



ANA CRISTINA BARTOLO

**Isto não é uma performance, é um caminho:
os cursos de Roland Barthes no Collège de France**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Rio de Janeiro
setembro de 2021



ANA CRISTINA BARTOLO

**Isto não é uma performance, é um
caminho: os cursos de Roland Barthes
no Collège de France**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Madalena Simões de Almeida Vaz Pinto
UERJ

Profa. Paloma Vidal
UNIFESP

Rio de Janeiro, 21 de setembro de 2021

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Cristina Bartolo

Ana Bartolo é natural do Rio de Janeiro, graduou-se em Jornalismo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em 1999. Concluiu o mestrado em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio, em 2016. Tem pós-graduação especialização em Fotografia - Imagem, Memória e Comunicação pela Universidade Cândido Mendes (2010). Trabalha como pesquisadora de conteúdo e de imagem. Autora de *O caçador de ginseng* (Ed. Megamini, RJ, 2018) e de diversos artigos em periódicos especializados, tendo apresentado várias comunicações em congressos ligados à sua área de atuação.

Ficha Catalográfica

Bartolo, Ana

Isto não é uma performance, é um caminho : os cursos de Roland Barthes no Collège de France / Ana Cristina Bartolo ; orientador: Luiz Camillo Osório. – 2021.

205 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Mal-estar do método. 3. Procedimentos crítico-poéticos. 4. Roland Barthes. 5. Manual de escritura. I. Osório, Luiz Camillo. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, expresso aqui os meus agradecimentos.

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001"

Agradeço ao meu orientador, professor Luiz Camillo Osório pelo caminho e pela caminhada. Obrigada, Camillo, obrigada!

Aos professores Rosana Kohl Bines, Marília Rothier Cardoso, Madalena Vaz Pinto, Paloma Vidal, Frederico Coelho e Alberto Pucheu, primeiros leitores da tese. Aos professores Patrick Pessoa e Helena Martins, pelos comentários e sugestões por ocasião da qualificação.

Ao professor Nuno Crespo da Universidade Católica Portuguesa do Porto pela acolhida à minha proposta de intercâmbio e pela breve, porém importante, interlocução.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pelos cursos ministrados sem os quais esse caminho não teria sido possível. Um agradecimento especial à Rosana Kohl Bines e Helena Martins.

Gostaria de agradecer também os meus colegas de turma, pela parceria em todos os momentos desta caminhada. E à equipe do Departamento de Letras, pela atenção, paciência e apoio ao longo do mestrado e do doutorado. Rodrigo Santana Pinheiro, Digerlaine Tenório, Francisca Ferreira de Oliveira, Daniele Cruz e Wellington Cruz, muito obrigada.

Aos amigos Adriana Frant, Patrícia Pamplona, Francisco Camêlo e Flávia Castro, por me ajudarem a completar a travessia.

Aos mestres taoístas Wu Jyh Cherng, Hamilton Fonseca Filho e Walter Canalonga pelos ensinamentos compartilhados.

À minha mãe e ao meu pai, Susana e Júlio, toda a minha gratidão. À minha avó, Lydia, e os meus tios Luísa e Aluísio, por todo amor e carinho. À minha irmã, Fernanda. Agradeço também à Prya, Bernardo, Guto, Sylvia, Renata, Luisinho, Roni, Irene, Inês, Rafael, por serem minha família.

Ao Milton, pela amizade infinita.

À Joana, pela vida compartilhada.

Resumo

Bartolo, Ana Cristina; Osório, Luiz Camillo. **Isto não é uma performance, é um caminho: os cursos de Roland Barthes no *Collège de France***. Rio de Janeiro, 2021. 184 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese tem como objeto os cursos ministrados por Roland Barthes no *Collège de France* (1977-1980) tomando como guia a enunciação barthesiana, explicitada no título desta pesquisa, de que estes cursos são por ele experimentados como um *caminho* associado à palavra chinesa *Tao* (cf. Barthes: *protocolo da colheita*). Esta concepção de *caminho* se oferece a Barthes como uma metodologia para a realização de uma nova prática de escritura que ele intitula como Romance. Na tese, a *observação projetiva* deste suposto método em operação é designada em termos de um *mal-estar do método*. Essa terminologia se justifica a partir de outra enunciação pessoal, esta proferida em Cerisy-la-Salle (1977), em que Barthes defende que a paixão do medo tenha o valor de método pois dela parte um *caminho iniciático*. Em outro eixo de desenvolvimento da pesquisa, há a *simulação* de uma *poética do tempo que faz* para corresponder a uma *virada na naturalidade* que Barthes designa como uma terceira volta do parafuso e que no curso *A preparação do romance I* está vinculada à prática do haicai. E, por fim, em um último eixo de abordagem, os cursos são trabalhados na perspectiva de um *manual de escritura* para destacar uma pedagogia suscitada pelo próprio texto barthesiano, ou ainda, pela singularidade de uma escrita que explicita seus procedimentos em um duplo registro: um dizer crítico-reflexivo associado a um mostrar poético-performativo. Nesse registro há uma reunião de considerações barthesianas relacionadas aos atos de *abordar, anotar, apontar, burlar, captar, classificar, comentar, definir, descrever, escutar, fichar, flutuar, interpretar, observar* etc. Barthes diz que um ponto de fuga do Curso seria a realização de um romance: passar da *preparação* para uma *práxis de escritura*. *Mon Roland. Mon Roman*. E, aqui, o retorno em espiral à problemática inicial do curso *A preparação do romance I*: “como passar da anotação ao romance, do descontinuo ao fluxo, do fragmento ao não-fragmento.” Ou ainda: como escrever um romance?

Palavras-chave

Mal-estar do método; procedimentos crítico-poéticos; Roland Barthes; manual de escritura.

Abstract

Bartolo, Ana Cristina; Osório, Luiz Camillo (Advisor). **This is Not a Performance, it is a Way: Roland Barthes at the Collège de France**. Rio de Janeiro, 2021. 184 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis analyzes the courses given by Roland Barthes at *Collège de France* (1977-1980), drawing on his utterance cited in the title of this work in which he claims to experience the courses as a *way*, alluding to the Chinese word *Tao*. Barthes draws on this conception of *way* as a methodology for undertaking a new practice of writing, which he calls the novel. In the thesis, the *projective observation* of this supposed method in operation is designated in terms of *methodological malaise*. This terminology is justified by another personal utterance, this one proffered in Cerisy-la-Salle (1977), in which Barthes argues that the passion of fear has methodological value, because it is from it that an *initiating way* begins. Elsewhere in this research there is the simulation of a poetic of time in the making to correspond to the natural turn that Barthes calls a third turn of the screw and which, in the course *The preparation of the novel I*, is associated with the haiku. And finally, in the last branch of the approach, the courses are observed from the perspective of a *writing handbook* to highlight a pedagogy brought about by Barthes' text itself, or indeed by the singularity of a writing that explicates its procedures on two levels: reflexive and critical discourse alongside poetic and performative demonstration. In this register, Barthes' considerations about the acts of *approaching*, *noting*, *indicating*, *misleading*, *capturing*, *classifying*, *commenting*, *defining*, *describing*, *listening*, *listing*, *floating*, *interpreting*, *observing*, etc. are combined. Barthes said that a vanishing point for the course was the writing of a novel: moving from the *preparation* to the *praxis* of writing. *Mon Roland. Mon Roman*. And here we spiral back to the initial inquiry of the course *The Preparation of the Novel I*:

“how to progress from notation to novel, from discontinuity to flow, from fragment to non-fragment”. Or else: how to write a novel?

Keywords

Methodological malaise; critical and poetic procedures; Roland Barthes; writing handbook.

Sumário

1. Introdução	13
2. A imagem da decisão	17
3. Pavimentar o caminho	24
4. Cadernos da China	46
5. Praticar	56
6. A retirada	85
6.1. <i>Llegó mi amigo</i>	118
7. Um desvio	125
8. <i>Las pruebas</i>	151
9. Um manual	176
10. Conclusão	195
11. Referências bibliográficas	198

Lista de figuras

Figura 1 - Tabela integrante do fragmento “Fases” do livro <i>Roland Barthes por Roland Barthes</i>	21
Figura 2 - Roland Barthes em aula inaugural no <i>Collège de France</i> , Paris, 1977. Foto de Jacques Pavlovsky	23
Figura 3 - Desenho em árvore a caminho da aldeia Waurá, 1977. Foto de Berta Gleiser Ribeiro	25
Figura 4 - <i>Le livre d’Image</i> (2018), filme de Jean-Luc Godard.	27
Figura 5 - Ludwig Wittgenstein	31
Figura 6 - Quadrinho de Laerte	34
Figura 7 - Foto de Pentti Sammallahti	37
Figura 8 - Citação de Ludwig Wittgenstein	40
Figura 9 - Loja do Shopping Cidade Copacabana Foto de Ana Bartolo	46
Figura 10 - <i>Chung Kuo, Cina</i> (1972), filme de Michelangelo Antonioni.	47
Figura 11 - Jean Wahl, Marcelin Pleynet, Philippe-Sollers, Roland-Barthes e Julia Kristeva nas grutas de Longmen, Luo Yang, China, 1974.	48
Figura 12 - François Wahl, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet e Roland Barthes acompanhados dos dois guias chineses, Place Tian, 1974. Foto Julia Kristeva	48
Figura 13 - Guardas vermelhos chineses durante a Revolução Cultural, 1966. Universal History Archive /Gettyimages	49
Figura 14 - Julia Kristeva e Barthes diante do <i>Pagode do grande ganso selvagem</i> , China, 1974.	50
Figura 15 - <i>Chung Kuo, Cina</i> (1972), filme de Michelangelo Antonioni.	52

Figura 16 - <i>Chung Kuo, Cina</i> (1972), filme de Michelangelo Antonioni.	54
Figura 17 - Roland Barthes, 1978. Foto de Sophie Bassouls	56
Figura 18 - Roland Barthes	57
Figura 19 - <i>Mur Murs</i> (1981), filme de Agnès Varda.	60
Figura 20 - Fotografia do mestre arqueiro japonês Awa Kenzo	62
Figura 21 - Monte Hua, Huayi, província de Shaanxi, China. Foto de Aaron Feen	63
Figura 22 - <i>Ten bulls</i> , poema da tradição zen (século XV). O poema é composto por dez partes, na imagem estão reproduzidos três deles. Desenho de Tokuriki Tomikichiro (1902-1999)	64
Figura 23 - <i>I Ching</i> , hexagrama “A quietude” (<i>Gen</i>)	66
Figura 24 - Barômetro de Torricelli. Ilustração de 1882	69
Figura 25 - Roland Barthes, 1963. Foto de Henri Cartier Bresson.	70
Figura 26 - Primeira frase de <i>No caminho de Swann</i> , anotação de Marcel Proust.	71
Figura 27 - Roland Barthes em sala de aula	74
Figura 28 - Roland Barthes e Philippe Sollers no Colóquio de Cerisy-la-Salle, 1972. Foto de Stanislas Ivankow	95
Figura 29 - <i>The horse in motion</i> . Edward Muybridge, 1878	97
Figura 30 - Barômetro de Torricelli. Ilustração de 1882	99
Figura 31 - <i>Memory</i> , Rene Magritte, 1948	100
Figura 32 - <i>Acedia</i> . Hieronymus (Jerome) Wierix, c.1612	101
Figura 33 - mosteiro em Salvador, Bahia. Arquivo histórico municipal de Salvador (AHMS)	103
Figura 34 - Barthes com a mãe e o irmão, Biscarosse, Landes	104
Figura 35 - figura não identificada	108

Figura 36 - Haruki Murakami. Foto de Patrick Fraser / Corbis	116
Figura 37 - Mario Levrero	119
Figura 38 - Discos voadores, 1950	121
Figura 39 - Capa do livro <i>El discurso vacío</i> , editora Mondadori (2011) e poster do filme <i>Adieu au Langage</i> (2014)	127
Figura 40 - <i>Do outro lado da esperança</i> (Toivon Tuolla Puolen, 2017), filme de Aki Kaurismäki.	127
Figura 41 - <i>Alice no país das maravilhas</i> , manuscrito com ilustração de Lewis Carrol, 1862-64, acervo British Library.	137
Figura 42 - fotografia integrante do livro <i>Prosa do observatório</i> , de Julio Cortázar.	139
Figura 43 - <i>The blank signature</i> , Rene Magritte 1965	144
Figura 44 - <i>I Ching</i> , hexagrama “O abismal” (<i>K’an</i>).	146
Figura 45 - Paisagem na Islândia, 2019. Foto de Oleg Ershov	146
Figura 46 - <i>I Ching</i> , hexagrama “O retorno” (<i>Fu</i>).	148
Figura 47 - <i>Ghost dog the way of samurai</i> (1999), filme de Jim Jarmusch, Estados Unidos.	149
Figura 48 - Rio Adour, França	156
Figura 49 - Carolina Maria de Jesus	163
Figura 50 - Tolstói aos 19 anos quando iniciou a escrita dos diários, c.1847	164
Figura 51 - <i>Good Morning</i> (1959), filme de Yasujiro Ozu.	167
Figura 52 - <i>The Birds</i> (1963), filme de Alfred Hitchcock.	169
Figura 53 - Franz Kafka	170
Figura 54 - Capa do livro <i>Fragmentos de um discurso amoroso</i> (1977), editora Seuil.	172
Figura 55 - Modelo de fita cassete usado nos anos 1970	175
Figura 56 - Marília Garcia em entrevista ao grupo	178

Poesia Brasileira Contemporânea

Figura 57 - Geraldine Endsor Jewsbury (1812-1880), s.d., Coleção Carlyle's House, London	181
Figura 58 - Mario Levrero. Foto Agência Literária CBQ	187
Figura 59 - Virginia Woolf	190
Figura 60 - <i>Le mépris</i> (1963), filme de Jean-Luc Godard.	193

1 Introdução

A tese tem como objeto os cursos ministrados por Roland Barthes no *Collège de France* (1977-1980) tomando como guia a enunciação barthesiana, explicitada no título desta pesquisa, de que estes cursos são por ele experimentados como um *caminho* associado à palavra chinesa *Tao* (cf. Barthes: *protocolo da colheita*).

Se em *O Neutro* Barthes está fatigado e tem pulsões de retirada, em *A preparação do Romance* ele deseja uma vida nova. MUDAR. Como naquele poema de Rainer Maria Rilke cujo último verso - “força é mudares de vida” - condensa o empenho existencial engajado quando, na plenitude de uma tomada de consciência, se faz necessário traçar uma linha divisória. E esta mudança, Barthes a concebe, no curso *A preparação do romance*, como uma nova prática de escritura.

Este trabalho se associa a essa “vitalidade desesperada”, a esse desejo de mudança via escritura para atravessar a tese em dois movimentos: em um primeiro, na *observação projetiva* de um suposto método associado à palavra *Tao* que em chinês significa caminho. Esta concepção de *caminho* se oferece a Barthes como uma metodologia para a realização de uma nova prática de escritura que ele intitula como Romance, termo que se inscreve para além de qualquer especificidade de gênero. A partir deste ponto, a construção da tese se articula em três eixos principais. No primeiro, este suposto método em operação é designado em termos de um *mal-estar do método*. Essa terminologia se justifica a partir de outra enunciação pessoal, esta proferida em Cerisy-la-Salle (1977), em que Barthes defende que a paixão do medo tenha o valor de método pois dela parte um *caminho iniciático*.

Em outro eixo de desenvolvimento da pesquisa, há a *simulação* de uma *poética do tempo que faz* para corresponder a uma *virada na naturalidade* que Barthes designa como uma terceira volta do parafuso e que no curso *A preparação do romance I* está vinculada à prática do haikai. Estes dois eixos iniciais formam a espinha dorsal da tese e são articulados nos capítulos 4 e 5. Com

relação aos cursos ministrados por Barthes, o capítulo 4 se refere à *A preparação do romance I* e o 5 ao *O Neutro*.

Já os capítulos 7 e 8 articulam um terceiro eixo de abordagem onde os cursos são trabalhados na perspectiva de um *manual de escritura* para destacar uma pedagogia suscitada pelo próprio texto barthesiano, ou ainda, pela singularidade de uma escrita que explicita seus procedimentos em um duplo registro: um dizer crítico-reflexivo associado a um mostrar poético-performativo. Desses dois capítulos, o 7 é relacionado ao curso *A preparação do romance II*. Já o curso *Como viver junto*, o primeiro ministrado por Roland Barthes no *Collège de France*, não tem capítulo próprio, mas é articulado em diferentes partes da tese.

A observação desses procedimentos crítico-poéticos barthesianos que se constroem na tensão entre um dizer e um mostrar se faz presente também em outros interlocutores desta pesquisa, como a poeta, tradutora e escritora brasileira Marília Garcia. Em especial, o livro *Um teste de resistores* cujo poema de abertura intitulado “Blind Light” traz para a pesquisa o entendimento de que existem *graus de explicitação* e que cada escritor deve ter uma espécie de aparelho de medição próprio para modular estes jogos do dizer e do mostrar. Este poema, os textos de Barthes e de outros interlocutores fundamentais da tese, como o escritor uruguaio Mario Levrero, fornecem um “protocolo de operações”, um conjunto de ferramentas, para a escrita da tese. Afinal, como diz Barthes, não se escreve sozinho.

Quanto aos demais capítulos, o primeiro é intitulado *A imagem da decisão* e corresponde à tomada de consciência de Barthes em 15 de abril de 1978 e ao desejo de uma *Vita nova*. O capítulo 2 é uma exposição dos principais procedimentos crítico-poéticos colocados em operação; uma espécie de menu procedimental da tese. O capítulo 3 se relaciona à viagem que Roland Barthes fez à China em 1974 e tem dupla função: inserir a paisagem chinesa (cf. Barthes: uma *alucinação chinesa*) e introduzir o capítulo 4. O capítulo 6 é um encontro heterodoxo entre Walter Benjamin e Mario Levrero que opera como um desvio e remete aos antecedentes desta pesquisa, meu mestrado em torno da noção benjaminiana de *imagem dialética*.

No desenvolvimento da tese, os diálogos com o orientador propiciaram um constante trabalho de explicitação dos caminhos da pesquisa. E esses movimentos de explicitação que se forjavam em um esforço do dizer, paradoxalmente,

ajudavam a ampliar a consciência de articulações que já estavam sendo engendradas na pesquisa e que levavam à percepção de que *as coisas acontecem antes de acontecer*. Nesse registro, a escrita da tese se inscreve como uma *preparação* forjada na atenção a um manejo sutil entre o dizer e o mostrar, entre o sensível e o inteligível com vistas a obter efeitos de discurso que podem determinar uma maior ou menor eficácia de um texto. Como uma amadora-aprendiz, atravesso a tese na observação de procedimentos críticos-poéticos de outros autores no ensejo de uma prática própria de escritura. Nesse registro, a pesquisa se desdobrou, por fim, na seguinte indagação: como escrever a tese? Pensei, talvez, tentando simplesmente não afundar. Escrever a tese como alguém que entra numa piscina e começa a dar braçadas.

Além do protagonismo de Roland Barthes, e dos já citados Mario Levrero e Marília Garcia, há outros interlocutores nesta pesquisa, como Walter Benjamin, Carolina Maria de Jesus, Virginia Woolf, Anne Carson, Jean-Luc Godard, Gonçalo Tavares, Leon Tolstói, Anelise Chen, Haruki Murakami, Georges Bataille, Eugen Herrigel, Georges Didi-Huberman, Ludwig Wittgenstein e muitos outros artistas e teóricos que contribuíram com procedimentos crítico-poéticos, notas de aula, gestos-ideia, epígrafes, títulos, divisas, fragmentos, conselhos, artigos, advertências, ensaios, imagens, poemas, entrevistas, ou seja, um conjunto de *materiais breves*.

Por fim, cabe destacar que a tese é estruturada por pequenos tópicos, intitulados *Fichas*, cujo exemplo formal são as *notas de aula* dos cursos ministrados por Barthes no *Collège de France*. Ao todo, a tese é composta por 148 *Fichas*, distribuídas pelos oito capítulos e tem como fundamento os princípios da *não-exaustividade* e da *aeração*.

1977

7 DE JANEIRO: AULA INAUGURAL
DO COLLÈGE DE FRANCE

12 DE JANEIRO A 4 DE MAIO:
CURSO "COMO VIVER JUNTO"

1 DE ABRIL: PUBLICAÇÃO DE
FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO

22 A 29 DE JUNHO:
COLÓQUIO DE CERISY-LA-SALLE

25 DE OUTUBRO: MORTE DE
HENRIETTE BINGER (1893-1977)

26 DE OUTUBRO:
INÍCIO "DIÁRIO DE LUTO"

1978

18 DE FEVEREIRO A 3 DE JUNHO:
CURSO "O NEUTRO"

15 DE ABRIL: A DECISÃO

19 DE OUTUBRO: CONFERÊNCIA "LONGTEMPS
JE ME SUIS COUCHÉ DE BONNE HEURE"

2 DE DEZEMBRO: INÍCIO CURSO
"A PREPARAÇÃO DO ROMANCE I"

18 DE DEZEMBRO: PRIMEIRA "CHRONIQUE"
NO NOUVEL OBSERVATEUR

1979

10 DE MARÇO: FINAL DO CURSO
"A PREPARAÇÃO DO ROMANCE I"

26 DE MARÇO: ÚLTIMA "CHRONIQUE"
NO NOUVEL OBSERVATEUR

15 DE ABRIL A 3 DE JUNHO:
ESCREVE "A CÂMARA CLARA"

21 DE AGOSTO: PRIMEIRO FÓLIO
VITA NOVA (PLANO DE ROMANCE)

24 DE AGOSTO A 17 DE SETEMBRO:
REDIGE "INCIDENTES"

15 DE SETEMBRO:
FINAL "DIÁRIO DE LUTO"

1 DE DEZEMBRO: INÍCIO CURSO
"A PREPARAÇÃO DO ROMANCE II"

12 DE DEZEMBRO: ÚLTIMO FÓLIO
VITA NOVA (PLANO DE ROMANCE)

1980

JANEIRO: PUBLICA
"A CÂMARA CLARA"

23 DE FEVEREIRO: FINAL DO CURSO
"A PREPARAÇÃO DO ROMANCE II"

25 DE FEVEREIRO: BARTHES É
ATROPELADO NA RUE DES ÉCOLES

26 DE MARÇO: MORTE DE
ROLAND BARTHES (1915-1980)

2

A imagem da decisão

2 de dezembro de 1978, primeira aula do curso *A preparação do romance*. Não sei como Barthes se sentia, mas na primeira aula do curso ele diz ter a ‘sensação-certeza’ de que está no meio do caminho de sua vida. Ele mesmo observa que a aritmética é imprecisa, afinal já está com 63 anos. No entanto, tem a certeza de que está diante de uma grande aventura, uma *Vita Nova*: escrever um Romance. UTSUROI é uma palavra japonesa. Barthes menciona essa palavra na aula do dia 3 de fevereiro de 1979. UTSUROI¹ é aquele instante em que algo que está pleno vai murchar, por exemplo, uma flor. Pensei, posso forjar um *utsuroi* às avessas, algo que está murcho, vai florescer: “que se dane a morte, vou começar como se tivesse cem anos pela frente”².

aos 64 anos

“Roland tinha sessenta e quatro anos ao morrer, no dia 26 de março de 1980 (na semana passada)”. (Sontag, 1986, p.127) É assim que Susan Sontag inicia o texto intitulado “Relembrando Barthes” que foi publicado em *Sob o Signo de Saturno*. Na semana passada! É uma história conhecida: ele vai morrer, mas sente como se estivesse no meio da vida. *A preparação do romance* foi o terceiro e último curso ministrado por Barthes no *Collège de France*. Dois dias depois da segunda parte do curso acabar, Barthes foi atropelado na *rue des École* e, após ficar um mês hospitalizado, morreu.

