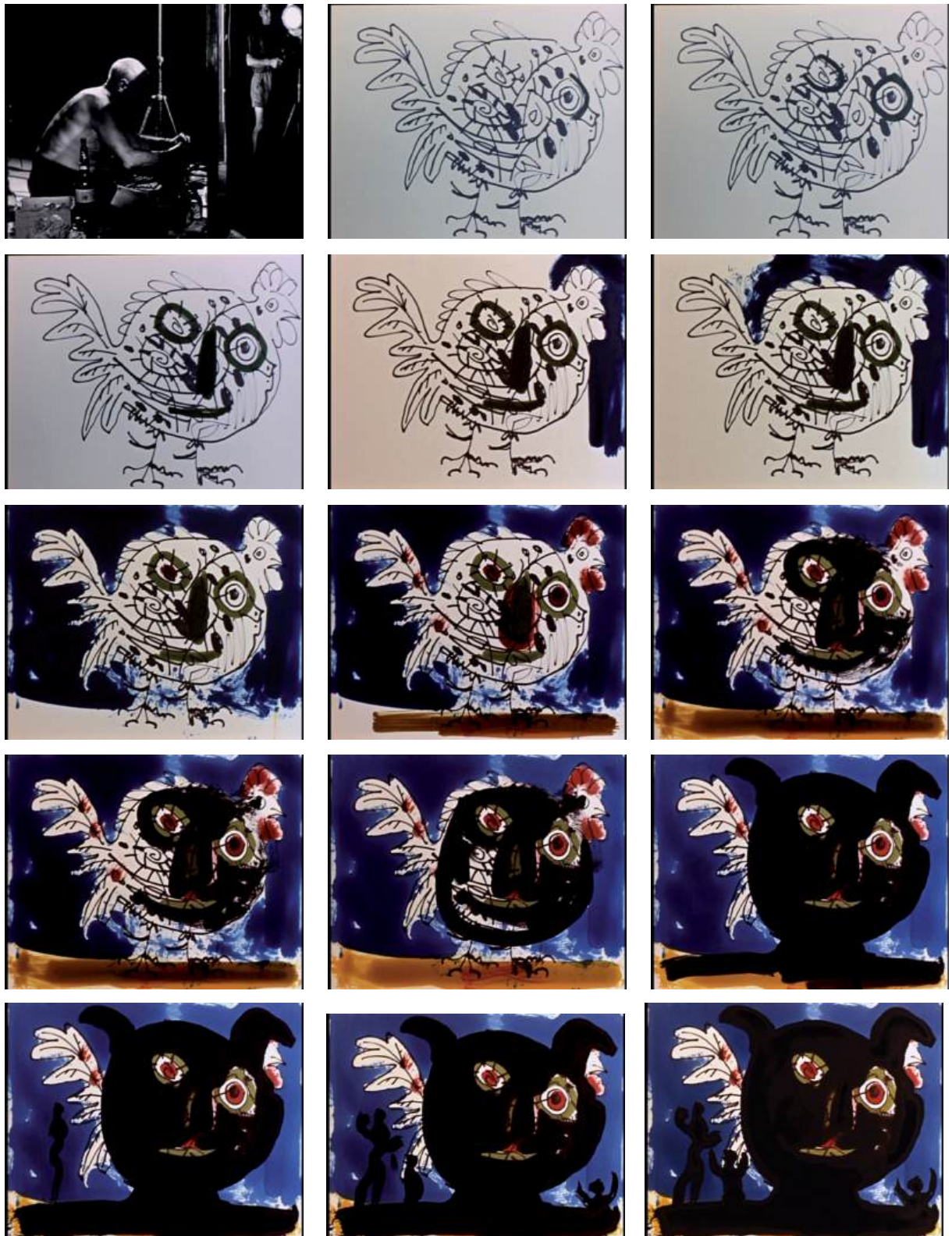


FIG 7 - Sequência de fotogramas de *Le Mystère Picasso*.  
 Fonte: *Le Mystère Picasso*.  
 Produção: Henri-Georges Clouzot.



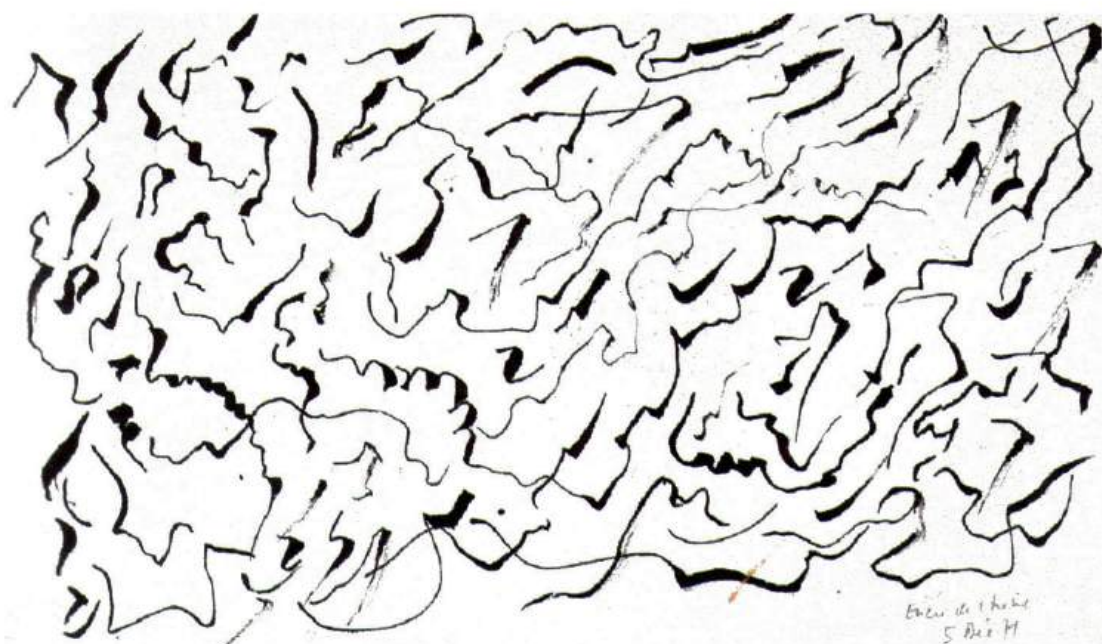


FIG 16 - 5 *Décembre 1971*, Roland Barthes  
 Fonte: ALPHANT, Marianne, LEGER, Nathalie (dir.). *R/B.*  
 Roland Barthes. Catalogue de la Exposition présentée au  
 Centre Pompidou, p.147.



FIG 17 - *Décembre 1977*, Roland Barthes  
 Fonte: ALPHANT, Marianne, LEGER, Nathalie (dir.). *R/B.*  
 Roland Barthes. Catalogue de la Exposition présentée au  
 Centre Pompidou, p.167.