Em *A Era das Cartas*, livro publicado em 2015 por ocasião do centenário de nascimento de Barthes, Antoine Compagnon se pergunta:

“Roland, não sei bem o porquê, se tornou um personagem de ficção, mais do que Sartre, Foucault ou Aragon, também este atropelado por um carro. Talvez porque ele não tenha morrido na hora, porque sua vida inicialmente não pareceu ameaçada, depois porque passou várias semanas entre a vida e a morte, como se houvesse um mistério.” (2015, p.154)

¹ Utsuroi: "o momento em que a flor vai murchar, em que a alma de uma coisa está como que suspensa no vazio, entre dois estados" (Barthes, 2005, p.13).

² Esta citação é oriunda do discurso feito por Elias Canetti em 1936 por ocasião do aniversário de 50 anos de Hermann Broch. Nesse discurso, Elias Canetti diz que não pode ser modesto porque há coisas demais queimando dentro dele. Susan Sontag utiliza parte deste discurso como epígrafe do texto sobre Elias Canetti publicado em *Sob o signo de saturno* intitulado “A mente como paixão” (1986, p.135).

O escritor uruguaio Mario Levrero também morreu aos 64 anos.

no divã de Sontag

Susan Sontag no texto que escreveu sobre Barthes em *Sob o signo de saturno* diz que ele tinha um certo *páthos* jamesiano:

“Em seu temperamento e na inesgotável sutileza de sua mente havia algo que lembrava Henry James. A dramaturgia das ideias rendia-se à dramaturgia dos sentimentos, dedicava o interesse mais profundo a coisas quase inefáveis. Sua ambição e a tendência a duvidar de si mesmo tinham um certo *páthos* jamesiano. Podemos imaginar o grande romance, se pudesse tê-lo escrito, talvez mais no gênero do James das últimas obras do que no de Proust.” (1986, p.132)

a tomada de consciência

Pensar em Barthes como uma espécie de John Marcher é algo que me perturba. Ele inicia a primeira aula citando o primeiro verso da *Divina Comédia* “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura”³. Só que para Barthes o *mezzo* não é uma aritmética mediana da longevidade de um homem. Ele é um ponto decisivo de mudança:

“Refere-se a um acontecimento, um momento, uma mudança vivida como significativa, solene: uma espécie de tomada de consciência ‘total’, precisamente aquela que pode determinar e consagrar uma viagem, uma peregrinação num continente novo (a *selva oscura*), uma iniciação (há um iniciador: Virgílio – teremos também o nosso)” (2005, p.5)

selva oscura

Em *A Fera na Selva* de Henry James, John Marcher é um homem que acredita estar destinado a um Acontecimento e se mantém diariamente à sua espreita. Ele está obcecado pela ‘sensação-certeza’ de que a sua existência depende desse acontecimento. Para o crítico Peter Brooks, *A Fera na Selva* é um romance exemplar de Henry James: uma “exploração quase epistemológica” do abismo⁴. Barthes anuncia estar diante de um ponto decisivo: “aquele momento em que se descobre a morte como real” (2005, p.8). Poe apud Barthes apud Bachelard [*a roda das citações já começava a se mover*]: “Agora, enquanto o destino se

³ Sobre este verso de Dante, Barthes comenta em *A preparação do romance I*: “O verso, magnificamente direto, inaugura uma das maiores obras do mundo por uma declaração do sujeito”. Barthes destaca este verso no início da primeira aula para estabelecer aquilo que nomeia como o “princípio geral” do curso: “Não recalcar o sujeito do discurso” (2005, p.4) (cf. Barthes, *O Neutro*: “princípio no sentido de movimento, força.”, 2003, p.75).

aproxima e as horas respiram de leve, as areias do tempo se transformam em grãos de ouro”. (2005, p.102)

em 1883

Em 1883, Van Gogh escreve uma carta para o irmão Théo. E na parte final desta carta, em linhas que, segundo ele, foram escritas “maquinalmente, sem nenhuma razão precisa” comunica ao irmão uma “ideia que lhe veio ao espírito”⁵. Essa é uma carta importante porque nela Van Gogh toma uma decisão: consagrar toda a energia à produção de sua obra. E traça uma aritmética precisa. Ele ainda tem 30 anos, mas conjectura que talvez só disponha de mais 7 anos de vida. Ele morre em 1890. Nessa carta, Van Gogh toma uma decisão e estabelece um programa de trabalho. Ele não se importa muito com a sua carcaça, mas deseja ardentemente progredir no colorido⁶.

15 de abril de 1978

“Casablanca. Tarde pesada. O céu um pouco encoberto, faz um pouco frio. Estávamos indo em grupo, em dois carros, à Cascade (bonito vale na estrada de Rabat). Tristeza, um certo tédio, o mesmo ininterrupto (desde um luto recente) e que se projeta sobre tudo o que faço ou penso (falta de investimento). Volta, apartamento vazio; aquele momento difícil: a tarde (voltarei a falar disso). Sozinho, triste → *Marinade*. Reflito com intensidade. Eclosão de uma ideia: algo como a conversão ‘literária’” (Barthes, 2005, p.14-15)

Em 15 de abril de 1978, Barthes toma uma DECISÃO. Ele decide *mergulhado* na tristeza. O termo *Marinade* é uma alusão à Flaubert (Cf. Leyla Perrone-Moisés, nota da tradução: “literalmente ‘salmoura’, ‘vinha-d’alhos’” (2005,14)).

Os manuscritos das notas de aula de *A preparação do romance I* foram publicadas em 2003 em texto estabelecido, anotado e apresentado por Nathalie

⁴ *Apud* Marcelo Pen Parreira em “Uma ponte sobre o abismo”, resenha do livro *A Fera na Selva*.

⁵ A referência a esta carta foi extraída do livro *Van Gogh* de Jorge Coli, ela é mencionada no capítulo intitulado “A decisão” (1985, p.11)

⁶ Van Gogh, 1883: “Já me aconteceu de ficar espantado por não ser eu mais colorista do que sou, porque meu temperamento me leva a sê-lo – pouco importa, meu sentido das cores não se tinha quase manifestado até agora (...) Fiquei frequentemente preocupado porque não progredia no colorido, mas retomei coragem. Veremos o que vai acontecer. Compreenda que estou impaciente por revê-lo, pois, se você chegasse também a conclusão que uma revolta está se produzindo, eu não teria mais dúvidas de estar no bom caminho” (*apud* Coli, Carta a Théo, Haia, 1883). Jorge Coli: “Vincent trabalha sozinho, mas como que guiado firmemente pela intuição de um método sem falha. Etapa por etapa, ele vence as dificuldades: primeiro o desenho da figura humana, dos objetos isolados; depois os conjuntos e o espaço, a perspectiva; enfim as cores.” (Coli, 1985, p.57)

Léger⁷. Em umas das notas desta edição, Léger contextualiza o termo *marinade* de Flaubert citando uma passagem do próprio Barthes extraída de “Flaubert el la phrase”:

“Quando o fundo da tristeza é atingido, Flaubert se joga no sofá: é a ‘marinade’, situação aliás ambígua, pois o sinal do malogro é também o da fantasia, a partir da qual o trabalho vai ser pouco a pouco retomado, dando a Flaubert uma nova matéria que ele poderá rasurar”. (2005,14).

[*marinar em um divã de marroquim verde*] Nesta mesma nota Léger ainda acrescenta a seguinte informação: “A ideia da *marinade* flaubertiana é provavelmente tirada da correspondência de Flaubert a Ernest Chevalier, 12 de agosto de 1846. Flaubert apud Léger: “eu me jogo sobre um divã de marroquim verde que mandei fazer recentemente. Destinado a me *mariner* nesse local”. (2005,14).

Casablanca / Tarde pesada / O céu um pouco encoberto, faz um pouco de frio é quase um haikai.

fases

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* há um fragmento intitulado “Fases” que traz uma tabela com sua trajetória intelectual com o objetivo de, segundo ele, se tornar *inteligível* para “entrar no jogo da comunicação intelectual”⁸ (2003, p.163):

⁷ Sobre a circunstância da publicação dos manuscritos dos cursos ministrados por Barthes no *Collège de France* ver capítulo 6.

⁸ Na publicação das obras completas de Barthes (*Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 2002), Éric Marty, organizador da edição, utilizou esta separação “inteligível” operada por Barthes para a distinção dos tomos e escreveu um texto crítico referente a cada uma destas fases na apresentação dos respectivos volumes. Estas introduções estão também compiladas em *Roland Barthes: o ofício de escrever*, livro em que Éric Marty reúne estes textos e também um testemunho sobre o período em que conviveu com Barthes.

Intertexto	Gênero	Obras
(Gide)	(desejo de escrever)	–
Sartre	mitologia	<i>O grau zero</i>
Marx	social	Escritos sobre o teatro
Brecht		<i>Mitologias</i>
Saussure	semiologia	<i>Elementos de semiologia</i>
		<i>Sistema da moda</i>
Sollers		<i>S/Z</i>
Julia Kristeva	textualidade	<i>Sade, Fourier, Loyola</i>
Derrida Lacan		<i>O império dos signos</i>
(Nietzsche)	moralidade	<i>O prazer do texto</i>
		<i>R. B. por ele mesmo</i>

Figura 1 – Tabela integrante do fragmento “Fases” do livro *Roland Barthes por Roland Barthes*.

O livro foi publicado em 1975 e, junto com *O prazer do texto* (1973), está destacado no último período da tabela⁹. Em outro fragmento intitulado “Imaginário da solidão” há a seguinte explicitação sobre este período:

“Ele tinha sempre, até agora, trabalhado sucessivamente sob a tutela de um grande sistema (Marx, Sartre, Brecht, a semiologia, o Texto). Hoje, parece-lhe estar escrevendo mais a descoberto, nada o sustenta, senão ainda certas fraldas de linguagens passadas (pois para falar é preciso apoiar-se em outros textos).” (Barthes, 2003, p.118).

22 de julho de 2020

(ano do rato de metal)

Caro Camillo,

depois de *O Neutro* (1978), li nos últimos três meses os seguintes livros de Barthes: *Diário de Luto* (1977-79), *Cadernos da viagem à China* (1974), *S/Z* (1968-69), *Aula* (1977), *RB por RB* (1975), além de alguns ensaios. Iniciar o estudo de um autor pelos últimos textos acaba por perturbar a percepção de uma certa cronologia. E isso em Barthes fica bastante evidente porque você percebe

⁹ Em artigo intitulado “O soberano bem do Romance. Pensamento místico no último Roland Barthes”, Claudia Amigo Pino faz a seguinte distinção: Fase marxista (*Mitologias* e *O grau zero da escrita*); fase estruturalista (*Elementos de semiologia* e *S/Z*) e fase hedonista (*O prazer do texto* e *RB por RB*) (p.41). PINO, Claudia Amigo. **Revista TB**, p. 41-54, jul./set. 2014.

que ele está sempre jogando a escada fora, como naquela proposição de Wittgenstein. Mas tanto em RB por RB (1975), como também em Aula (1977), esses deslocamentos da trajetória intelectual do autor não só são registrados, como também sintetizados por ele. Esses textos auxiliam em um certo “ordenamento” a posteriori dessa trajetória. Além disso, em muitos destes textos, Barthes sinaliza certos pontos de mutação (de deslocamento, de virada). Ou melhor, em RB por RB ele parece não saber muito bem onde está. No fragmento intitulado “Doxa/paradoxa” (RB,85), um dos textos dessa autobiografia, ele registra rastros desse itinerário. O texto original é em linhas contínuas, mas ao fichar esse fragmento acabei quebrando algumas linhas:

A primeira sacudida é para desmistificar (Mitologias)

Depois como a desmistificação se imobiliza numa repetição

→ ela deve ser deslocada

A ciência semiológica tenta abalar,

vivificar, armar o gesto, a pose mitológica

dando-lhe um método.

Essa ciência, por sua vez, se embaraça com todo um imaginário

É preciso então desligar-se dela

Introduzir nesse imaginário racionalista a semente do desejo,

o corpo

É então o Texto: a teoria do Texto

Mas novamente o Texto corre o risco de se imobilizar.

Para onde ir?

É aí que estou.

Dois anos depois, no dia 7 de janeiro de 1977, Barthes profere a aula inaugural no *Collège de France*. Nesta aula, intitulada *Leçon*, ele expõe um novo projeto: “Empreendo, pois, o deixar-me levar pela força de toda a vida: o esquecimento. Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar” (2002, p.47). Ele então anuncia que irá praticar uma semiologia “do passar do tempo”, a *Semiologia* de um Barthes que chegou até ali depois de tantos deslocamentos.

Então, se você cai direto em 1978 e encontra Barthes dando um curso no *Collège*, você percebe logo que ele é alguém que está jogando muita coisa fora.



Figura 2 – Embarço da pesquisa: um auditório de homens brancos e europeus. Roland Barthes em aula inaugural no *Collège de France*, Paris, 1977. Foto de Jacques Pavlovsky

Código de Hagakure: “Nas palavras dos anciãos uma decisão deve ser tomada no máximo em sete respirações. É uma questão de ser determinado e ter um espírito que possa passar logo para o outro lado” (apud Jim Jarmusch, *Ghost Dog: the way of samurai*, 1999)

3

pavimentar o caminho

isso não é uma performance, é um caminho

Barthes: “Fazer ou não fazer o Romance, malograr ou não, isso não é uma ‘performance’, mas um ‘caminho.’” (2005,42) [*Malograr ou não malograr: isso não é uma questão*]

Nathalie Léger no prefácio da edição publicada das notas de curso de *A preparação do romance* observa: “A preparação do romance coloca em cena o périplo de uma pesquisa e apresenta, dramaticamente, diante de um auditório, a lei de toda busca: nada conhecer do objeto buscado, conhecer apenas algo de si mesmo.” (2005, p.XIV).

[*não-saber*] No desenvolvimento de uma pesquisa é necessário *explicitar* de antemão o que pretendemos fazer e, no percurso, destacar aquilo que está sendo feito. Então, eu dizia: minha tese é sobre *como abordar Adieu Au Langage* (2014), filme de Jean-Luc Godard (é preciso *sacar* rápido um objeto do bolso). No entanto, o que me interessava não era o filme, mas a pergunta *como abordar*. Faço essas observações porque estou trabalhando na versão final da tese e para isso reuni todos os textos produzidos desde a qualificação para iniciar um trabalho de reescrita deste material. Com isso pretendo *pavimentar o caminho*. Ao escrever *pavimentar*, termo que aqui indica um trabalho de explicitação dos caminhos da pesquisa, lembrei da dedicatória de Walter Benjamin em “Rua de mão única” (1928): “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor”. (2000, p.8) Cf. Barthes, *Explicitar*: “ explicitar – notem: explicitar permite trazer de volta explicar (esclerosado como ‘dar uma causa’) a seu valor etimológico: desdobrar.” (2005, p.70).



Figura 3 – Desenho em árvore a caminho da aldeia Waurá, 1977. Foto de Berta Gleiser Ribeiro

con esos puntos de partida arbitrarios y pretenciosos

O texto da qualificação tinha o título provisório de *Mal do Método* e era composto de três partes assim intituladas: 1. *Adeus à linguagem: exercícios preparatórios para uma abordagem*; 2. *Mal do método: apontamentos iniciais* e 3. *O movimento do cavalo*.

O texto 1 era um *exercício* de abordagem do filme *Adeus à Linguagem*. O texto 2 foi feito a partir das notas de aula do primeiro curso que Barthes ministrou no *Collège de France* (*Como viver junto*) + dois textos de Georges Bataille: *A experiência interior* (1943) e *Método de meditação* (1947)¹⁰. Já o texto 3, o primeiro a ser jogado ao mar, aproximava, pisando em ovos (≠ pisando em tábuas), a noção benjaminiana de *imagem-constelação* à de *configuração artística* de Alain Badiou a partir de dois ensaios deste filósofo oriundos do livro *Pequeno manual de inestética* (1998)¹¹. Um ensaio sobre as relações históricas entre a arte e a filosofia¹² e outro em que Badiou aproxima “Um lance de dados”, de

¹⁰ Estes dois livros integram o mesmo volume na tradução brasileira. Bataille, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*, vol. I. Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

¹¹ Walter Benjamin operador de modos “obliquos de captura” para circuitos que se sustentam em estado de abertura e inacabamento. A expressão “operação oblíqua de captura” foi extraída de Alain Badiou. (2002, p.44)

¹² Neste livro, Alain Badiou distingue três grandes esquemas de pensamento que se relacionariam aos “entrelaçamentos” históricos entre arte e filosofia no decorrer dos tempos. Os esquemas didático, romântico e clássico, que poderiam ser relacionados, segundo ele, a três grandes sistemas de pensamento do século XX, o marxismo, a hermenêutica alemã e a psicanálise. Com esse

Mallarmé a uma ode pré-islâmica atribuída a Labîd Rabi'a para desdobrar uma reflexão sobre a questão do pensamento na contemporaneidade tomando como ponto de partida as seguintes figurações comuns aos dois poemas: “o vazio de lugar” (em um poema a ‘superfície marítima anônima’ e no outro o deserto) e o “par poético do mestre e da verdade” (2002, p.69)¹³.

[Jogar cargas ao mar]

Como abordar *Adieu Au Langage* (2014), filme de Jean-Luc Godard, cuja filmografia já passa de 100 títulos e cuja fortuna crítica é incontável? Em seu último filme, *Le livre d'Image* (2018), sobre a imagem de um deserto árabe podemos ouvir a voz em off de Godard: “ (...) a terra abandonada. A terra abandonada, sobrecarregada de letras do alfabeto e sufocada sob o peso do conhecimento.”

procedimento, pretende apontar para um quarto esquema que se referiria a configuração de um pensamento contemporâneo.

¹³ Neste ensaio, Alain Badiou formula nos seguintes termos aquilo que considera a questão chave do pensamento contemporâneo: “encontrar um pensamento da escolha e da decisão que vá do vazio à verdade, sem passar pela figura do mestre, sem suscitar nem sacrificar essa figura.” (2002, p.75). A questão é intrincada, no entanto, faço essa referência apenas para destacar as figurações que interessam a Badiou nesses dois poemas e a partir das quais investiga a formulação acima: o mar, o deserto, o mestre. Em *Um lance de dados*, Badiou observa a impossibilidade do mestre fazer uma escolha: “O mestre hesita, cadáver pelo braço afastado do segredo que detém, antes de jogar como maníaco perfeito a partida em nome das ondas” (Mallarmé *apud* Badiou, 2002, p.67). Ele observa que ao final do poema “surge uma constelação, que é como o número celeste daquilo de que jamais terá havido determinação aqui embaixo” (Badiou, 2002, p.66). Segundo Badiou, essa dupla condição de um mestre que naufraga e de uma constelação transcendente seria a fraqueza ontológica do poema. Já no poema de Labîd ben Rabi'a, o mestre parte da experiência do deserto, do lugar nu, para suscitar um mestre que oferece a justa medida a todos os seres: “o mestre da verdade deve atravessar a defecção do lugar para o qual, ou a partir do qual, há a verdade” (Badiou, 2002, p.68). Mas, nesse caso, o que surge não é uma ideia transcendente (“um número celeste”) e sim uma verdade imanente, só que “cativa do mestre” (Badiou, 2002, p.72). *Uma decisão que vá do vazio à verdade sem passar pela figura do mestre? Ainda não tinha conseguido captar adequadamente aquela instrução, mas anotei a formulação no caderno de instruções e segui adiante.*



Figura 4 – *Le livre d'Image* (2018), filme de Jean-Luc Godard

O pesquisador sufocado tem vontade de jogar cargas ao mar (procedimento n.1 da pesquisa). Além disso, àquela altura, alguns fragmentos colididos de Adieu já haviam encontrado uma tabuleta de saída. A culpa era daqueles átomos hedonistas.

o título de um filme

Em *Passés Cités par JLG*¹⁴, Georges Didi-Huberman inicia e termina o livro conjecturando sobre o filme que ainda seria lançado por Jean-Luc Godard e que teria o título de *Adieu Au Langage*. O livro foi escrito entre março e setembro de 2013 e o filme de Godard acabou sendo lançado em maio de 2014. Esse título parece perturbar o esforço teórico de Didi-Huberman em face de um projeto que se insinuaria como uma nova busca do cineasta: “*Ignoro todo acerca este proyecto, pero no logro imaginar que una película tal este completamente privada de los actos de language y los juegos de citas tan caros a Godard.*” (2017, p.14) E escreve as últimas palavras do livro novamente se indagando a

¹⁴ Ainda que no livro em questão, Didi-Huberman se reporte especialmente aos filmes que compõem o projeto *Histoire(s) du cinéma* (Godard, 1988-1998), ele o faz em conexão com uma filmografia mais ampla do cineasta para observar os principais procedimentos crítico-poéticos godardianos. Este livro foi repertório integrante do curso ministrado pelo prof. Luiz Camillo Osório em disciplina intitulada “Dimensões contemporâneas do estético”, segundo semestre de 2018, PUC-Rio.

respeito da futura película: “*Se atreverá realmente a hacer Adiós al lenguaje, es decir, a dejar de hablar en voz alta, a sostener un lenguaje de verdad venido exclusivamente de si mismo, no solo como autor sino también como ‘altura autoritaria’ o ‘sujeto que se supone que sabe?’*” (2017, p.209)

[fazer jus ao encontro]

POETE JE SUIS. Em *Passés Cités par JLG*, Didi-Huberman chama a atenção para esta cartela textual que aparece no filme *The old place* (Godard, Miéville, 1998) e que sinalizaria para a consciência de um *modus operandi* de um Godard confiante: poeta e filósofo, aquilo que lhe conferiria, segundo Didi-Huberman, a “autoridade de ser dois” (2017, p.137). Mais adiante, no capítulo do livro em que trata especialmente da questão da poesia no cinema de Godard, o filósofo observa a projeção de um “autêntico inconsciente romântico” nos procedimentos poéticos e críticos do cineasta. Âmbito no qual a força produtiva da imaginação seria a faculdade privilegiada a produzir imagens em encontros fortuitos e paradoxais. No caso de Godard, a maestria de um pensador artista a reunir fragmentos heterogêneos: “*Siempre me sentí doble*” (*apud* Didi, 2017, p.128). Godard relata que a descoberta da poesia de Paul Éluard e Louis Aragon foi para ele “*la demolición del alejandrino y de la rima*” (Godard *apud* Didi-Huberman, 2017, p.128). Digo isso para destacar um ambiente ‘existencial’ de dois poetas, ligados em certa medida ao surrealismo e cujo movimento teria também sua parcela de “inconsciente romântico”, como já apontaram muitos críticos, Octávio Paz dentre eles. E, também, porque Godard e os surrealistas, em especial André Breton, se valeram das formulações sobre imagem elaboradas por Pierre Reverdy¹⁵ para refletir sobre certa concepção de imagem¹⁶. Sobre esta

¹⁵ As formulações poéticas do poeta francês Pierre Reverdy foram publicadas na revista literária *Nord-Sud*, que circulou em 16 volumes entre 1917 e 1918. É na edição de março de 1918 que aparece a seguinte consideração: “A imagem é uma pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas. Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte – maior será sua potência emotiva e a sua realidade poética (...)” (*apud* Chenieux-Gendron, 1992, p.72)

¹⁶ André Breton, no primeiro *Manifesto do Surrealismo* (1924), retoma os termos de Reverdy na seguinte colocação: “É falso, na minha opinião, pretender que a mente ‘captou as relações’ das duas realidades confrontadas. Para começo de conversa, nada foi por ela captado conscientemente. Foi da aproximação, de certo modo fortuita, dos dois termos que jorrou uma luz particular, a luz da imagem, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial dos dois condutores.

questão, Didi-Huberman observa: “*No debe sorprendernos que, em Godard, el pensamiento de la imagen y el montaje encuentre sus formulaciones através de citas de poetas, más que de teóricos del cine o cineastas*” (2017, p.48). Nesse sentido, o filósofo destaca o quanto Godard se utiliza de um “princípio Reverdy” para pensar a questão da imagem: “*una imagen no es fuerte / porque es brutal y fantástica / sino porque la asociación / de las ideas es lejana / lejana, y justa*” (Reverdy *apud* Didi-Huberman, 2017, p.13). O poeta, nesse contexto, seria aquele cujo ‘espírito’ fez jus ao encontro.

[protocolo da colheita I]

Na qualificação havia escrito um tópico onde *descrevia* uma cena de *Adieu* entremeada por considerações especulativas. A banca foi unânime em sugerir: *você deveria separar os tópicos descritivos dos tópicos especulativos*. Ou seja: imediatamente notei que estava diante de uma *questão de escrita*. Saí da qualificação pensando em como poderia descrever aquela cena do filme do Godard quando encontrei o livro *Um teste de Resistores* de Marília Garcia (cf. Barthes: *protocolo da colheita*) (cf. Godard: *se preciso achar algo sei que vou encontrar*). Abri o livro e o primeiro poema “Blind Light” tinha a descrição de uma cena de um filme do Godard. O poema foi escrito para ser lido no contexto de um evento acadêmico¹⁷. Alguns aspectos do poema me chamaram de imediato a atenção: a *descrição* de uma cena de um filme do Godard (eu estava na ocasião trabalhando com um filme dele); a articulação entre teoria e poesia em um poema ensaístico (cf. Proust via Barthes: uma arte através de outra (2005, p.121); cf. “Blind Light”: teoria da montagem + teste de poesia); a explicitação dos procedimentos em um jogo de *dizer* e *mostrar* e também o *diálogo* com artistas e pensadores com quem estabelece diálogos procedimentais constituintes de sua trajetória poética¹⁸. Ou seja, estava diante de uma *passeur*¹⁹.

Quando esta diferença mal existe, como na comparação, a centelha não se produz” (2001, p.53)
Cf. Barthes, *RB por RB*: “comparação é razão” (2003, p.71)

¹⁷ Autorias e Teorias – Encontro Internacional de Escrita Contemporânea, realizado de 25 a 28 de novembro de 2018 no Centro Universitário Maria Antonia USP com coordenação de Maurício Salles de Vasconcelos (FFLCH/USP). A apresentação de Marília Garcia aconteceu o dia 27 de novembro e teve como tema os processos criativos e o lugar da teoria em seus projetos literários.

¹⁸ O poema “Blind Light” é um poema ensaístico (ou, como ela diz: “um depoimento ensaístico”) sobre os processos criativos da autora falado em um evento acadêmico e que incorpora no texto final os elementos que ocorreram no dia da mesa redonda, como a fala de outros debatedores, o percurso feito para chegar ao encontro e um acidente.

[modos de usar]

Nesse poema, por exemplo, há a descrição do procedimento utilizado por Marília Garcia em um poema que produziu para uma antologia em homenagem a Ana Cristina César intitulado “a garota de belfast ordena a teus pés alfabeticamente”. Esse poema foi feito a partir da ordenação alfabética dos versos de “A teus pés” de Ana Cristina César. O resultado deste poema-procedimento também está no livro *Um teste de resistores* (2016, p.41). Em “Blind Light” também há a justificativa para o uso deste procedimento: “foi uma maneira de conhecer a ana c outra vez” (2016, p.33). Ou ainda: “foi uma maneira de ler o livro de ana c. de outra forma, de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos para poder perceber outras relações a partir dos próprios versos” (2016, p.33). São *Modos de usar* para desmontar, investigar, produzir novas relações a partir de um texto de partida. Ela diz: “percebi, por exemplo, que a palavra ‘atravessar’ se repete muitas vezes no início dos versos ou então que ‘agora’ é o marcador temporal mais frequente ocupando o início dos versos” (Garcia, 2016, p.33)²⁰.

[peldaños de una escalera]

No texto da qualificação, havia uma série de indicações entre colchetes que na ocasião tinha a função de 1) sinalizar um possível caminho de pesquisa para diálogo com a banca sobre a produtividade de seguir em determinada direção; 2) indicar uma direção (a promessa de que seguiria determinado caminho); 3) e sinalizações que tinham apenas a função de conter entre as traves dos colchetes as proliferações inerentes a qualquer pesquisa em estágio inicial de desenvolvimento (tabuletas onde estaria escrito: *não comece*).

[*gesto-ideia*] Na defesa, a seguinte indicação entre colchetes se ajustou ao item 1) proporcionando o posicionamento da banca: “[seria favorável ao desenvolvimento da pesquisa relacionar Wittgenstein e Godard para as questões

¹⁹ Terminologia barthesiana: os *passeurs* são como barqueiros que ajudam a atravessar uma travessia, como por exemplo, a escrita desta tese.

²⁰ [o título de uma revista] De 2007 a 2017, Marília Garcia, junto com os poetas Ricardo Domeneck, Fabiano Calixto e Angélica Freitas, editaram a revista *Modos de Usar & Co*. A revista circulou de forma eletrônica e impressa, editada pela livraria Berinjela. Marília Garcia foi umas das editoras da revista: Modos de usar & Co. Revista de poesia e outras textualidades conscientes, 2007-2017. Disponível em <<http://revistamododeusar.blogspot.com/>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

relativas à uma certa noção de linguagem?]]”. A banca divergiu: a) uma parte considerou que sim: seria produtivo *abordar* Wittgenstein ainda que de modo mais selvagem; já a outra parte b) considerou que não, que confrontar esta monumentalidade talvez não fosse um caminho exequível para a pesquisa. Diante dessas alternativas, optei pela opção c) *usar* apenas alguns gestos wittgensteinianos como: traçar uma linha, variar o peso das pernas sob cada um dos pés, tirar e colocar uma escada, escrever um diário nas trincheiras da Primeira Guerra. Esta sugestão de abordagem foi extraída do livro *A perna esquerda de Paris* (2004), de Gonçalo Tavares: “Bloom decidiu fazer um pequeno ensaio com gestos: apenas com cem gestos tentou imitar algumas ideias. Como consegues imitar ideias com gestos? Quantos gestos necessitas de fazer para exemplificar uma ideia? Como se traduzem ideias em gestos?” (2004, p.11)²¹.



Figura 5 – Ludwig Wittgenstein

[*Abordar*] Abalroar (uma embarcação) para tomá-la de assalto. Assaltar. Estar borda com borda, encostar, limitar. Atingir, chegar. Encostar com o bordo (no cais, na costa etc) (Novo Aurélio século XXI, p.13)

²¹ TAVARES, G. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, p. 11.

uma tabuleta onde estivesse escrito: concentração e rapidez

É verdade que Godard depois que encontra a citação *procurada* atira o livro pela janela? Alain Bergala diz que sim, que para Godard a literatura é um material a ser transformado. Ele diz: “Durante todo o tempo, Godard está sempre folheando algum livro e se apropriando de um fragmento. Quando ele lê uma revista, ele arranca uma página e a classifica. Ele rasga livros também, não tem nenhum respeito pelo objeto livro.” (2007, p.89). Este trecho faz parte de uma entrevista com o Alain Bergala feita pelo Mário Alves Coutinho sobre o Godard intitulada “O prazer material de escrever”²². Alain Bergala: “A premissa de que ele parte é que, se existe alguma coisa que o interessa em um livro, ele vai achá-la. Ele *sobrevoa, depois corta, anota.*” (2007, p.90).

[teste de poesia]

Em “Blind Light” há a descrição de uma cena do filme *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard. A cena em que Ferdinand e Marianne estão fugindo em um carro conversível vermelho. (Garcia, 2016, p.13). É uma cena em que os dois olham para trás e falam com alguém que está fora do filme: “se penso na poesia quais recursos ao lado do corte poderiam contribuir para tornar o poema *um poema?*” (2016, p.15). (Cf. Proust apud Barthes: *pensar uma arte através de outra*). O poeta americano Charles Bernstein está citado no poema. Marília Garcia traduziu um texto dele intitulado “*What makes a poem a poem?*”. Esse poema está disponível no blog de Marília Garcia, além de outro desse mesmo autor intitulado “Um teste de poesia”, com tradução de Haroldo de Campos. No blog, há também informações gerais sobre esse poeta americano nascido em 1950²³.

“Um teste de poesia” está citado no poema porque oferece procedimentalmente o exemplo de um jogo de perguntas. O poema é formado a partir de perguntas feitas para Charles Bernstein pelo tradutor do chinês referentes ao sentido de certas palavras do poema que traduzia. Esse jogo interessa à poeta e ela se apropria desse recurso utilizando as perguntas feitas a ela pela tradutora

²² BERGALA, A. “O prazer material de escrever. Entrevista com Alain Bergala por Mário Alves Coutinho”. Revista *Devires*, Belo Horizonte, v.4, n.1, p. 84-101, janeiro/junho 2007.

²³ Blog de Marília Garcia: *Le pays n'est pas la carte*. Disponível em: <<http://lepaysnestpaslacarte.blogspot.com/2012/01/um-teste-de-poesia-charles-bernstein.html>>. Acesso em 8 de agosto de 2021.

Hilary Kaplan, que vertia para o inglês poemas do livro “20 poemas para seu walkman”.

As perguntas funcionam como testes de poesia ao jogar com os sentidos das palavras: “um pequeno detalhe destaca a forma de ver as coisas e faz pensar em conexões e relações que não existiam ali antes” (Garcia, 2016, p.12). Esse procedimento das ‘perguntas’ é utilizado pela poeta não só em “Blind Light” como também em outros poemas de sua autoria. Como, por exemplo, no poema “Uma partida com Hilary Kaplan” que está na página 87 do livro *Um teste de resistores*.

Em *Câmera Lenta* (2017), último livro publicado pela poeta, há também a utilização dessas ‘perguntas’ que funcionam como um teste de poesia ao deslocar e estranhar o sentido das palavras. Só que nesse livro não há mais a explicitação do procedimento, mas ele está lá, - em uso: “- uma colmeia? você quis dizer colmeia ou só queria dar a impressão de perigo? (2017, p.33).

*

Pesquisando o Charles Bernstein na internet, li na revista *Sibila*²⁴ que para o poeta o melhor suporte para a poesia é o diálogo. Em “Blind Light” há também a *descrição* de uma cena de *La Jetée*, do Chris Marker. Em ambas, os protagonistas olham para a câmera: “*com quem você está falando? Quem está aí? Quem está ouvindo? É um diálogo?*” (Garcia, 2016, p.32). São cenas em que os protagonistas olham para fora, talvez para o espectador (para o leitor) e que se desdobram na noção garciniana de *furo* (cf. Marília Garcia: *aquilo que atravessa a escrita em direção a um destinatário: “o corte, o verso, a elipse, a insistência, alguns desses furos que poderiam fazer a gente ler um poema como poema”,* 2016, p.29). O poema “Blind Light” é versificado, mas se alinho alguns desses versos posso observar enunciados que se ajustariam bem às citações de um trabalho acadêmico. Teste de reversão: por em linhas contínuas os versos extraídos do poema nas citações da tese. Isso seria uma forma de deslocar um texto de um lugar para outro e testar o que acontece nessa transposição.

²⁴ Sibila – revista de poesia e crítica literária. Editor Régis Bonvicino Disponível em: <<https://sibila.com.br/author/charles-bernstein>>. Acesso em 25 de julho de 2021.



Figura 6 – Quadrinho de Laerte

operadores de simultaneidade

Deslocar textos de um contexto a outro é uma questão que interessa à pesquisa poética de Marília Garcia. *Deslocar e observar* linhas em movimento de um ponto de partida a um ponto de chegada. Em *Blind Light* há o registro do trajeto feito por MG para o já citado evento no centro universitário Maria Antônia. Ela conta que, nesse dia, antes de entrar no metrô, quase foi atropelada na rua Conselheiro Rodrigues Alves (quando você diz atropelada quis dizer um acidente ou que o ar ficou inquieto por um instante?) Pesquisando o poeta argentino Aníbal Cristobo, uma das referências citadas em “Blind Light”, encontrei o trecho abaixo retirado de uma entrevista disponível na internet²⁵:

“Porém, se você prefere obter velocidade, você nunca terá um dado certo. Mas é uma experiência que pode ser feita. Digamos que há dois corpos. Ambos se acham lançados a velocidades diferentes, a estilos diferentes. O que se pode dizer disso? Apenas o ponto de interseção entre eles. O breve momento da leitura. Eles passam, eles se ultrapassam: o que fica é o ar, inquieto por um instante. Esse ar. E um barulho que já não soa mais. Melhor ainda: a lembrança desse barulho. Não é muito o que se possa dizer, porém alguma coisa aconteceu ali.”

“Blind Light” é um trajeto feito a partir de uma série de pontos de interseção, uma montagem onde os corpos estão colidindo em velocidades diferentes. Mario Levrero, *La novela luminosa*: “A la imagen inicial del ómnibus habría, pues, que retocarla un poco para llegar a una síntesis de mi Teoría Global de Mi Vida: el ómnibus, además de ómnibus, es una gran estación móvil de ferrocarril.” (2008, p.507)²⁶

²⁵Trecho da entrevista de Aníbal Cristobo para Memorial disponível em Revista Bliss editada por Clarissa Freitas, Lucas Matos e Márcio Junqueira. Disponível em: <<http://blissnaotembis.com/blog/2014/05/anibal-cristobo-o-que-fica-e-o-ar-inquieto-por-um-instante.html>>. Acesso em 25 de julho de 2021.

²⁶ Cf. *Protocolo da colheita*. Na minha qualificação um dos membros da banca, o prof. Patrick Pessoa, comentou a respeito de um livro da escritora e professora Paloma Vidal lançado em edição

[frase-programa]

Como abordar um filme como *Adeus à Linguagem*, de Jean-Luc Godard? Uma obra em estado de montagem opera como um campo dialético na produção e na recepção de imagens: a todo momento um fragmento pode colidir com outro formando uma nova constelação. Didi-Huberman: “A montagem torna equívoca, improvável, até mesmo impossível, qualquer autoridade de mensagem ou de programa” (2017, p.110). No entanto, Godard observa que certas frases em sua obra funcionam como *programas*: “*Algunas palabras de Dostoievski*, ‘Je est un autre’, el título de una novela de Chandler (‘The Long Goodbye’) son para mí todo un programa. Hay que ponerlo en relación con otros”. (Godard apud Didi-Huberman, 2017, p.20).

Adeus à Linguagem tem três frases que parecem funcionar como uma espécie de epígrafe do filme porque aparecem antes das cartelas iniciais [*Uma epígrafe é sempre uma frase-programa?*]. São elas, por ordem de entrada: “Todos aqueles que não têm imaginação se refugiam na realidade”; “Resta saber se o não-pensamento contamina o pensamento” e “Sim, era o que nós tínhamos de melhor, disse Deslauriers”. Já estou meio cansada destas “epígrafes” mas, na ocasião, considerei que poderia tentar *abordar* o filme a partir delas.

são como sonhos ruins escritos em uma noite tempestuosa

Aviso: nenhuma *ficha* é triste o suficiente ou séria o suficiente. Estou chamando de *Fichas* os pequenos capítulos da tese. Em *Le livre d’Image* (2018), filme de Godard que se seguiu à *Adeus à Linguagem*, há uma frase em *off* na sequência final: “Jamais ficamos tristes o bastante para que o mundo melhore”. Na entrevista já citada com Alain Bergala, Mário Alves Coutinho pergunta ao

cartonera e intitulado *Não escrever* (Malha Fina, 2018). O livro está vinculado a uma palestra-performance no âmbito do projeto “Em obras: ciclo de palestras performáticas” (Disponível em <<https://cicloemobras.wordpress.com/welcome/>>). No site tem o resumo deste trabalho intitulado *Não escrever*: “Por que se escreve? E por que, às vezes, não se escreve mais? O que está em jogo na escrita que, às vezes, ela não é mais possível? Este trabalho se apresenta como a sobreposição de três percursos: uma viagem, uma leitura da obra de Roland Barthes e um livro não escrito, que se tornará a sombra de um outro, por vir.” Estava buscando a referência na internet para adquirir um exemplar quando achei uma entrevista com a Paloma Vidal. Uma entrevista daquelas curtinhas, tipo pingue-pongue, com perguntas como: diga um livro que é imprescindível. Ela disse: *El discurso vacío*, de Mario Levrero. [cf. Godard se preciso achar alguma coisa etc]. Foi assim que comecei a ler de Mario Levrero, primeiro *La novela luminosa* e depois *El discurso vacío*. A entrevista está disponível em: Jornal Rascunho: o jornal de literatura no Brasil. Disponível em <<https://rascunho.com.br/noticias/leitora-distraida-escritora-atenta/>>. Acesso em 25 de julho de 2021.

crítico: “quando falamos da relação de Godard com a literatura, ele é mais sensível à poesia, à ficção, ao ensaio ou à filosofia?” (2007, p.97) Bergala responde: “À história (verdadeiramente). Compreender o passado. Ele também se interessa pela filosofia, mas o sistema filosófico não o interessa.”²⁷ (2007, p.97) Em maio de 2019, fui em uma exposição de Harun Farocki, no Instituto Moreira Salles²⁸. Em uma das obras expostas, o filme “Interface” (1995), uma enfermeira da Cruz Vermelha, em 1917 relata:

“Em 1917, quando eu era enfermeira da Cruz Vermelha no front, eu perguntava aos soldados por que combatiam e por que morriam. Agora, a enfermeira da Cruz Vermelha ocupa o lugar do autor. Nessa segunda guerra, que começou por volta de 1933, aqueles que morriam nada tinham para dizer aos sobreviventes. O motivo da sua morte deveria ter sido aprendido na guerra anterior. Nesta guerra, deixo em branco as páginas de meu diário. Estou desmotivado para aprender”.

[abrindo um portão]

Em *Adeus à Linguagem* há muitas imagens nas quais está presente o elemento água em seus diferentes estados (rio, neve, chuva, mar, lago, nuvem, névoa). Há também a presença constante de uma cadela ou de um cão que atende pelo nome de Roxy (*el perro de Godard*). John Berger, no texto “Abrindo um portão” observa a presença dos cães nas fotos do fotógrafo finlandês Pentti Sammallahiti²⁹.

²⁷ Nesta entrevista, Alain Bergala diz que nem sempre Godard “sobrevoa, corta e anota”: “Ele é como um colecionador de frases, de páginas, de imagens, uma espécie de pescador de pérolas. Mas nem sempre é assim. Quando Godard, por exemplo, se depara com o texto *Sobre o conceito da história*, de Walter Benjamin, ele o lê durante um ano, estabelece uma espécie de relação com o texto, que não é da ordem da separação. Existem textos na sua casa que ele trabalhou durante dez anos.” (Bergala, 2007, p.90)

²⁸ Harun Farocki: *who is charge?*, curadoria de Antje Ehmann e Heloisa Espada. IMS, de 16 de março a 30 de junho de 2019.

²⁹ Segundo Berger, as tomadas panorâmicas do fotógrafo estariam mais próximas de um estado de observação do que de uma seleção, registro que, segundo ele, acabaria por captar imagens inesperadas de outras ordens visíveis: “Cães com suas pernas em disparada, narizes apurados e memória muito apurada para sons, são os peritos de fronteiras naturais desses interstícios. Seus olhos, cuja mensagem seguidamente nos confunde pois é urgente e muda, são sintonizados tanto com a ordem humana quanto com outras ordens visíveis.” In. Berger, J. *Bolsões de Resistência*, p.11.



Figura 7 – Foto de Pentti Sammallahti

Entrei para o doutorado em 2017, ocasião em que fiz um curso intitulado “Outras histórias” com a profa. Helena Martins³⁰. A referência ao texto do John Berger citado acima é proveniente do repertório de textos e imagens apresentado neste curso, mais especificamente da série que aproximava o filme *Adeus à Linguagem* a alguns textos de John Berger e Jean-Luc Nancy. No trabalho de conclusão do curso me vali desta série apresentada para articular algumas considerações sobre a questão da imagem, tendo por guia a noção deleuziana de imagem como matéria-luz em movimento a partir da citação abaixo extraída do texto “De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema” de Jacques Rancière:

“Ora, esse livro afirma uma tese radical. Não são nem o olhar, nem a imaginação, nem a arte que constituem as imagens. A imagem não precisa ser constituída. Ela existe em si. Não é uma representação da mente. Ela é matéria-luz em movimento. O rosto que olha e o cérebro que concebe formas são, ao contrário, um anteparo negro que interrompe o movimento em todos os sentidos das imagens. É a matéria que é olho, a imagem que é luz, a luz que é consciência.” (2013, p.115)

*Helena, isso faz lembrar o verso “La rose qui contemple ton eil de chair”!*³¹

Cito esse trabalho, produzido no primeiro semestre de 2017, para situar o interesse neste filme como objeto inicial de pesquisa (na ocasião estava interessada nas questões relacionadas ao tema *imagem*). A estrutura do filme,

³⁰ No contexto da disciplina intitulada “Estudos da Narrativa”, primeiro semestre de 2017, PUC-Rio.

dividida em partes intituladas “natureza” e “metáfora”, que se repetem cada uma duas vezes formando ao todo quatro partes, me estimulava a querer entender aquela distinção.

gran estación móvil de ferrocarril

Um homem está sentado em um banco diante de um cais localizado em um entorno urbano. Deve estar chovendo porque ele está sentado com o guarda-chuva aberto. Ele olha e folheia um livro com pinturas de Nicolas de Stäel (1914-1955). A câmera está na perspectiva do homem sentado mas direcionada para cima: o céu está encoberto com nuvens cinzas e pesadas. Uma mulher se aproxima e diz que gostaria de lhe fazer duas perguntas. Corta. Embarcação de médio porte se aproxima do cais. Corta. Pessoas no interior de um metrô ou vagão de trem. Sobre estas imagens, em *off*, as duas perguntas se sucedem, a primeira: “Será que a sociedade está preparada para aceitar o assassinato como um meio de reduzir o desemprego?” E a segunda: “Qual a diferença entre uma ideia e uma metáfora”. Corta para o rosto da mulher, o céu está claro, azul, entremeado de pequenas nuvens esfiapadas em tufos dispersos. O homem então responde: “É preciso perguntar aos atenienses quando eles pegarem o trem”. Corta. O homem e a mulher estão sentados em um banco verde lado a lado, o lugar é gramado, o dia está nublado, olham juntos o livro de Stäel. O homem prossegue falando sem tirar os olhos do livro: “a experiência anterior agora está proibida para a sociedade em geral e para o espetáculo em particular. Você falou de assassinato, isso que eles chamam imagem está se transformando no assassinato do presente”. A mulher então diz: “o presente é um animal estranho”. Nesse momento, a mulher é arrancada do banco por um homem que fala com ela em alemão, ele está armado (devo ter perdido alguma coisa dessa cena porque só assisti a versão 2D e, nessa hora, há uma sobreposição de imagens: o homem folheando o livro sentado no banco e o agressor apontando a arma para a mulher). A mulher, com um gesto abrupto, afasta a arma e grita: ‘para mim tanto faz’. Ela dá às costas para o agressor e volta para perto do homem que segue olhando o livro (os dois estão de chapéu preto). Ele, então, retorna à segunda pergunta feita pela mulher no início da cena: “Vamos pegar a verdade. Platão declara que a beleza é o esplendor da

³¹ Silésio *apud* John Berger “Passos em direção a uma pequena teoria do visível” In. Berger, Bolsões de resistência, p.19. (Silésio, médico do século XVII). Texto integrante do repertório do curso “Outras histórias” ministrado pela professora Helena Martins no primeiro semestre de 2017.

verdade. Aqui temos uma ideia. A metáfora da verdade. Som de buzina. O homem pela primeira vez tira os olhos do livro e olha para um ponto a frente. “Olhe”, ele aponta. “Uma criança jogando dados”. O homem se despede com um gesto reverente e vai embora. A mulher permanece olhando para o mesmo ponto em frente. Corta. Duas crianças pequenas jogam dados sentadas no chão.

O tópico acima é uma descrição de uma cena de *Adeus à Linguagem*. No texto da qualificação, este bloco tinha o seguinte título *faut demander aux Athéniens quand ils prennent le tramway* extraído desta cena³². Escrevi o tópico entremeando a descrição da cena com alguns comentários especulativos. A banca sugeriu, no caso deste tópico, que os registros fossem separados em *Fichas* diferentes. Embora transporte seja a definição que Aristóteles dá à ideia de metáfora, fui atingida pela sensação-certeza de que aquele era um ponto de inflexão <eclosão de uma ideia> Não vou pegar esse trem, vou permanecer sentada nesta gare da *grande estação móvel de trem* e aguardar o próximo comboio. Barthes: “ciência do deslocamento: pouco importa o sentido transportado, pouco importam os termos do trajeto: a única coisa que conta - e fundamenta a metáfora - é o próprio transporte”. (2003, p.140).

aves noturnas, veados, furões, enguias, baleias

Em *Adieu* há citações que põem em questão um limite ou uma parte do visível que não nos é destinada: “Não é o animal que é cego. O homem, cegado pela consciência, é incapaz de ver o mundo” e, mais adiante: “O que está lá fora, escreveu Rilke, só pode ser conhecido pelo olhar do animal”.

Sobre este ponto, John Berger, em “Abrindo um portão”, considera em citação que não está presente em *Adieu*: “Deparamos com uma parte do visível que não nos era destinada. Talvez se destinasse a aves noturnas, veados, furões, enguias, baleias” (2004, p.11). Pensei: não quero manejar um cão com pinças, *adieu*.

³² Neste trabalho, não busquei as fontes das citações utilizadas por Godard em *Adeus à Linguagem* para permanecer no âmbito deste procedimento godardiano: o citar sem aspas. Também nesta tese, alguns títulos das *Fichas* são citações sem aspas e sem referência de autoria.

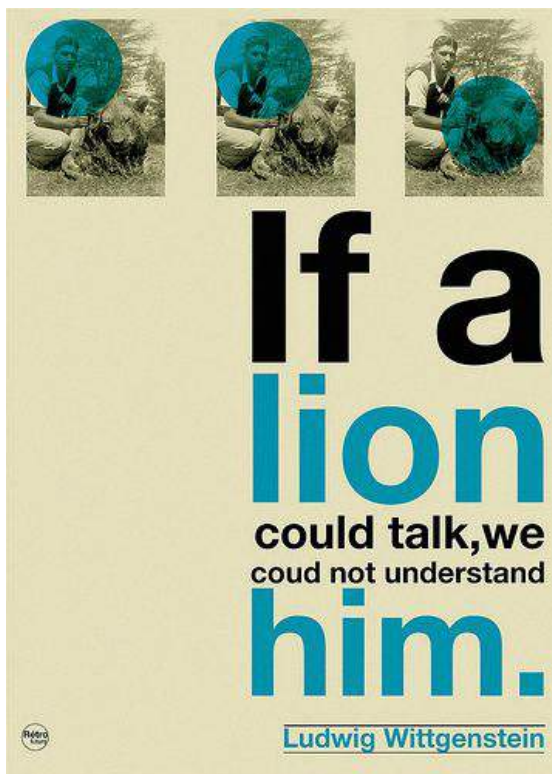


Figura 8 – Citação de Ludwig Wittgenstein

podeis dispor da minha força como de um escudo

Nas notas de aula do curso *Como viver junto*³³, Barthes utiliza o termo “protocolo de colheita” para designar o método em operação: “psiquismo da viagem, da mutação extrema. Não prosseguimos num caminho, expomos aquilo que vamos encontrando pouco a pouco”. (2003, p.261). E, mais adiante, ele diz: “Portanto, nenhum método – mas um protocolo de exposição (da colheita)”. (2003, p.262)³⁴

[*protocolo da colheita*] A palavra colheita poderia constar na lista de anfibiologias relacionadas em *RB por RB* já que pode tanto significar aquilo que é coletado enquanto se caminha (e que ao ser colhido manifesta a própria caminhada), como também colheita no sentido de realização: a colheita final³⁵.

³³ Barthes, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: editor Martins Fontes, 2003.

³⁴ O título desta *Ficha* é um citação extraída da novela *Sarrasine* (1830) de Honoré de Balzac (Barthes trabalha esta novela em *S/Z*).

³⁵ Zoom com prof. Luiz Camillo Osório e grupo de orientandos, última apresentação da pesquisa, 16 de julho de 2021: Estava fazendo estes comentários anfibiológicos sobre a palavra colheita quando um *átomo etimológico heraclitiano* se desprende do Guido e seguiu em minha direção.

Etimologia → Martin Heidegger, no livro *Heráclito* no item b) *o segundo caminho: acesso ao λόγος (Logos) através do sentido originário λέγειν*. *O Logos como colheita e coleta* esclarece a etimologia da palavra grega: “λέγειν, em latim *legere*, é a mesma palavra que “ler” (*lesen*) (...) A partir de agora, tomaremos “ler” no sentido mais amplo e mais originário de ‘colher, recolher (respigar) na lavoura, ‘colher as uvas na videira’, ‘colher (coletar) a madeira na floresta’. λέγειν, colher. λόγος, a colheita.” (1998, p.278).

[*a biblioteca da casa de férias*] Em *O Neutro*, nas notas de aula referentes aos “Métodos de preparação, de exposição”, Barthes problematiza a bibliografia utilizada no curso: “Portanto, que biblioteca? A de minha casa de férias, ou seja, lugar-tempo onde a perda de rigor metodológico é compensada pela intensidade e pelo gozo da leitura livre.” (2003, p.22) [*reunir forças*] → Materiais coletados: “Dessa biblioteca fiz escolhas muito aleatórias de leitura, resolvi não contrariar o que chamarei de estética do trabalho.” (2003, p.23)

[*não comece*] *Sade apud Barthes*: “Conselho de Juliette à bela condessa de Donis: ‘...você seria a mais infeliz das mulheres se cometesse um único delito; ou não comece, ou mergulhe inteiramente no abismo, assim que você colocar os pés na beirada’”³⁶. *Conselho de Murakami: talvez seja melhor trabalhar com materiais mais leves, o risco de afundar vai ficar menor*.

Ele comentou: no livro do Heidegger sobre o Heráclito a palavra colheita etc. (obrigada, Guido: coleta e colheita simultâneas).

³⁶ Citação que Barthes extrai de *Histoire de Juliette* de Marquês de Sade (apud Barthes, “O que é Tenir un discours”, *Como Viver junto*, 2003, p.292)

apêndice 3

Inicialmente, pensei em extrair esta parte da versão final da tese pela monumentalidade das questões envolvidas, mas desisti e mantive os tópicos abaixo, extraídos do texto apresentado na qualificação (na ocasião achei que poderia trabalhar com materiais assim). Desisti também porque não havia lido Hegel³⁷. Barthes, *RB por RB*: “Repressão: não ter lido Hegel seria uma falha exorbitante para um *agrégé* de filosofia, para um intelectual marxista, para um especialista de Bataille. E eu? Onde começam meus deveres de leitura?” (2003, p.117)

[*Duas divisas*] No entanto, de Bataille, na condução da tese, tomaremos duas divisas: “quis que o não-saber fosse o meu princípio” (2016, p.33) + a tabuleta → experiência interior = comunidade.

Nietzsche *passer* de Bataille → Nietzsche *apud* Bataille, *A experiência interior*³⁸: “esse céu mediterrâneo de Zaratustra para o qual toda minha vida tendeu” (2016, p.263). Bataille *passer* de Nietzsche: “Decerto, mais do que Nietzsche, inclinei-me para a noite do não-saber. Ele não se demora nesses pântanos onde, como atolado, passo o meu tempo”. Nietzsche *apud* Bataille “sê esse oceano” (2016, p.60). Nietzsche *passer* de Bataille: “Mas não hesito mais: Nietzsche mesmo seria incompreendido se não fôssemos até essa profundidade”. (2016, p.59).

[*sonho do desconhecido*] Bataille: “um homem não vai sozinho ao “extremo do possível” (cf. Bataille: *extremo do possível* = *experiência interior*). Bataille diz que Nietzsche atingiu o “extremo do possível” ao se perceber como sonho do desconhecido (2016, p.59). Nietzsche *apud* Bataille em *A gaia ciência* (1882):

³⁷ Na apresentação da edição em português de *A experiência interior*, Fernando Scheibe (também tradutor desta edição) explica a *treta* entre Hegel e Bataille. Segundo ele, Bataille endereça sua crítica de um saber absoluto: “o não-saber de Bataille é a paródia e a transgressão do saber absoluto hegeliano”. (2016, p.11). Sobre Hegel comenta Bataille: “quem se absorvesse no pensamento de que, para além de seu saber, não sabe nada, ainda que tivesse a inexorável lucidez de Hegel, não seria Hegel, e sim um dente doído na boca de Hegel. Só uma boa dor de dente é o que está faltando ao filósofo?” (idem, p.261). In.: “Por trás do universo não há nada”. Já sobre uma boa dor de dente cf. Barthes, *O Neutro*: “De Quincey insiste na primeira vez em que recorreu ao ópio (láudano) como analgésico para aliviar uma dor de dentes: dor de dentes, modelo de crise, De Quincey tinha tal horror a ela que se indignava com o fato de não se falar dela mais dramaticamente.” (2003, p.217).

“Descobri, de minha parte, que a humanidade animal mais remota, o período pré-histórico e o passado inteiro continuam em mim a imaginar poemas, a amar, a odiar, a tirar conclusões; despertei bruscamente desse sonho, mas para me dar conta de que estou sonhando e devo continuar sonhando se não quiser perecer”. (2016, p.61).

Bataille: “A experiência interior, por não poder ter princípio nem num dogma (atitude moral), nem na ciência, nem na busca de estados enriquecedores (atitude estética, experimental), também não pode ter outro anseio nem outro fim que não ela própria” (2016, p.37). Ele diz que seu livro é o relato de um desespero: “ensino a arte de transformar angústia em delícia, ‘glorificar’: todo o sentido deste livro. (2016, p.67). Bataille diz que é um mundo estranho porque angústia e o êxtase estão conjugados (2016, p.28). Cf. “O suplício”, relato de experiência de Bataille: “Reporto-me a vinte anos atrás: primeiro, eu tinha rido, minha vida se dissolvera, ao sair de uma longa devoção cristã, com uma má-fé primaveril, no riso.” (2016, p.100). Bataille: “quem não ‘morre’ por ser apenas um homem nunca será mais do que um homem” (2016, p.67):

“Aqueles que riem se tornam juntos como as ondas do mar, não existem mais divisórias entre eles enquanto dura o riso, não estão mais separados que duas ondas, sua unidade fica tão indefinida, tão precária quanto a da agitação das águas”. (itálicos do autor, 2016 p.133)

O livro *Método de Meditação* é formado por três partes e a epígrafe é uma citação de René Char³⁹. A primeira parte é composta de seis pequenos textos cujos títulos são antecidos por ordem numérica romana. Os primeiros dois títulos são: “I) situo meus esforços na esteira, ao lado do surrealismo. II) meu método está nos antípodas do yoga.” (2016, p.216) Bataille: “Anteriormente, eu designava a operação soberana com os nomes de experiência interior ou extremo do possível. Designo-a agora também com o nome de meditação. (...) Prefiro meditação, mas parece coisa de crente”. (2016, p.241). Sobre este método, faz a seguinte consideração tempestuosa: “Um método de meditação, em princípio, deveria retomar os ensinamentos do *yoga* (exercícios hindus de concentração). Seria ótimo se existisse um manual que despojasse as práticas dos *yogis* de

³⁸ Nota adicional, não publicada na ocasião, datada de 1953.

³⁹ “Se o homem não fechasse soberanamente os olhos, acabaria por não ver mais aquilo que vale a pena ser olhado.” (René Char apud Bataille, 2016, p.213)

excrecências morais ou metafísicas. Os métodos, além do mais poderiam ser simplificados”. (2016, p.216).

os trechos em itálico

O livro *Método de meditação* tem muitos textos que são grifados em itálico e que operam como resíduos liberados das operações de pensamento. Como o seguinte trecho destacado em itálico:

“Personagem importante, exijo uma audiência. Dando um chute no meu traseiro, o ministro me expulsa com estardalhaço. Entro em êxtase na antecâmara: o chute me maravilha, esposa-me, penetra-me; abre-se em mim como uma rosa” (2016, p.222)

uma tempestade de ventos e trovões

Bataille: “Que uma partícula de vida exangue, não risonha, que resmungue diante dos excessos da alegria, que carece de liberdade, atinja – ou pretenda ter atingido – o extremo é um engodo. (...) Meu princípio contra a ascese é que o extremo é acessível por excesso, não por falta.” (2016, p. 54). [*homem de mil olhos, místico desvairado brandindo ao vento*]: “Subordinar-nos ao POSSÍVEL é nos deixar banir do mundo soberano das estrelas, dos ventos, dos vulcões”. (Bataille, 2016, p.229)

para além da poesia

Bataille, *Método de Meditação*: “evidentemente, só pude definir *na noite* aquilo a que chamo operação soberana” (2016, p.250). Cf. Bataille, a operação soberana = um conjunto de condutas soberanas aparentes: “São elas, além do êxtase: a embriaguez; a efusão erótica; o riso; a efusão do sacrifício; a efusão poética”. (2016, p.241).

A segunda parte de *Método de Meditação* é intitulada “Posição decisiva”. Este capítulo é constituído por 37 princípios. É nesta parte que Bataille trata do conjunto de “condutas soberanas aparentes” referidas acima. É nela, também, que estabelece a distinção entre aquilo que ele designa como operações subordinadas e operação soberana. Princípio 24: “A efusão mais próxima de uma meditação é a poesia” (2016, p.242).

No entanto, ele diz que a poesia é ainda insuficiente já que “é o estranho se desmanchando no familiar. A poesia nunca nos desapossa totalmente”. (2016, p.35) Nos rascunhos do esboço da introdução, Bataille anota:

“Nada mais distante das intenções desse livro um misticismo qualquer, que conferisse seu acordo à imaginação poética. Em todas as épocas, espíritos inclinados à experiência interior se prestaram às facilidades que encontraram. ‘Espíritos como esses’, dizia Hegel, “quando se abandonam à fermentação desregrada de suas almas, imaginam que velando sua consciência de si e fazendo capitular seu entendimento, tornam-se os eleitos a que Deus dá a sabedoria durante o sono; na verdade, o que eles concebem e colocam no mundo durante esse sono não passa de sonhos”. (2016, p.266)

as saídas do texto

Em *RB por RB*:

“Bataille, em suma, me toca pouco: que tenho eu a ver com o riso, a devoção, a poesia, a violência? Que tenho eu a dizer do 'sagrado', do 'impossível'? No entanto, basta que eu faça coincidir toda essa linguagem (estranha) com uma perturbação que em mim se chama medo, para que Bataille me reconquiste: tudo o que ele escreve, então, me descreve: a coisa pega.”. (Barthes, 2003, p.162)

Em 1972, em um colóquio ocorrido em Cerisy-la-Salle, Barthes apresenta uma comunicação intitulada “As saídas do texto” trabalhada a partir de *Le gros orteil*, de Bataille. Barthes principia este texto explicitando o procedimento de abordagem que irá operar: “Eis um texto de Bataille: *Le gros orteil*. Este texto não vou explicá-lo. Vou apenas enunciar alguns fragmentos que serão como saídas do texto (...)”. (2004, p.249)⁴⁰

⁴⁰ In. BARTHES, R. *O Rumor da Língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: editor Martins Fontes, 2004.



Figura 9 – Loja do Shopping Cidade Copacabana. Foto de Ana Bartolo

algo como uma meta

Barthes, *O rumor da língua* (1975):

“Noutra noite, ao assistir ao filme de Antonioni sobre a China, experimentei de repente, na virada de uma sequência, o rumor da língua: numa rua de aldeia, algumas crianças, encostadas a um muro, leem em voz alta, cada uma para si, todos juntos, um livro diferente; aquilo rumorava da melhor maneira, como uma máquina que funcionasse bem; o sentido era para mim duplamente impenetrável, por desconhecimento do chinês e pelo emaranhamento dessas leituras simultâneas; mas eu ouvia uma espécie de percepção alucinada, tão intensamente recebia ela toda a sutileza da cena, eu ouvia a música, o sopro, a tensão, a aplicação, enfim, algo como uma meta.” (2004, p.94)



Figura 10 - *Chung Kuo, Cina* (1972), filme de Michelangelo Antonioni

cadernos da viagem à China

Na primavera de 1974, Barthes viajou para a China com seus amigos e editores da revista literária *Tel Quel*⁴¹ Julia Kristeva, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet e com o editor da Seuil, François Whal. Eles foram convidados para uma visita oficial à China da Revolução Cultural⁴². O grupo ficou lá de 11 de abril a 4 de maio de 1974, quase um mês. O roteiro da viagem foi todo mediado pelo governo chinês com visitas à fábricas, comunas, estaleiros, hospitais, escolas, museus, espetáculos artísticos, pontos turísticos e incluiu as cidades de Pequim, Xangai, Nanquim, Luoyang e Sião.

⁴¹ A revista era inicialmente marxista, alinhada ao Partido Comunista Francês mas havia rompido com o PCF e se realinhado ao maoísmo. Dentre as razões deste rompimento, a recusa pelo PCF de um livro publicado por Sollers e pela editora Seuil favorável à China maoísta de Maria-Antonietta Macciocchi intitulado “Sobre a China” (1971) e também a decepção com o regime stalinista pelas notícias de censura e perseguições políticas aos supostos opositores do regime. Cf. Taddei Brandini, L. Roland Barthes e o ensaio enquanto ficção da China. Revista Remate de Males, Campinas, SP, v.37, n.2, p.745-761, 2017. Sobre a revista *Tel Quel*, ver Wolff, J. *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entrelugar dos trópicos*. 2001. Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina; Ffrench, P. *The Time of Theory: A History of Tel Quel* 1960-1983.

⁴² A Revolução cultural Chinesa ocorreu de 1966 a 1976, ano da morte de Mao Tsé-tung. Conforme nota da edição publicada dos *Cadernos da viagem à China* anotada por Anne Herschberg Pierrot: “A delegação da *Tel Quel* chegou à China em plena campanha contra Confúcio e Lin Piao, a chamada “campanha Pilin Pikong” desencadeada em decorrência do X Congresso do PCC em agosto de 1973 pela esquerda da Revolução Cultural.” (2012, p.15)

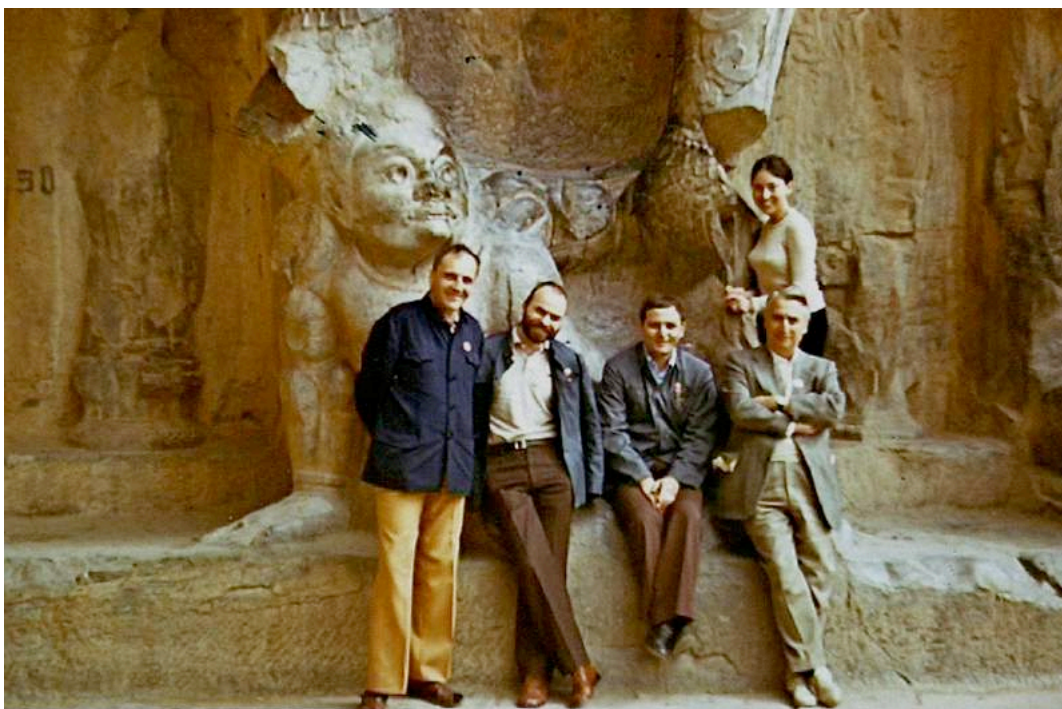


Figura 11 - Jean Wahl, Marcelin Pleyne, Philippe-Sollers, Roland-Barthes e Julia Kristeva nas grutas de Longmen, Luo Yang, China, 1974.



Figura 12 - François Wahl, Philippe Sollers, Marcelin Pleyne e Roland Barthes acompanhados dos dois guias chineses, Place Tian, 1974. Foto Julia Kristeva

De volta à Paris, começaram a publicar os textos produzidos a partir dessa viagem.⁴³ Julia Kristeva⁴⁴, além dos artigos, escreveu um livro sobre as mulheres chinesas intitulado *Sobre as chinesas* (1974).



Figura 13 – Guardas vermelhos chineses durante a Revolução Cultural, 1966. Universal History Archive /Gettyimages

⁴³ Cf. Taddei Brandini (2017): “Sollers, Kristeva e Pleynet publicaram artigos elogiosos ao em *Tel Quel*, que lançou um número especial sobre a China, no outono de 1974. Whal publicou uma série de quatro artigos no *Le Monde* intitulada “A China sem utopia”, em que critica severamente o maoísmo associando-o ao stalinismo ditatorial.” (p.753)

⁴⁴ [Kristeva muito romanesca]: Folha de São Paulo, 2018: “A filósofa Julia Kristeva é acusada de ser agente secreta do governo comunista búlgaro. Teria sido recrutada por Ivan Bozhikov, a sênior lutenant, em junho de 1971 e operava com o nome de Sabina: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2018/03/filosofa-julia-kristeva-foi-agente-secreta-da-bulgaria-comunista-na-franca.shtml> O ‘Balkan Insight’ tried contacting Kristeva for a comment but did not receive a response. <https://www.artforum.com/news/philosopher-julia-kristeva-accused-of-being-a-secret-agent-for-bulgaria-74784>.



Figura 14 - Julia Kristeva e Barthes diante do *Pagode do grande gancho selvagem*, China, 1974.

Caderno 2, Barthes anota:

“Quinta-feira 25 de abril (Sian) / Pagode do grande Ganso (Tang) 652 d.c.
Um tambor soa no jardim do Pagode. Por quê?
Jardins. Campo. Na lateral do Jardim, íris. Tempo bom.”
(2012, p.145)⁴⁵

Sobre e durante essa viagem, Barthes produziu dois textos. *E a China, então?*, um pequeno ensaio publicado no *Le Monde* vinte dias após seu retorno (24 de maio de 1974). E três cadernos de notas que foram publicados postumamente em 2009 em edição estabelecida, apresentada e anotada por Anne Herschberg Pierrot (*Carnets du Voyage en Chine*): “Roland Barthes os releu, criou um sumário para cada um deles e montou um índice remissivo num quarto volume” (2012, p.IX). Os cadernos assim organizados foram a base para a produção de um seminário sobre a China para os alunos da *École Pratique des Hautes Études* também em maio de 1974. No entanto, o ensaio publicado no *Le*

Monde foi, na época, muito criticado por não tomar uma posição em relação à China maoísta da Revolução Cultural. Barthes sofreu críticas tanto de quem era favorável ao regime maoísta, como de quem era contra. Quando, mais tarde, em 1975, o ensaio foi republicado, Barthes adicionou um posfácio esclarecendo a perspectiva que adotara:

“Sobre a China, imenso objeto e, para muitos objeto candente, tentei produzir – essa era a minha verdade – um discurso que não fosse nem assertivo, nem negador, nem neutro: um comentário cujo tom fosse ‘no comment’, um assentimento (modo de linguagem integrado numa ética e talvez numa estética), e não obrigatoriamente uma adesão ou uma recusa (modos que, esses sim, se integram numa razão ou numa fé).” (2005, p.189)⁴⁶

Reflexões sobre “como abordar esse candente objeto a China” já estão presentes nos cadernos de notas produzidos durante a viagem. No primeiro caderno, um dia depois da chegada em Pequim, anota: “Sinto que não poderei esclarecê-los em nada – mas apenas nos esclarecer a partir deles. Portanto, o que se há de escrever não é *E então, China?*, mas *E então, França?*” (2012, p.9). E mais adiante, em anotação feita no mesmo dia (13 de abril), o registro de uma atenção às cores: “Cortejos de escolares com bandeiras vermelhas. Brecht. Procurar a *Cor*. Azuis acinzentados. Manchas vermelhas. Ferro. Cáqui. Verde.” (idem, p.9).

Segunda-feira 22 de abril, em um vagão-leito de Nanquim a Lua Yang Barthes anota mais uma questão de abordagem: “Uma possibilidade de *texto* sobre a China seria *varrer*, do mais sério, do mais estruturado (o político candente) até o mais tênue, o mais fútil (pimenta, peônias). (*grifos em itálico* do autor p.115). (A. H. Pierrot: atenção fenomenológica à China de 1974). Barthes, *Caderno 2*: “Meu nível fenomenológico = o nível do significante. Na China, o único significante = escrita (Mao, dazibao)”. (2012, p.146) / [*Procurar a cor + os ideogramas*]:

Sempre belas caligrafias de Mao
(Poemas) na parede
Ouro sobre vermelho
(Caderno 1, Barthes, 2012, p.30)⁴⁷

⁴⁵ Barthes, R. *Cadernos da Viagem à China*; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

⁴⁶ Barthes, R. *Inéditos, vol.4: política*; tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

⁴⁷ Caderno 1: “Segunda-feira 15 de abril. Xangai. Nublado, bastante frio”. (Barthes, 2012, p.26)

Na rua de taipa
Na parede um quadro negro. Poema de giz
(2012, p.16)

Caderno 1: “Sábado 14 de abril (Pequim). Tempo encoberto. Dormi mal, travesseiro alto demais e duro. Enxaqueca”. (2012, p.9) Barthes também anota: “Procurar a Cor” (idem). Nesse mesmo dia, no passeio à praça Tiananmen junto com o grupo da revista *Tel Quel* (ver foto acima) anota no caderno um comentário sobre o efeito da uniformidade das roupas: “Efeito de mutação produzido pela uniformidade das roupas. Isso produz: silêncio, leveza, não vulgaridade – à custa claro da abolição do erotismo. Como um efeito Zen” (2012, p.11)

Caderno 3: “Sábado 4 de maio (Pequim). Acordei às cinco para a partida. Nervoso. Lá fora, muito nublado, últimos tetos de pagode, últimas buzinas.” (2012, p.234). Neste mesmo dia, um pouco antes de decolar em um voo saindo de Pequim, faz uma das últimas anotações nos cadernos que já estão em estágio de organização: “Relendo meus cadernos para compor um índice, percebo que publicá-los assim seria exatamente um Antonioni” (2012, p.237)



Figura 15 - *Chung Kuo, Cina* (1972), filme de Michelangelo Antonioni < *atrás da vidraça dupla da língua e da Agência*>

Em 1980, em um discurso em homenagem à Michelângelo Antonioni, Barthes conta que teve vontade de ir à China depois de ter visto o documentário *Chung Kuo, Cina* (Antonioni, 1972). Pierrot, nota de rodapé: “Antonioni realizara um documentário sobre a China que provocou críticas veementes, principalmente por parte de Jiang Qing, mulher de Mao, e de seu círculo. Os ataques contra Antonioni, no fim de janeiro de 1974, faziam parte da campanha contra Confúcio e Lin Piao e na verdade visavam desestabilizar Chu Enlai, que convidara Antonioni a filmar na China.” (2012, p.36). Atento às críticas à Antonioni, Barthes registra no Caderno 1: “descrever uma permanência sem ordem. Fenomenologia. Antonioni. ‘Criminoso!’ ‘Intenção perversa e procedimento desprezível.’” (2012, p.36). São palavras de acusação à Antonioni que Barthes ouviu durante a viagem e registrou no caderno.

em 1974

[Aplicar Barthes] O’Omeara, Lucy (2012) “in 1974, publication of *Solzhenitsyn’s The Gulag Archipelago: An Experiment in Literary Investigation*⁴⁸ was extremely important in this regard transforming French intellectual politics in the latter half of the 1970s.”⁴⁹ (p.100). Em Portugal onde *<as correntes espirituais podem atingir um declive suficientemente íngreme para que o crítico possa instalar nelas uma espécie de usina geradora>* o livro foi recebido como “acontecimento revolucionário” no mesmo ano de 1974. Em “Aplicar Barthes: desenvoltura e procedimento em Gonçalo M. Tavares”, Madalena Vaz Pinto inicia o texto chamando a atenção para o acontecimento literário que foi a publicação em maio de 1974 de *O Prazer do Texto* em Portugal. Eduardo Prado Coelho escreveu o prefácio da edição portuguesa intitulado “Aplicar Barthes”. Coelho apud Vaz: “Prado Coelho diz que o texto de Barthes intervém na prática pedagógica e política e traçar esse texto seria ‘escrever sobre ele em 14 de maio de 1974, em Portugal, quinze dias após o 25 de Abril, como se

⁴⁸ Em *Adeus à Linguagem* há uma referência a este livro logo nas primeiras cenas do filme. Um homem está sentado com *The Gulag Archipelago* na mão. Ele destaca a capa do livro e chama a atenção da mulher que está com ele na cena para o subtítulo desta obra: “um ensaio de investigação literária”.

⁴⁹ O’Omeara. L. Rolland Barthes at Collège de France, p.100.

nada tivesse acontecido, como se o acontecimento histórico não afetasse até a raiz nosso gesto de escrever.”⁵⁰ (2018, p.94)

*

Caderno 3, anotações do último dia da viagem:

“9h10. Decolamos. Ufa!” (2012, p.235).

Parece que Barthes gostou mais da China no filme do Antonioni do que da China visitada em 1974 (Antoine Compagnon em *A era das Cartas* diz que gostava mais do livro de Barthes sobre o Japão antes de ele mesmo ter ido ao Japão⁵¹). Barthes:

“Ao criar uma doce alucinação da China como objeto situado fora da cor viva, do sabor forte e do sentido brutal (...), queria ligar num só movimento o infinito (materno?) do próprio objeto, essa maneira inaudita que a China teve, a meu ver, de extravasar o sentido, plácida e pujantemente, e o direito a um discurso especial: o de uma deriva ligeira, ou ainda de uma vontade de silêncio – de ‘sabedoria’, talvez, entendendo-se esta palavra mais em sentido taoísta que estoico.” (Barthes apud Taddei Brandini, 2017, p. 756)



Figura 16 - *Chung Kuo, Cina* (1972), filme de Michelangelo Antonioni

⁵⁰ Madalena Vaz Pinto: “E o que vem a ser o texto, tal como o *Prazer do texto* o apresenta? Texto é uma prática significativa que se dá fora das condições usuais de comunicação e significação e institui um espaço próprio que reordena a ordem da língua e produz significância. Significância não é significado, antes de mais porque recusa uma única significação, e é isso que faz do texto uma produção e não um produto, pronto, finito, acabado.” (2018, p.95). Sobre este livro, ela diz, é o retorno do autor, mas como corpo. (2018, p.96). In. Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista, 2018 → Cf. Barthes, *Prep. I*: “(pois nunca pode tratar-se senão do meu corpo)”. (2005, p.134).

⁵¹ Compagnon, A. *A era das cartas*, p.95

Barthes, Caderno 1: “Segunda-feira 15 de abril, Xangai: Nublado, bastante frio. Desjejum. Num terraço da frente, porto, veleiros ao fundo, um sujeito faz uma demorada ginástica solitária: nem músculo, nem ossos, o quê? “Desenferrujar” o corpo? Tao?” (2012, p.27).

é bom para a prática?

Barthes: “Toda a viagem: atrás da vidraça dupla da língua e da Agência. POVO ADORÁVEL” (o termo em caixa alta é do autor, 2012, p.184). Durante a viagem à China o grupo da revista *Tel Quel* teve como acompanhante o guia chinês e intérprete Zhao. Caderno 3:

“Domingo, 14 de abril (Pequim). Tempo encoberto. Vento Frio.

Almoço no aeroporto.

Zhao, o guia: o senhor leu Hegel? – Não, se não for necessário à Prática. A gente lê o que pode ser relacionado com a prática. Categórico, um tanto mecanicista, um bocadinho de autossuficiência nacional, nosso guia nos leva a mexer com ele, apresentando-lhe o tempo todo problemas neuróticos”. (2012, p.24).

5 Praticar

2 de dezembro de 1978, primeira aula do curso *A preparação do romance I*. Nas próximas três aulas Barthes apresentará as razões deste Curso: a tomada de consciência de uma “mutação ativa” (ponto decisivo de mudança): “Sensação-certeza de viver o meio-do-caminho, de me encontrar nessa espécie de ponto (Proust *apud* Barthes: “o cume do particular”)). (2005, p.5). [*Mudar*]: “Portanto, mudar, isto é, dar conteúdo à “sacudida” do meio da vida – isto é, em certo sentido, um programa de vida (de *vita nova*⁵²)”. (2005, p.9). UTSUROI: duas vias se abrem: *se retirar* ou *lutar, plantar*. É a primeira aula do curso *A preparação do romance I*: grãos de ouro esvoaçam pela sala. Barthes *considera*: “o campo da Vita Nuova só pode ser a escrita: descoberta de uma nova prática de escritura” (2005, p.10). O *Querer-escrever* como recurso para uma *nova partida*. Barthes: “Por quê? Nesse nível, toda explicação de decisão é incerta, pois não se conhece a parte do inconsciente – ou: a verdadeira natureza do desejo empenhado. Direi, em plena consciência: porque há um sentimento de perigo”. (2005, p.12)

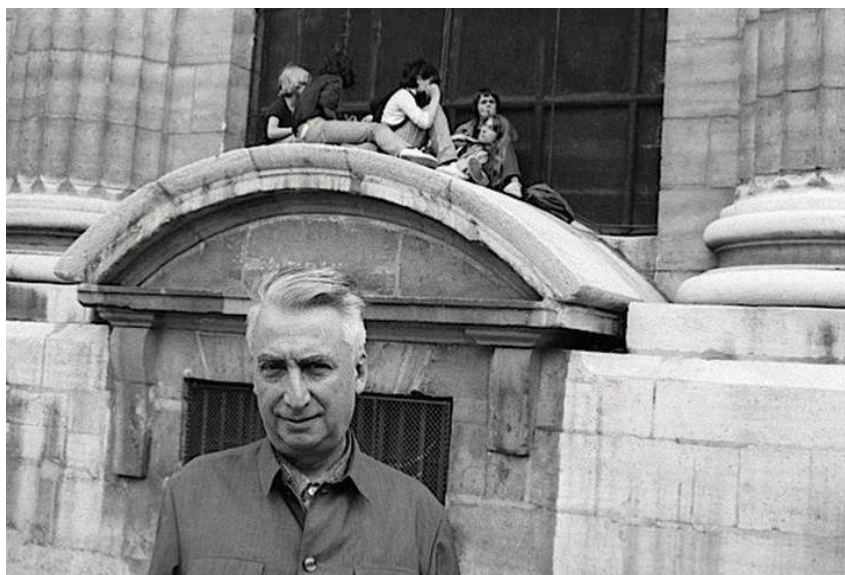


Figura 17 - Roland Barthes, 1978. Foto de Sophie Bassouls

⁵² Barthes, *Prep. I*: “De repente, pois, produz-se esta evidência: por um lado, já não tenho tempo para experimentar várias vidas: preciso escolher minha última vida, minha vida nova, Vita Nova (Dante) ou Vita Nuova (Michelet).” (2005, p.8)

a fantasia como guia iniciático

Barthes anuncia a fantasia do Curso: *querer-escrever* um Romance⁵³. Ou ainda, o curso como um recurso projetivo para investigar a força fantasmática do *querer-escrever* (cf. Barthes: “a fantasia como guia iniciático⁵⁴”): Minha única força (por enquanto) é meu desejo, a obstinação do meu desejo (mesmo se, por vezes, ‘flertei’ com o Romanesco; mas o Romanesco não é o Romance, e é precisamente esse limiar que desejo ultrapassar)”. (2005, p.3). (Nietzsche: você gostaria que esse desejo não cessasse nunca de retornar?). (Levero: “*Quiero ver si hay algo que puede llegar a interesar a um lector que no sea yo mismo.*”)



Figura 18 - Roland Barthes

problema da forma breve

Em *A preparação do romance I*, Barthes articula haicai + Proust para *atravessar a passagem* (paradoxo que articula o curso) do fragmento ao romance. Metodologia: a prática da anotação + *passeurs* + simulação → Barthes: “Paradoxo que articula este curso, Proust e o haicai se cruzam: a forma mais breve e a forma mais longa. (2005, p.123).

Sobre a escolha do haicai, Barthes esclarece: “preferi por gosto e, também, porque toca mais de perto o problema da forma breve, falar daquela forma breve que amo entre todas, e que é como a própria essência da anotação: o haicai.”

⁵³ cf. Barthes, sobre o termo Romance: “qualquer Forma que seja nova com relação à minha prática passada, ao meu discurso passado.” In. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, O rumor da língua, 2004, p.361.

⁵⁴ Na aula inaugural para a cadeira de Semiologia Literária do Collège de France, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977, Barthes defende que se coloque, na origem de uma pesquisa, uma fantasia: “transmutar fantasia em campo de saber”. (2003, p.14).

(2005, p.39). O haikai oferece a ele o exemplo de um discurso não-arrogante: “desejo de aceder eu mesmo a uma prática de discurso que não pressione outrem: preocupação do curso sobre o Neutro → Romance: escrita do Neutro?” (2005, p.31).

Seu modelo: Proust. Seu defeito: uma anamnese que se esgota na forma breve. Cf. Barthes: anamnese “a ação – mistura de gozo e esforço – que leva o sujeito a reencontrar a lembrança (uma tenuidade de lembrança)”. (2005, p.33). Barthes: “Tenho, sem dúvida, algumas lembranças repentinas, flashes de memória, mas elas não proliferam, não são associativas (“torrenciais”) ≠ Proust. São imediatamente esgotados na forma breve.” (*idem*). [*Observar*] Barthes *observa* Proust (“digo observar, porque não tenho certeza disso: é talvez uma imaginação minha projetada.” *II*, 2005, p.167). Barthes *observa* em Proust: 1) o momento biográfico que supostamente antecede a escrita de *Em Busca* (a morte da mãe em 1905); 2) o narrador deste romance (personagem que encarna a pulsão do *querer-escrever*) e 3) a descoberta proustiana de um “modo justo de dizer Eu” (2005, p.214).

Proust: um guia iniciático (cf. Barthes: um *passeur*): “Compreendo que a obra de Proust é, ao menos para mim, a obra de referência, a *mathesis* geral, a mandala de toda a cosmogonia literária” (Barthes, 2015, p.45). *Observe* Barthes (“visto que me defino como aquele que quer escrever”) que *observa* Proust (e outros escritores que ama) como exemplo para uma nova prática de escritura. Mas não preciso ter lido Proust para imaginá-lo, a partir das notas deste curso, em 1909, em um quarto forrado de cortiça às vésperas de escrever o Romance.

uma tabuleta onde estivesse escrito: tenuidade e concentração

O curso *A preparação do romance I* é constituído por 13 aulas que tiveram a duração de uma hora cada. Dessas 13 aulas, as três primeiras formavam a apresentação do Curso (cf. Barthes: desejo de *Vita Nova*), as oito aulas seguintes foram dedicadas ao haikai e nas duas finais Barthes articulou a *passagem* da forma breve ao romance usando como exemplo o momento em que Joyce e Proust fazem isto. (Este momento da passagem será retomado ao final deste capítulo).

→ Formulações barthesianas sobre a prática do haikai nas notas de aula de *A preparação do romance I*:

o haikai algo que cai sobre o sujeito (2005, p.106)
aquilo que ocorre (contingência, microaventura) (2005, p.109)
aquilo que me cerca (circunstância): ‘ficar em volta’.(2005, p.109)
a subjetividade no haikai é uma circunstância. (2005, p.110)
tenuidade e concentração. (2005, p.126)
sujeito: entorno fugitivo e móvel. (2005, p.109)
tudo está aí presente em sua nulidade
praticar a in-significância
prática da individuação é a nuance. (2005, p.93)
nuance = uma aprendizagem da sutileza. (2005, p.94)
nuance operador de simultaneidade. (2005, p.97)
individuação intensa, sem compromisso com a generalidade. (2005, p.82)
O haikai ensina a dizer eu. (2005, p.136)
O haikai é um “eu-corpo” (2005, p.132)

Minha fantasia voltava em golfadas: as aulas sobre o haikai como uma espécie de treinamento zen. Barthes: mestre arqueiro. (cf. Barthes: “Recuso o tédio do treinamento, porque o treinamento impede a fruição”. (2003, p.84)) [*uma aprendizagem*] No mestrado, o trabalho com a noção benjaminiana de *imagem dialética* me fez observar uma formulação que desdobrava em uma construção conceitual imagética um pensamento sobre a questão da abordagem da imagem: uma noção-procedimento. No desenvolvimento da pesquisa percebi o conceito agindo como uma espécie de *koan*; tomando bruscamente a noção benjaminiana de ‘iluminação profana’, percebi o trabalho de desdobramento desta noção de imagem como um aprendizado. No meu delírio, escutava o mestre arqueiro Benjamin, dizendo: “método é desvio”, “origem é alvo”, “verdade é tensão sem intenção”.



Figura 19 - *Mur Murs* (1981), filme de Agnès Varda

um mestiço de Tao

Nas *notas de aula* do dia 10 de fevereiro de 1979, Barthes faz uma aproximação do haikai ao Zen para considerar as circunstâncias de, como ele diz, um “homem do haikai”: “O autor de haicais, o Homem do haikai: um budista imperfeito, relaxado, talvez astuto: um mestiço de Tao”⁵⁵. (2005, p.141). E Barthes termina essa aula contando uma estória zen:

“Penso nesse apólogo: Bodhidharma (o introdutor mais ou menos mítico do Zen na China, por volta de 520) ele teria se retirado num mosteiro e aí teria passado nove anos numa cela, ‘olhando a parede’ (em Chinês, *Pikuan*): excluir do pensamento todo o desejo de agarrar.” (2005, p.141).

Excluir do pensamento todo o desejo de agarrar é um treinamento, mas esse *método Pikuan* talvez não seja adequado a um tipo imperfeito e relaxado.

⁵⁵ Barthes, muitas vezes, opera os termos Zen e Tao de forma indistinta (esta não parece ser uma distinção que lhe interesse traçar). No entanto, ele mesmo diz ser um “leitor insistente do Zen” (1981) e dos escritos taoístas via divulgadores destes princípios (cf. Barthes: “saber de segunda mão”) como, por exemplo, D.T. Suzuki, Allan Watts, Jean Grenier (*L'Esprit du Tao*), além de textos clássicos japoneses como, por exemplo, o tratado de Zeami (1363-1443) sobre a prática do teatro Nô e o *Livro do Chá* (1906) de Okakura Kakuzo. Para um contexto mais abrangente das características do “orientalismo” barthesiano ver O'Meara, L. “Japonisme and Minimal Existence in the Cours”. In *Roland Barthes at the Collège de France*, 2012. Neste capítulo, O'Meara observa as relações que Barthes estabelece em sua obra a partir da interação com modos de pensar e sentir oriundos de um “japonismo”. No contexto de um orientalismo, O'Meara privilegia a relação de Barthes com o Japão.

Aos 39 anos, o filósofo alemão Eugen Herrigel (1885-1955) foi para Japão (Sendai, Miyagi) lecionar história da filosofia na Universidade Imperial de Tohoku. Ele já era um estudioso da filosofia Zen e aproveitou essa circunstância para buscar um conhecimento além do especulativo. Por isso, assim que chegou no Japão, começou a buscar uma via de aproximação ao “espírito do zen” e foi orientado a escolher uma das artes japonesas vinculadas ao Zen. Herrigel escolheu o tiro com arco. Ele relata essa experiência no livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* (publicado em 1948).

Durante o período que permaneceu no Japão, quase seis anos, praticou o tiro com arco sob a orientação do mestre Awa Kenzo (1880-1939). Mas ele conta que apenas por volta do quarto ano de exercícios ininterruptos conseguiu estirar o arco sem tensão e disparar a flecha sem intenção. No seu relato, Herrigel conta que no primeiro ano se dedicou basicamente aos exercícios de respiração com o objetivo de estirar o “estirar o arco e mantê-lo teso com o corpo relaxado” (1988, p.35). Ele relata que esses exercícios o levaram a uma respiração nova que, segundo ele: “me abria inusitadas possibilidades de liberação”⁵⁶ (1988, p.35).

<Evidentemente essas são águas profundas demais para uma ficha > + O zen é uma filosofia que não se deixa agarrar. [atenuar a estirada do arco] Cf. Barthes: “não é um vazio budista, é mais sensual, é uma respiração.” (I, 2005, p.57)

[*Modos de usar*] Wittgenstein: “Todo signo sozinho parece morto. O que lhe dá vida? – No uso, ele vive. Tem então a viva respiração em si? – Ou o uso é sua respiração?”⁵⁷

⁵⁶ Herrigel: “O primeiro passo já havia sido dado, graças a ele chegáramos ao relaxamento corporal, sem o que não é possível estirar-se o arco adequadamente. Porém, para que o tiro ocorra de forma apropriada, o relaxamento físico tem que se entrelaçar com o relaxamento psico-espiritual, com a finalidade, não só de agilizar, como de liberar o espírito. Temos que ser ágeis para alcançar a liberdade e livres para recuperar a agilidade primordial.” (1988, p.45)

⁵⁷ Wittgenstein, L. Investigações filosóficas, §432, p. 129.

manual do desejante

Barthes, *O Neutro*:

“minha perspectiva, ao longo deste curso, é a do desejo, não a da lei: não o silêncio que seria preciso atingir, mas apenas o desejo de silêncio (...). Descrevo sobretudo carências, fantasias, 'impossibilidades' (aporias) cuja única positividade é a tensão (intensidade) que tento fazer reconhecer (a mim mesmo). Desejante não guru.” (2003, p.72).

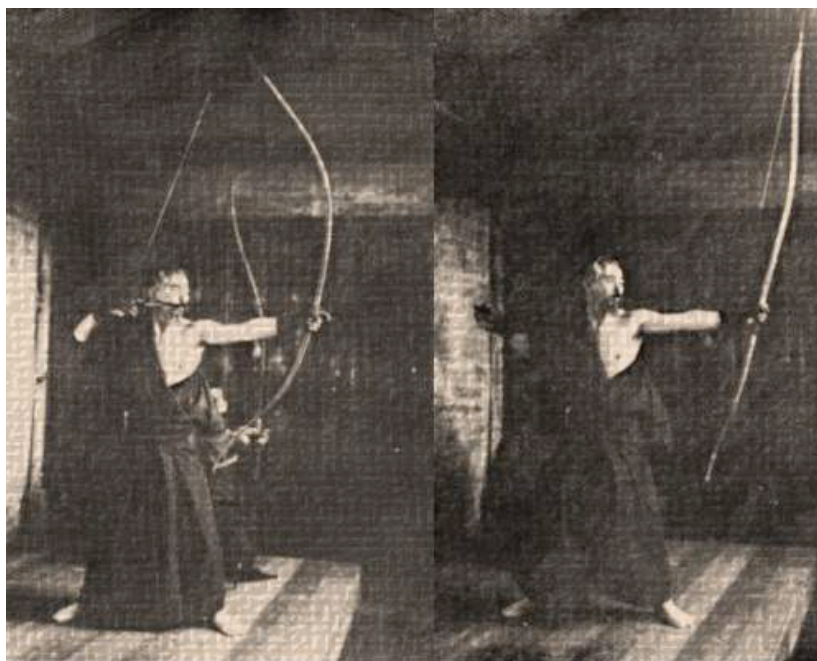


Figura 20 - Fotografia do mestre arqueiro japonês Awa Kenzo

jogar tábuas ≠ dançar sobre tábuas

[*Gesto-ideia*]

Paul Valéry, no ensaio “Poesia e pensamento abstrato”⁵⁸ utiliza a imagem das tábuas para mostrar uma forma de atravessar um pensamento com rapidez. Segundo ele, a utilização de tábuas lançadas sobre uma vala, senda ou fenda de montanha “permitem atravessar tão rapidamente o espaço de um pensamento e acompanhar o impulso da ideia que constroi” (2007, p.195). No entanto, ele *adverte*: “parece-me uma destas pranchas leves que jogamos sobre uma vala ou fenda de montanha e que suportam a passagem de um homem em um movimento rápido. Mas que ele passe sem pesar, que passe sem se deter – e, principalmente, que não se divirta dançando sobre a prancha fina para testar a resistência.” (idem). [*um passeur que jogasse tábuas sem medo*].

⁵⁸ Valéry, P. “Poesia e pensamento abstrato”. In. *Variedades*, p. 195.



Figura 21 - Monte Hua, Huayi, província de Shaanxi, China. Foto de Aaron Feen

montanhas são montanhas I

Tanto em *A preparação do romance I* como em *O Neutro*, Barthes comenta a seguinte parábola zen sobre as montanhas. *Prep. I*:

O Haicai não é uma ingenuidade, é antes uma terceira volta de parafuso dada à linguagem (linguagem sobre o fato). Eu me explico: uma parábola Zen diz, num primeiro tempo: as montanhas são montanhas; segundo momento (digamos de iniciação): as montanhas não são mais montanhas; terceiro momento: as montanhas voltam a ser montanhas → É uma volta em espiral → Poderíamos dizer: primeiro momento: o da Tolice (ela existe em todos nós), momento da tautologia arrogante, do antiintelectualismo, um vintém é um vintém etc; segundo momento: o da interpretação; terceiro momento: o da naturalidade. (2005, p.167-168).

Pensando bem, se Barthes tivesse que escolher uma prática artística ligada ao zen talvez escolhesse a arte (prática) da cerimônia do chá e não o tiro com arco. Em *O Neutro*, ele cita vários trechos de *O livro do Chá* (1906), tratado de Okakura Kakuzo (1863-1913). Qualidades de Barthes (cf. Boehme apud Barthes: “uma qualidade é um poder, uma força atuante” - 2003, p.115): a hiperconsciência

do tênue afetivo, percepção aguçada à cambiância dos estados da alma; cinestesia, o olhar rasante para a captura de nuances; gosto pelo *tempo que faz*. Em *O Neutro*, a arte do chá figura como um exemplo de uma arte zen geradora de delicadeza e embriaguez. Como na citação abaixo, extraída de Kakuzo e comentada por Barthes, onde se especificam as qualidades que devem ter as folhas do chá que será bebido:

“ter pregas como as botas de couro dos cavaleiros tártaros, meandros como a barbela de um boi vigoroso, desenrolar-se como a bruma que sobe de uma ravina, brilhar como um lago roçado por um zéfiro, ser úmidas e suaves ao toque como a terra recém-varrida pela chuva” – “Tudo passa pela linguagem” quer dizer = a linguagem cria tudo: a metáfora cria a delicadeza. (2003, p.76)

Barthes diz que no haikai o SIGNIFICANTE se dissipa COMO NÉVOA⁵⁹. Éric Marty, prólogo da publicação das notas de curso do *Collège de France*: “arquitetura de uma obra que teve sempre, em seu horizonte mais próximo, a ciência das nuances como sua única regra.” (2003, p.XXI). Antoine Compagnon em texto sobre o curso *A preparação do romance* intitulado “Roland Barthes em São Policarpo” observa com surpresa uma virada de Barthes para a poesia: “Barthes nele se volta cada vez mais para a poesia como única chance de salvar a literatura em um mundo que não a ama mais. O Barthes antimoderno é também um Barthes poeta.” (2014, p.417). Cf. Barthes: “Poesia = prática da sutileza num mundo bárbaro. Daí a necessidade de lutar *hoje* pela Poesia.” (I, 2005, p.95)

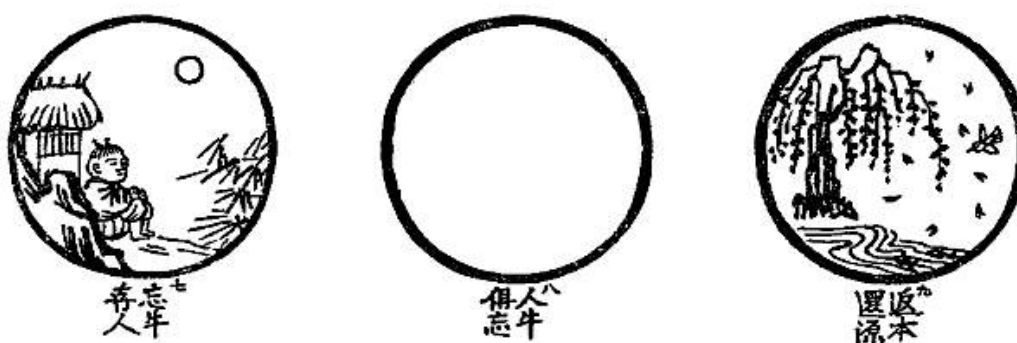


Figura 22 - *Ten bulls*, poema da tradição zen (século XV). O poema é composto por dez partes, na imagem estão reproduzidos três deles. Desenho de Tokuriki Tomikichiro (1902-1999)

⁵⁹ *Da obra ao texto* (1971): “O haikai, mediante toda uma técnica, até mesmo um código métrico, soube evaporar o significado, resta apenas uma tênue névoa de significante; e é nesse momento, parece, que por uma última torção, ele assume a máscara do legível.” In. Barthes, R. O rumor da língua, p.85.

Barthes: “É preciso atravessar, como o percurso de um caminho iniciático, todo o sentido, para poder extenuá-lo, isentá-lo” (RB, 2003, p.101)

Nos comentários que Barthes associa à estória zen sobre as montanhas, ele observa que o haicai não é uma ingenuidade, mas uma terceira volta do parafuso. Segundo Barthes, diante de um “bom” haicai (*aquele que cai* como memória involuntária do sujeito) só se teria vontade de dizer *É isso!*: “As coisas são traduzidas em sua naturalidade, sem comentários (frustrar o desejo de interpretação, isto é, de “dissertar seriamente sobre o sentido das coisas”). (I, 2005, p.167). NATURALIDADE. Seria preciso atravessar toda uma cultura para voltar à letra. “Uma civilização de padres” *ele diz*: “Enorme condicionamento do Ocidente a dar, a todo fato contado, o alibi de uma interpretação: civilização de padres; nos interpretamos, não suportamos as formas curtas de linguagem. O haicai é impossível para nós.” (2005, p.212).

Em *O método Albertine*⁶⁰, Anne Carson, no apêndice 15 (b), nomeia Barthes como “aquele tardio filósofo pré-socrático”:

“Evidentemente, essas são águas profundas demais para um mero apêndice, embora eu recomende à investigação do leitor o desconforto eterno de Barthes em relação a competições, sua desconfiança de situações binárias e seu compromisso delirante com uma terceira linguagem na qual estaríamos a salvo do sentido.” (2017, p.30).

No *Livro das mutações (I Ching)* o hexagrama *Gen* é formado por dois trigramas que representam a montanha. *Montanha sobre montanha*, é um hexagrama comumente traduzido em português como *A quietude*.⁶¹ Os antigos mestres taoístas enxergavam neste hexagrama um *método de meditação*. Uma espécie de método em miniatura formado apenas por seis linhas que ensinam a sentar e meditar. Em *O Neutro*, nas notas de aula relacionadas à Figura do *Wu-*

⁶⁰ Sobre este livro, ver capítulo 6, *Ficha* “Aqui todo um dossiê”.

⁶¹ O *Livro das Mutações* é um estudo sobre os processos de transformação na natureza a partir da compreensão das leis que regem essas transformações. Os trigramas são arquétipos universais que combinados entre si formam 64 hexagramas que são estruturas que combinam dois trigramas, dentre os oito seguintes: céu, terra, água, fogo, montanha, lago, vento, trovão. Cf. Cherng: etimologia da palavra *I Ching*: O ideograma “Ching” é formado por duas partes. A primeira significa ‘fio de seda’ e a segunda, ‘caminho’; logo, trilha é um caminho feito de fio de seda.” (2001, p.9) Para um estudo introdutório: *I Ching A Alquimia dos números*, de Wu Jyh Cherng, revisão Rosana Kohl Bines. Wu Jyh Cherng (1958-2004) sacerdote taoísta, dedicou-se à tradução de livros taoístas diretamente do chinês para o português. Dentre eles, a tradução do *Tao te Ching* de Lao-Tsé, considerado o principal filósofo do taoísmo.

wei, em tópico intitulado “Sentar-se” há o seguinte esclarecimento etimológico sobre o Zen: “O Wu-wei tem sua postura, ao mesmo tempo simbólica e eficaz (eficiente): o sentar-se. Sabe-se que é a própria etimologia do Zen: zazen: sentar-se, postura comum ao Zen e ao Tao.” (2003, p.378).



Figura 23 – I Ching, hexagrama “A quietude” (Gen).

ele pisa a cauda do tigre

No final das aulas introdutórias do curso de *A preparação do romance I*, Barthes faz, por fim, *duas precisões*: “Antes de começar (sobre o haicai), duas precisões – ou duas confidências – que, por escrúpulo, quero fazer.” (2005, p.41). A primeira precisão dirá respeito à metodologia do curso:

“Esse romance utópico, importa-me fazer *como se* devesse escrevê-lo. E reencontro aqui, para terminar, o método. 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 (o do Amador) e é nisso que sou metódico”. (2005, p.293-294).

Barthes: método do *como se*. Cf. Luiz Camillo Osório: “O fenômeno artístico, como a experiência estética, deve ser pensado nesse registro do *como se*, que nos mantém sempre nesse território de passagem, de articulação do sensível e do supra-sensível, entre o que é e o que pode (ou deve) ser.” (2005, p.34) [*hipótese de produção + prática (escritura) + simulação + valores do amador*]

Em *A preparação do romance II* há um conjunto de notas de aula sobre o método da simulação: “eu simulo ser aquele que quer escrever uma obra” (2005, p.87) Cf. Barthes: “assumo um papel, pratico e exponho um imaginário”, (2005, p.93) Sobre este método da simulação, Barthes esclarece nas notas deste mesmo curso:

“Eu não sou metodológico: suponho que, numa exposição de metodologia, haveria um capítulo inteiro a ser feito sobre a Simulação, pois, como método ela existe nas ciências experimentais, a título do meio de pesquisa: constrói-se um dispositivo, provocam-se causas para produzir efeitos e estudar a ligação entre ambos (exemplo: pequenas bacias artificiais, simuladoras de tempestade).” (2005, p.87)

Já a segunda precisão que Barthes faz sobre o curso que se iniciará é a seguinte: “Este trabalho estará na articulação indecível do Técnico e do Ético.” (2005, p.44). Sobre esta aliança, Barthes considera: “parece-me que todas as coisas – toda ação, operação, intervenção, gesto, trabalho – tem três aspectos: técnico, ideológico, ético → O ideológico deste trabalho não me pertence; que os outros o nomeiem.” (idem). Já sobre o tipo de escritura que pretende praticar ele precisa: “*uma prática caseira*” → “cf. Proust, comparando o romance que se faz ao vestido que a costureira corta, monta, arremata, em suma, prepara (é nesse sentido que se deve entender: a *Preparação do romance*).” (2005, p.46) → Regra romanesca barthesiana: “descer para o infinito fútil permitia confessar a sensação da vida → (é, em suma, suma regra romanesca)”. (Barthes, *O Neutro*, 2003, p.102)

a metáfora do barômetro

<Eclosão de uma ideia> *Partir do tempo que faz para simular uma virada na naturalidade* cf. Barthes, *Prep. I*: “Aqui, ainda é uma metáfora. Mas um grau a mais: você será a estação, o dia, o minuto; seu assunto: saturado e esgotado por ela → você se torna barômetro”. (2005, p.90). [*o tempo que faz*]

“Esse caminho da Nuance (que partiu do tempo que faz e que o segue): tem o quê, no fim? Pois bem, a vida, o sentimento da existência; e sabemos que esse sentimento, para ser puro, intenso, glorioso, perfeito, necessita de um certo vazio realizado no sujeito (...) coração ‘cheio’ (que ‘transborda’) = conhecimento de um certo vazio (tema eminentemente místico)”. (idem, p.98-99)

Nas aulas dos dias 13 e 20 de janeiro de 1979, Barthes faz considerações sobre as marcas do tempo e das estações do ano em muitos dos haicais, principalmente os mais antigos. Barthes fala do prazer especial que tem nos comentários sobre a condição do tempo e lamenta o desinteresse que essas observações tenham nos dias atuais. Ele observa que na linguística esses comentários do *tempo que faz* costumam ser tratados como uma função fática do

discurso (estabelecer um contato com o interlocutor), mas que no haikai o *tempo que faz* é uma marca existencial que permite *confessar a sensação da vida*:

“No haikai, há sempre alguma coisa que nos diz nossa situação com relação ao ano, ao céu, ao frio, à luz: 17 sílabas, mas nunca estamos separados do cosmos sob sua forma imediata: o Oikos, a atmosfera, o ponto do curso da terra em torno do Sol. Sentimos sempre a estação: ao mesmo tempo como um eflúvio e como um sinal” (2005, p.71)

Nessas notas, Barthes menciona um artigo escrito por Louis Dufour sobre os registros meteorológicos na obra de Proust em que há a seguinte citação proustiana: “(...) Não bastava que eu me assemelhasse exageradamente a meu pai, até não me contentar com consultar o barômetro, mas tornar-me eu mesmo um barômetro vivo”.(2005, p.90)⁶².

Sobre o haikai, Barthes diz: o sujeito no haikai é um “eu-corpo” (2005, p.132). Interessante observar que na articulação haikai-Proust trabalhada em *A preparação do romance I*, Barthes considera que ambos mostram a ele uma forma de dizer eu. Se Proust oferece a Barthes um “modo justo de dizer eu” situado entre o romance e o ensaio, no haikai, o eu é um corpo permeável aos eflúvios do tempo. Cf. Barthes: “E de novo, aqui, compreendemos melhor a Poética do *Tempo que faz*: como uma espécie de *falta de inspiração*, de escritura, de criação; a impressão *nativa* voltada para si mesma, em desperdício.” (2005, p.98) (os itálicos são autor).

⁶² Referência ao artigo ‘Marcel Proust et la météorologie’, Revue de l’Université de Bruxelles, números 3-4, 1950-1951. Dufour apud Barthes: “80 passagens onde se vê o gosto da meteorologia” (*A preparação do romance I*, 2005, p.74).

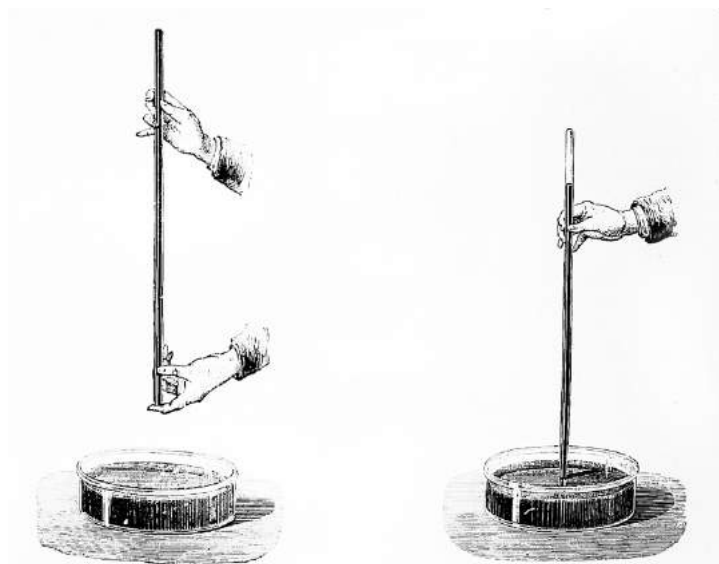


Figura 24 – Barômetro de Torricelli. Ilustração de 1882.

Notatio

Segundo Barthes, o ato de *anotar* envolve três aspectos: *Notare* (tomar notas) + *Formare* (redigir, mesmo que seja uma primeira versão, ou somente um plano detalhado) e um *Dictare* (uma dicção que favorecerá a leitura ou a elaboração de nova versão do texto): “Na Anotação (tal como eu a concebo), há condensação de *Notare* e *Formare*: o limiar positivo da *notatio* é conceber (imaginar, fingir, ficcionalizar) uma frase (bem-feita)”. (I, 2005, p.203)

Anotar é uma palavra anfibológica porque tem duplo sentido: anotar e notável⁶³. (cf. Barthes: “Notável: o que pode ser perseguido como signo (o significado ficando na sombra)” – (idem, p.196) *Teoria da Anotação*: “Restringindo me aqui à Teoria da Anotação, o argumento que eu gostaria de introduzir é o seguinte: o surgimento da Anotação é o surgimento de uma Frase → pulsão = gozo de Anotar = pulsão, gozo de produzir uma frase”. (idem, p.201).

Sobre uma prática da *Notatio*, Barthes se interroga:

Nível do “real”: o que escolher?

Nível do “dizer”: que forma dar à *notatio*?

“O que esta prática implica do sentido, do tempo, do instante, do dizer?”

Como sustentar a *notatio*?

(Barthes, 2005, p.37)

⁶³ Segundo nota do editor, em francês, *notable* tem duplo sentido: digno de nota (iminente, excepcional) e digno de anotação.



Figura 25 – Roland Barthes, 1963. Foto de Henri Cartier Bresson.

Barthes, *Prep. I*: “Voltar à notatio como uma droga, um refúgio, um sentimento de segurança” (2005, p.188). Em *RB por RB* há um fragmento intitulado *Nave Argo*. Barthes diz que os argonautas substituíam as peças pouco a pouco sem mudar a forma e o nome da nave. Ele utiliza essa imagem para se referir a uma estrutura que se mantém independente das substituições e novas nomações das peças. Como, por exemplo, todo um repertório de termos como *punctum*, *satori* (*pequena iluminação*), *sacudida mental*, *tilt*, *haikai*, *dobra*, *incidente etc.*:

“(...) Incidente: forma experimentada aos bocados em *O prazer do texto*, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, num texto inédito (Au Maroc) e nas crônicas da revista *Nouvel Observateur*; quer dizer que eu giro em torno disso por intermitências, mas com insistência – e, portanto, que experimento suas dificuldades e seus atrativos.” (2005, p.210).

Ou ainda, outras nomações: *aquilo que acontece*, *aquilo que me cerca*: *circunstância*: *vibração do instante*: *kairós*. Em *A era das cartas*, Antoine Compagnon destaca dois talentos que faziam de Barthes um mestre: 1) um faro para as circunstâncias (*kairós*): “não há acaso feliz sem a arte de reconhecê-lo. Roland era daqueles que melhor pressentiam o movimento” (2019, p.133) e 2) um especialista na arte do *desvio*.

[*Malograr ou não malograr*] Durante todo o período que durou a primeira parte do curso *A preparação do romance I*, Barthes praticou a anotação de incidentes nas crônicas da revista *Nouvel Observateur*⁶⁴:

“ (Assim, em minhas Crônicas, parecia-me impossível não dar, a cada ‘incidente’, uma moralidade; desse ponto de vista, portanto era um malogro → Mas também isso me ensinou a suportar o malogro, a compreendê-lo: ‘Há perdas triunfantes que rivalizam com as vitórias’)”. (2005, p. 211).

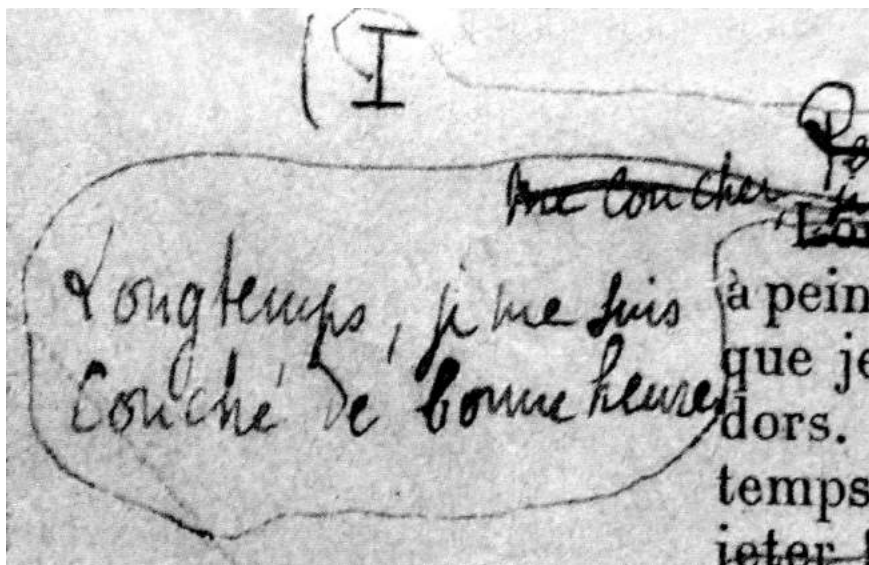


Figura 26 - Primeira frase de *No caminho de Swann*, anotação de Marcel Proust.

[*Dar azo*] 19 de outubro de 1978, em conferência inaugural do curso *A preparação do Romance I* intitulada “*Longtemps je me suis couché de bonne heure*” cujo título é a primeira frase do romance *No caminho de Swann* (Proust, 1913) Barthes comenta: “Proust é um sujeito dividido como era a pequena classe de Jakobson: sabe que cada incidente da vida pode dar azo ou a um comentário (uma interpretação), ou a uma fabulação”. (2004, p.350). Preciso verificar como é a versão original em francês mas quando você diz dar azo a um *incidente* quis dizer que comentar é interpretar (pequena cabine) e *fabular* = a ela pegou fogo⁶⁵?

⁶⁴ Nathalie Léger: “Na semana seguinte à sessão de abertura de 2 de dezembro de 1978, aparece a primeira “Chronique” de Roland Barthes no *Nouvel Observateur*, esses pequenos textos, publicados de 18 de dezembro de 1978 a 26 de março de 1979, acompanharão todo o primeiro curso e, como a revista é publicada aos sábados, alguns ouvintes ainda se lembram que muitos deles iam ao Collège com a última edição do “Chronique” debaixo do braço. Para Barthes esses textos são uma ‘experiência de escritura’, ‘a busca de uma forma’, ‘pedaços de ensaios para um romance’, como ele dirá na crônica de 26 de março de 1979, que marca o fim dessa experiência jornalística.” (2005, p. XVII).

⁶⁵ Sobre a metáfora e a metonímia, Barthes considera em conferência intitulada “Durante muito tempo, fui dormir cedo”: “A metáfora suporta todo discurso que levanta a questão: O que é? O que

No apêndice 33 (a) de *O método Albertine* intitulado: “da diferença entre metáfora e metonímia”, Anne Carson, também faz referência à pequena classe de Jakobson. “Já que esta questão se colocou, eis a diferença: um grupo de crianças a quem pediram que reagissem à palavra “cabana”, algumas responderam “pequena cabine”, outras disseram “ela pegou fogo”. (2017, p.38). *Já que esta questão se colocou* é um bom marcador para sinalizar que um assunto será tratado brevemente.

O livro de Carson aborda *Em Busca de um tempo perdido* via Albertine, personagem deste romance, em um opúsculo formado por 59 fragmentos e 16 apêndices (ver cap. 6). Sobre a função dos apêndices neste texto, Vilma Arêas, no texto de abertura edição brasileira, analisa: “16 apêndices que ampliam a discussão de alguns tópicos da primeira parte, à imitação de um trabalho acadêmico. Mas não se trata disso.” (2017, p.5) No apêndice 33 (b) intitulado “sobre metáfora e metonímia”, o assunto do apêndice anterior é retomado. Segue abaixo a reprodução do fragmento na íntegra:

“Repensando agora a questão, a diferença entre ‘uma pequena cabine’ e ‘ela pegou fogo’ não esclarece nada sobre metáfora e metonímia. Nem ao menos se refere à fragilidade da aventura de pensar. O dia em que decidi compreender a metáfora e a metonímia de uma vez por todas, fui a uma biblioteca, peguei uma braçada de livros, li diferentes partes de todos eles, escrevi algumas notas disparatadas em pedacinhos de papel e voltei para casa, esperando classificar minhas notas no dia seguinte. No dia seguinte, entre minhas notas, que já estavam então desorganizadas e ininteligíveis, encontrei esta insistente e exemplar ‘pequena cabine’ que poderia ou não ter ‘pegado fogo’. E embora eu não pudesse me lembrar do contexto, tenha me esquecido de registrar sua origem, e realmente não tenha compreendido sua relevância para metáfora e metonímia, ‘a pequena cabine’ gritou para que eu não a abandonasse. Permanece aqui como um exemplo muito bom, *do que* não sabemos.” (2017, p.39)

[Apêndices] da sra. Carson equivalem a aferroar pregos nas tábuas lançadas rapidamente nas sendas do monte Hua.

um inferno de fichas

Esta não é uma questão da tese, mas sobre o Romance que Barthes queria escrever ou que estava escrevendo há algumas apostas e pistas. Postumamente, nos escritos de Barthes, foi encontrada uma pasta intitulada *Vita Nova* com oito

isso quer dizer?; é a própria questão do ensaio. A metonímia, ao contrário, levanta outra questão: De que isto que estou enunciando pode ser seguido? O que é que o episódio que estou a contar pode gerar, é a questão do romance.” In *O rumor da língua*, p.350.

fólios (o último é datado de 12 de dezembro). Claudia Amigo Pino em artigo intitulado “Em busca de uma vida nova: no caminho do romance de Roland Barthes” propõe um quadro onde separa os textos que supostamente integrariam o romance: *Diário de Luto*, *Deliberação*, *Noitadas parisienses* e *Incidentes*. E os textos que integrariam o projeto: *A preparação do romance I e II*, a conferência *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*, *O Neutro*, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmera clara*. (2010, p.47)⁶⁶. Antoine Compagnon teria afirmado que “o romance estava em estado de fichas, uma quantidade absurda de fichas, um inferno.” (Calvet⁶⁷ apud Pino, idem, p.284). Em *A era das Cartas*, Compagnon também comenta sobre o projeto Vita Nova: “os planos e o pacote de fichas que herdamos dão a aparência de uma obra-prima desconhecida.” (2019, p.89). Em outra suposição sobre este tema, Éric Marty, em texto intitulado “Memória de uma amizade”, inserido no livro *Roland Barthes: o ofício de escrever* especula:

“O romance não pode ser escrito. Era um labirinto em que Barthes hesitava em entrar. Questão de tempo. Nesse romance deveriam entrar fragmentos de todos os tipos, diário, incidentes, fichas, meditações, descrições, micronarrativas. Tinha a impressão de que Barthes esbarrava em algo mais forte do que ele. Talvez porque no centro do labirinto estivesse um minotauro. A mãe? E depois, veio a morte.” (2009, p.79).

⁶⁶ Sobre esses fólios, neste mesmo artigo, Cláudia Amigo Pino comenta: “Os oito fólios sempre foram descritos como ‘planos’. Mas a palavra ‘plano’ está relacionada a uma tentativa de organização de um texto ainda não escrito. Esses fólios, no entanto, pareciam tentativas de organização de textos já escritos, ou que estavam sendo escritos”. (2010, p.46) Segunda ela, na pasta foram encontrados 8 fólios, seis pareciam ‘planos de um romance autobiográfico’ e dois se relacionavam a um projeto inspirado em Pascal.” (idem, p.42). Manuscrita. Revista de crítica genética, n.41, 2010.

⁶⁷ Referência ao livro de Jean-Louis Calvet, *Roland Barthes: uma biografia*.

quadro de giz

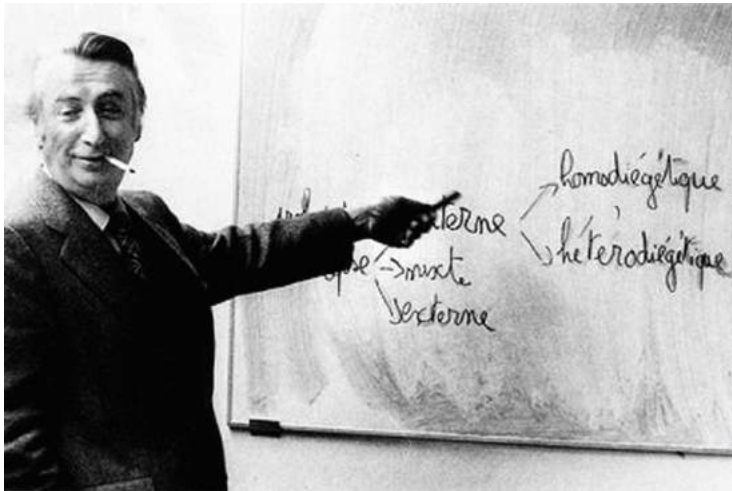


Figura 27 - Roland Barthes em sala de aula.

Para *apontar* certa tendência à moral e a generalidade que se manifesta no discurso, Barthes escolhe alguns poemas franceses que lhe parecem à beira do haicai como exemplo: “Basta fazer uma prova de comutação: alguns fragmentos de poemas franceses: à beira do haicai, mas falta a contingência, há a corrupção do contingente por um desejo de generalidade”. (2005, p.106). Cf. Barthes, “tendência ao Geral: o gosto das leis, das generalidades, o gosto do Redutível, volúpia de igualizar os fenômenos ao invés de diferenciá-los ao extremo”. (2005, p.105).

“Deitado
Vejo passarem as nuvens
Quarto de verão”

(Yaha)

(2005, p. 71)

Comentário: “Em tudo isso, nenhuma descrição do verão: é um puro *surrectum*: o que é suscitado, o que se levanta, surge (surgere).” (2005, p.72)

*

“Os longos soluções/
dos violinos/
de outono”⁶⁸

(Paul Verlaine)

(2005, p.106)

Comentário: “Para um haikai, é demasiadamente metafórico; é uma metáfora, portanto uma generalidade, não é algo que caiu uma vez sobre o sujeito (da enunciação).” (2005, p.106)

*

“Admirando a neve/
semelhante às mulheres
nuas”

(Guillaume

Apollinaire)⁶⁹

(2005, p.106)

Comentário: “Muito bonito, claro, mas a comparação está enviscada na produção retórica.” (2005, p.107)

⁶⁸ Primeiros versos de “Chanson d’automne”: “Les sanglots longs / des violons / de l’automne.” (Verlaine apud Barthes, 2005, p.106). A tradução literal para o português é de Leyla Perrone-Moisés, tradutora do volume.

*

"A própria infidelidade
estava cheia de ti"

(Alfred de Vigny)⁷⁰

(2005, p.107)

Comentário: "É quase um haikai (...). Mas não é sensual, é uma ideia moral, e a moral é sempre geral." (2005, p.107). E ainda: "Outra forma de corrupção pela generalidade: a 'moral', a anotação moralizada." (2005, p.107)

*

"As flores caem
Ele fecha a grande porta
do templo
E vai embora"

(Bashô) (2005, p.140)

Comentário: "Talvez os mais belos haicais = aqueles que conservam um rastro, uma fragrância dessa luta contra o sentido". (2005, p.140)

⁶⁹ "Poème lu au mariage d' André Salmon" (1909): "En admirant la neige / Semblable aux femmes nues." (Apollinaire apud Barthes, 2005, p.106). A tradução literal para o português é de Leyla Perrone-Moisés, tradutora do volume.

⁷⁰ In. "Dolorida": "L'infidélité même était pleine de toi." (Vigny apud Barthes, 2005, p.107). A tradução literal para o português é de Leyla Perrone-Moisés, tradutora do volume.

*

"Memória que volta
durante as noites
pensativas"

(Lamartine) (2005, p.116)

Comentário: "há, aqui, uma espécie de sentimento tipo haikai, *sabi*, pensatividade daquilo que passa, mas falta um *tangibile*: o verso permanece, portanto, psicológico." (2005, p.117). Cf. Barthes *tangibile*: "Haikai, sempre tem uma palavra concreta, uma *tangibile*, algo que você pode tocar." Barthes comenta: "No haikai: O afeto, a emoção: emoção próxima do espanto (não é uma emoção "psicológica", romântica)." (2005, p.125)

*

"Convalescença
Meus olhos se cansaram
Contemplando as rosas"

(2005, p.159)

paisagem I

O haikai imediatamente acima foi o último citado nas notas de aula do dia 17 de fevereiro de 1979, essa é também a décima aula do curso (Barthes já está se encaminhando para o final). Nessa aula, ele faz um ajuste: reconsidera o haikai como exemplo de anotação breve para seguir "em direção de algo mais 'psicológico', mais próximo de um estado de alma do que de um satori." (2005,

p.159). Ou ainda, de uma hiper consciência do eu-corpo do haikai em direção a um estado alma/corpo afetado e ativo.⁷¹

Em diferentes textos, Barthes gosta de citar um poema de Zenrin Kushu⁷²:

“sentado calmamente, sem fazer nada, a primavera vem e a erva cresce por ela mesma”.

Um poema recorrente deve operar como um *intertexto*⁷³ (ou uma paisagem) na engrenagem do sujeito. Em uma passagem de *O Neutro*, ele comenta que sempre teve vontade de usá-lo como *epígrafe* em textos e livros (2003, p.380). Ainda em *O Neutro*, Barthes relaciona este verso a *imagem* do garoto sentado em um muro em uma aldeia marroquina:

“Lembrança pessoal: fascinação dessas palavras simples relacionada com: atravessando uma aldeia marroquina ‘esquecida’ (afastada da estrada Rabat-Casablanca), vejo uma criança sentada num muro, ‘sentada sem fazer nada’ → espécie de satori: evidência da vida pura e sem vibrações de linguagem → criança aqui: espécie de guru, de mediador.” (2003, p.381).

[*Não somos treinados para a forma breve*] Barthes, *Prep. I*: “porque, entre nós, essa forma é sem leitores: seríamos acusados, por exemplo, de afetação, pois Ocidente = complexo de virilidade”. (2005, p.125) Ou ainda: “Nós não somos treinados para a forma breve; para nós, a subjetividade só pode ser prolixa = ela é uma exploração ≠ do haikai: uma espécie de implosão”. (2005, p.110). Nesta aula, Barthes reconhece a provisoriade do haikai na investigação do Romance: “ele não é suficiente (não é, pois, o Soberano Bem) eis por que, argumento deste curso, há o apelo ao Romance”. (2005, p.61)⁷⁴

⁷¹ Barthes, *Prep. II*: “O ‘estado’ (portanto algo como o *páthos*) é o contrário de: “estar em estado de nervos”: unicidade vaga, indecisa, do corpo: pode ser negative (*dyskolía*, mal-estar), mas também positive (...). De todas as maneiras, remete a uma *cenestesia*, sentimento de auto-existência pelo corpo.” (2005, p.157)

⁷² Roland Barthes citou muitas vezes esse poema em sua obra, por exemplo, em *Fragmentos de um discurso amoroso* e em *Vita Nova*. Nota (OC5, p.994-1001) – (2005, p. 11) A nota anterior é do editor Éric Marty. Sobre ele, o poema do Zenrin Kushu foi citado por Alan Watts em *Le boudhisme zen*, Paris, Payot, 1960, p. 149. O Zenrin Kushu é uma antologia de cerca de 500.000 poemas de dois versos, reunidos por Toyo Eichō (1429-1504).

⁷³ No fragmento intitulado “Fases” em *RB por RB*, Barthes observa que “o intertexto não é, foçosamente, um campo de influências; é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras.” (2003, p.162).

⁷⁴ Segundo Pino (2014), a noção de *soberano bem* que Barthes emprega em *A preparação do romance I* é proveniente dos *Pensamentos*, de Pascal. Neste curso, esta noção se atrela a possibilidade de fazer o Romance. Para uma contextualização do uso desta noção em Barthes a partir de suas leituras de Pascal.

Urt, 15 de julho de 1977, às 17 horas, “profunda calma em casa, moscas. Pernas doendo um pouco (cf. início de gripe ou crescimento na infância). Tudo está adormecido, viscoso. Ora: consciência viva, implacável de meu mal-estar”. (Barthes, *O Neutro*, 2003, p.203)

além da anotação todo um dossiê sobre a forma breve

~~dia 10 de março de 1979, última aula do curso *A preparação do romance I*. São muitas as folhas redigidas e ele precisa se aproximar do ponto de Passagem que articulará haicai e Romance. Então ele descarta algumas das folhas redigidas. São planos rapidamente esboçados de cursos, dossiês (proliferações inerentes à escrita de curso) que gostaria de preparar para investigar melhor a questão da forma breve. Ele comenta a possibilidade de dois cursos futuros: um deles seria um levantamento sobre diferentes tipos de formas breves: máximas, epigramas, pequenos poemas, fragmentos, notas de diário íntimo, variações musicais etc. Esse curso se daria, segundo Barthes, a partir de dois eixos principais: a variedade das formas e os valores sobre elas investidos. Um outro curso seria em torno do objeto frase, a frase enquanto instância material.~~

dissipar o sujeito em uma constelação de circunstâncias e figuras

Última aula, Barthes observa dois exemplos literários da passagem da forma breve para o romance (pontos exemplares de passagem): 1) o momento que Joyce verte as epifanias no Romance (longo fôlego) (*Stephen Hero*): “essa experiência joyciana das *Epifanias* me importa muito, ela é perfeitamente adequada à minha busca pessoal de uma forma análoga, que chamo de *Incidente*”. (2005, p.210).

2) o momento biográfico em que Proust decide escrever *Em busca do tempo perdido*: “visão simplista e dramatizante, justificada porque é o problema (pessoal) colocado pelo curso: como, quando fazer pegar uma poeira de Anotações num longo fluxo ininterrupto?” (2005, p.214). Proust *passer* de Barthes: a observação de um “*modo justo de dizer eu*”: “a expressão apaixonante de um sujeito absolutamente pessoal que retorna continuamente à sua própria

vida, não como a um curriculum vitae, mas como a uma constelação de circunstâncias e figuras”. (2005, p.356)⁷⁵

momento de leitura

Barthes diz que aprendeu duas lições a partir de dois trechos referentes a dois romances para ele exemplares: *Guerra e Paz* (1869) de Leon Tolstói (1828-1910): o trecho da morte do velho príncipe Bolkonski. E, o trecho da morte da avó de *Em busca do Tempo Perdido* (1913-1927), de Marcel Proust (1871-1922): “dois momentos de leitura que se impuseram como momentos de verdade”. (Barthes, 2005, p.217). Sobre este ponto, ele considera: “imprudência de falar da verdade fora de um sistema que diga como fundá-la” (2005, p.221).

“Momento de verdade da leitura” → *páthos* do leitor. Cf. Contreras: “una crítica que en lugar de partir de unidades lógicas (análisis estructural)” se daría via → “‘hechos de lectura’ en los que brusca y excepcionalmente confluyen una emoción que inunda (hasta la perturbación) y una evidencia (‘esto ha sido la verdad’)”. (2016, p.4). Cf. Barthes, *crítica patética*: “não mais colocar a essência do livro na sua estrutura, mas, ao contrário, reconhecer que a obra comove, vive, germina, através de uma espécie de ‘arruinamento’ que só deixa de pé certos momentos.” (2004, p.361)⁷⁶

a segunda lição

“A segunda lição, deveria dizer a segunda coragem que tirei desse contato candente com o Romance é que se deve aceitar que a obra a se fazer (visto que me defino como ‘aquele que quer escrever’) represente ativamente, sem o dizer, um sentimento de que eu tinha certeza, mas que tenho grande dificuldade para nomear, pois não posso sair de um círculo de palavras gastas, duvidosas à força de terem sido empregadas sem rigor. O que posso dizer, o que não posso furtar de dizer, é que esse sentimento que deve animar a obra está do lado do amor: quê? A bondade? A generosidade? A caridade? Talvez porque Rousseau lhe dado a dignidade de um ‘filosofema’: a piedade (ou a compaixão).” (Barthes, *A preparação do romance I*, 2005, p.292).

⁷⁵ “Talvez, portanto: conseguir fazer um romance (tal é a perspectiva – o ponto de fuga – de nosso curso) é, no fundo, aceitar a mentir, conseguir mentir (mentir pode ser muito difícil) – mentir com aquela mentira segunda e perversa que consiste em misturar o verdadeiro e o falso → Definitivamente, então, a resistência ao romance, a impotência da prática do romance seria uma resistência moral.” (Barthes, *I*, 225).

⁷⁶ Barthes, R. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In. *O rumor da língua*, p.361.

Virginia Woolf, ensaio “Sobre estar doente” (1926):

“A experiência não pode ser comunicada e, como sempre se dá com as coisas mudas, seu sofrimento pessoal só serve para despertar na memória dos amigos as lembranças que eles têm das *suas* gripes, *suas* dores e pontadas, das quais em fevereiro passado não se lastimaram e que agora vêm apelar, desesperada e clamorosamente, pelo divino alívio da compaixão alheia.” (2014, p.188)⁷⁷.

⁷⁷ Woolf, Virgínia. Sobre estar doente. In. O valor do riso, p. 188.

apêndice 5.1

Em *Pequeno manual de inestética* (1998) Alain Badiou distingue três grandes esquemas de pensamento que se relacionariam aos “entrelaçamentos” históricos entre arte e filosofia no decorrer dos tempos. Os esquemas didático, romântico e clássico, que poderiam ser relacionados, segundo ele, a três grandes sistemas de pensamento do século XX, o marxismo, a hermenêutica alemã e a psicanálise. Segundo ele, nos três ‘esquemas’ a questão da verdade se impõe como elemento comum. O esquema ‘didático’ seria aquele em que a arte (a imagem, poderíamos dizer) é vista com suspeição pela filosofia por ser apenas “encanto de uma aparência de verdade” (Badiou, 2002, p.13). A verdade seria, nesse caso, exterior à arte e caberia à filosofia a normatização dos seus efeitos públicos. Já no “romântico”, a arte, ao contrário, não só estaria “apta à verdade” como exporia a própria “esterilidade subjetiva do conceito” (Badiou, 2002, p.13). É no antagonismo dessas duas posições ora de ‘censura’ e ora de ‘idolatria’, nos termos usados por Badiou, que o filósofo insere o que seria o esquema dito clássico.

Nesse contexto filosófico herdado de Aristóteles, a arte não teria compromisso com a verdade. Sendo sua função terapêutica, e não cognitiva, e estaria vinculada a transferência das paixões, a *catharsis*. Segundo Badiou, a arte registrada no imaginário produz a “imaginarização” de uma verdade cujo nome é verossimilhança. (2002, p.14). Sendo assim, Badiou observa que nesses diferentes ‘entrelaçamentos’ da arte com a verdade as categorias de imanência e singularidade nunca se dão ao mesmo tempo em nenhum dos esquemas.

O “didático” exporia uma verdade singular, mas extrínseca à obra. O “romântico” uma verdade imanente, porém comum ao poeta e ao filósofo. E no “clássico”, uma “verdade via imaginário” (Badiou, 2002, p.20). Para o filósofo, o que marcaria o “entrelaçamento” da filosofia e da arte na contemporaneidade seria um entendimento de verdade em que esta relação pode se dar, ao mesmo tempo, como singular e imanente. É assim que Badiou produz as seguintes formulações sobre arte e verdade no ‘quarto esquema’:

“Imanência: a arte é rigorosamente coextensiva às verdades que prodigaliza.” (2002, p.21)

“Singularidade: essas verdades não são dadas em nenhum outro lugar a não ser na arte.” (2002, p.21)

“Uma verdade é uma multiplicidade infinita” (2002, p.22)

“Toda verdade origina-se de um acontecimento” (2002, p.23)

“Toda verdade é invenção” (2002, p.23)

“Uma verdade é um procedimento artístico iniciado por um acontecimento” (2002, p.24)

“O acontecimento revela o vazio da situação” (2002, p.24)

“Fidelidade ao vazio que é o próprio ser do lugar” (2002, p.24)

apêndice 5.2

Ainda aqui, é preciso refazer incansavelmente as nossas metáforas
Roland Barthes⁷⁸

Consejo: “El consejo de siempre doblar a la izquierda me recuerdo que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos.” (Borges, p.45). O Curso *A preparação do romance I* foi seguido de um seminário interdisciplinar cujo tema foi a “Metáfora do labirinto”⁷⁹. Em *El jardín de los senderos que se bifurcam* (1941), conto de Jorge Luis Borges, *el oblicuo* Ts’ui Pên empreende a construção de *un invisible laberinto de tiempo*. Borges: “Ts’ui Pên diría una vez: ‘Me retiro a escribir un libro’. Y otra: ‘Me retiro a construir un laberinto’.” (p.46)

“Subí a mi cuarto; absurdamente cerré la puerta con llave y me tiré de espaldas en la estrecha cama de hierro. En la ventana estaban los tejados de siempre y el sol nublado de las seis. Me pareció increíble que ese día sin premoniciones ni símbolos fuera el de mi muerte implacable. (...). Me vestí sin ruido, me dije adiós en el espejo, bajé, escudriñé la calle traquila y salí” (p.43-44)

⁷⁸ Barthes, R. “Digressões”. In. O rumor da língua, p.83.

⁷⁹ O Seminário transcorreu de 2 de dezembro a 10 de março. Sobre esse seminário, Barthes resume: “A ideia era a de escolher uma palavra aparentemente muito rica, e de examinar seu desenvolvimento metafórico, quando a metáfora é aplicada a objetos muito diferentes. Diferentes conferencistas vieram trazer sua contribuição a essa pesquisa, fora de qualquer programa racionalmente preconcebido, e sem pretensão de exaustividade: M. Detienne, G. Deleuze, H. Damisch, Claire Bernard e Hélène Campan, Pascal Bonitzer, H. Cassan, F. Choay; J-L Bouttes; P. Rosenstiehl; O. Mannoni.” (2005, p. 257-258)

primeiro ato da aventura

2 de dezembro de 1978, primeira aula do curso *A preparação do romance I*, Barthes fala sobre a decisão de não publicar o curso que ministrou antes deste no *Collège*: “Devo dizer que o primeiro ato desta ‘aventura’ foi aquele (que concerne a alguns de vocês que estavam presentes no ano passado): a decisão (pelo menos atual) de não publicar o curso sobre o Neutro”. (2005, p.12). Nas notas deste curso, justifica: “reservar um lado para o efêmero: aquilo que acontece uma vez e desaparece.” (2005, p.13) E ainda: “é preciso ir em frente, e o tempo urge (*escrever* um curso é um trabalho longo): é preciso *caminhar*, enquanto é dia”.⁸⁰ (2005, p.13)

[Em 1978] O curso *O neutro* acabou no dia 3 junho, no dia 2 de dezembro começará *Prep. I. [tempo suspenso]*⁸¹. 5 de junho de 1978, Barthes anota no *Diário de Luto*: “a ideia de *continuar* como no passado, indo de livro a livro, de curso a curso, tornou-se imediatamente mortífera (eu via isso *até a minha morte*)”. (2011, p.130) *Mon Roland, Mon Roman*. No dia 15 de dezembro de 1978, alguns dias depois de iniciar *Prep. I*, Barthes anota no mesmo *Diário*: “Escrevo meu curso e chego a escrever *Mon Roman*. Penso então, com dor no coração, numa das últimas palavras de mam⁸²: *Mon Roland! Mon Roland!* Tenho vontade de chorar”. (2011, p.212)

escrever um curso

Os manuscritos dos cursos ministrados por Barthes no *Collège de France* foram publicados nos anos de 2002 e 2003 pela editora Seuil. Éric Marty, amigo de Barthes e responsável pela edição, foi quem assinou o prólogo em que expõe o tratamento editorial adotado para a publicação desse material. Segundo ele, era um “axioma” editorial que os cursos⁸³ publicados não tivessem a “ênfase do

⁸⁰ “Eu procuro, tento, aos poucos, libertar-me de tudo o que é assim imposto intelectualmente. Mas devagar...É preciso deixar que se faça o trabalho de transformação.”(Barthes, 2005, vol. 4, p.214).

⁸¹ “Esse tempo-suspenso (=uma definição do próprio Neutro)”. (Barthes, *O Neutro*, 2003, p.82)

⁸² Mam. é a forma como Barthes se refere a mãe, Henriette Binger.

⁸³ Barthes, *Prep. I*: “Um curso em meu espírito é uma produção específica, nem completamente escrita, nem completamente fala, marcada por uma interlocução implícita (uma cumplicidade

livro”, mas que se mantivessem como “Arquivos de Cursos⁸⁴” (não interessando, assim, qualquer trabalho de intervenção e reescrita). Com isso, as notas de aula seguiriam na perspectiva de um arquivo aberto:

“Essas notas são infratexto, isto é, um estado de discurso que precede o texto, mas cujo caráter rudimentar, abreviado, miniaturizado, reduzido, concentrado, elementar, por vezes esboçado ou virtual, se deve à tensão de sua proliferação futura, à antecipação ou ao projeto de sua atualização”. (Marty, 2003, p.XVIII).

Os dois primeiros cursos (*Como Viver Junto* e *O Neutro*) são formados por “capítulos” cujo não-encadeamento foi uma premissa de ordenamento⁸⁵. O primeiro curso foi ordenado alfabeticamente e o segundo pela ordem de sorteio das partes. Já as notas de aula de *A preparação do romance* apresentam um desenvolvimento (encadeamento) do discurso. Marty *descreve* essas notas de aula como: “espécies de ‘capítulos’ de dimensão e importância desiguais que são ‘fichas’ breves ou longas; fichas mais ou menos enciclopédicas, mais ou menos pessoais, inspiradas pelo campo de saber aberto pelo objeto do curso”. (2003, p.XV).

Ainda neste prólogo, Marty se refere ao “texto” dessas notas utilizando o termo entre aspas (talvez para distinguir essas notas do *Collège* de outros cursos que foram retrabalhados por Barthes e concebidos como *textos*⁸⁶ para publicação

silenciosa) (...) Aquilo que, presente, vai no entanto morrer: é aquela nuance do *Ma japonês*, *Utsuroi*, a flor (se ousar atribuir-me esta!) que vai passar”. (2005, p.13).

⁸⁴ O arquivo dos cursos do Collège compreende um Arquivo sonoro (as aulas gravadas) e um arquivo escrito: as notas de curso e fichas de trabalho (também chamadas de fichas preparatórias). Na tese trabalho com a partir das notas de curso que eram lidas por Barthes. Sobre estes manuscritos lidos por Barthes, Léger observa: “O leitor poderá constatar, ouvindo a gravação desses cursos, feitas na época por alguns ouvintes, o pequeno déficit de conteúdo que separa as “notas de aula” da aula real que foi proferida.” O fundo Roland Barthes está depositado na Biblioteca Nacional da França: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc78608x/cN72684>.

⁸⁵ Cf. *não-encadeamento*, → Barthes, *O Neutro*: “Admite-se comentar, discutir a ideia de fragmento, admite-se uma teoria de fragmento, sou entrevistado sobre o assunto - mas ninguém se dá conta do problema que é decidir em que ordem os colocar (2003, p.29).” Esta preocupação já estava vigente em 1942 quando Barthes, internado com tuberculose, publica na revista trimestral da Associação “Les Etudiants au sanatorium”, Centre Universitaire de Cure de Saint-Hilaire-du-Touvet, um texto sobre Gide intitulado “Notas sobre Gide e seu Diário” (1942): “Contido pelo temor de encerrar Gide num sistema que, eu sabia, nunca poderia me satisfazer, procurava em vão um vínculo para interligar essas notas. Depois de refletir, concluo ser melhor apresentá-las como estão, e não procurar disfarçar sua continuidade. A incoerência parece-me preferível à ordem deformadora”. (2004, p.1).

⁸⁶ Na aula inaugural do *Collège de France* em janeiro de 1977, Barthes declara: “Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto”. (2002, p.17) Já em *Da obra ao texto* (1971), Barthes diz que não teria como constituir uma Teoria do Texto porque este não se dá como metalinguagem, mas como “jogo, trabalho, produção, prática”, ou ainda, que uma “teoria do texto só pode coincidir com uma prática de escritura.” (2004, p. 76). Escritura é um termo barthesiano

como *S/Z* e *Fragments de um discurso Amoroso*⁸⁷) (cf Barthes: “escrever um curso é um trabalho longo”). No entanto, em *O Neutro*, Barthes explicita o registro desses tópicos (designados por ele como *Figuras*) na tensão de um *mostrar*: “cada figura é ao mesmo tempo busca do Neutro e mostra do Neutro (\neq demonstração)”. (2003, p.26). [*Mostrar*] Ou ainda: “Em cada figura, não se explica nem define, mas apenas se descreve (de um modo não exaustivo)”. (2003, p.26) [*Descrever \neq Explicar; Definir*]. Em *Como Viver Junto*, nas notas de apresentação deste curso, Barthes esclarece que a disposição dos tópicos (que são designados como *Traços*) “não é da ordem do demonstrativo, persuasivo (...) mas de ordem dramática”. (2003, p.36) [*Encenar*]

escritura dinâmica

Éric Marty também observa que a publicação das notas de curso do *Collège* pode possibilitar “o prazer de se situar no cerne vivo de um pensamento em operação, de uma escritura dinâmica, de um jogo propedêutico com o saber do auditório. Essas notas não são pegadas indiferentes. Sob os olhos do leitor, encontra-se a partitura do professor”. (2003, p.XIX)

*Aprecio essa escrita “rudimentar, abreviada, miniaturizada, reduzida, concentrada, elementar, por vezes esboçada ou virtual.” Imagino Barthes em Urt, no verão, período em que costumava se dedicar à escrita dos cursos (“a anfetamina, o café, o charuto, uma boa caneta, os ruídos caseiros”).*⁸⁸ Em *O Neutro* Barthes expõe o projeto *em cursus*: “O curso não é uma exposição de um ‘pensamento’, mas (pelo menos idealmente) uma cambiância de individuação (...).”⁸⁹ Cf. Barthes: uma mutação descontínua.⁹⁰

usado inicialmente em *O grau zero da escrita* (1953). Nos anos 1970, essa terminologia migrou para Texto e no contexto dos cursos do Collège, Romance. Para maior esclarecimento da utilização destas noções em Barthes ver Leyla Perrone-Moisés: *Texto, crítica, escritura* (1975).

⁸⁷ *Fragments de um discurso amoroso* foi publicado em 1977 e o curso transcorreu entre os anos de 1974-1976. *S/Z* foi publicado em 1970 e foi resultado de um seminário de dois anos entre os 1968 e 1969. Ambos foram realizados na *École Pratique des Hautes Études*.

⁸⁸ Diário de Urt 18 de julho de 1977.

⁸⁹ Em *A preparação do romance I* a noção de Individuação, do ponto de vista filosófico, é apenas sinalizada: “Filosoficamente, é uma noção à qual o último Deleuze atribui, parece-me, muita importância. Como sempre, infelizmente, eu a tomarei de modo grosseiro, como uma direção.” (2005, p.88). Tomada em relação ao haicai, prática que Barthes investiga neste curso, a individuação estaria na ambivalência de uma subjetividade que ao atingir o cume do particular (expressão proustiana) volveria como esvaziamento do indivíduo. Barthes: “ela é, ao mesmo tempo, o que fortalece o sujeito em sua individualidade, seu eu (...) e também, no extremo

método de exposição (curso o neutro)

O Curso *O Neutro* foi ministrado no *Collège de France* de 18 de fevereiro a 3 junho de 1978: foram ao todo 13 aulas, dadas aos sábados, com duração de duas horas cada. A primeira aula é dedicada à apresentação do curso.

18 de fevereiro de 1978, Barthes lê (sem comentar) quatro fragmentos relativos aos seguintes autores e textos: Joseph de Maistre: *L'Inquisition* / Tolstoi: *La Nuit d'Austerlitz* / Rousseau: *Le Jeudi 24 octobre 1776* e Tao: *Portrait de Lao-Tzeu*. Os trechos lidos, segundo Barthes, formam a *epígrafe* do curso. Nesta apresentação, Barthes lê as epígrafes, esclarece o objeto (argumento), a metodologia e aquilo que designa como a “verdade” do curso:

1. Sobre o argumento, Barthes: “chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma. (...)Paradigma é o quê? É a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um, para falar, para produzir sentido”. (2003, p.17). (cf. Burlar: derivar, deslocando o paradigma) Cf. Barthes, *RB por RB*: “Como o esportivo se regozija de seus bons reflexos, o semiólogo aprecia poder captar vivamente o funcionamento de um paradigma.” (2003, p.170) + *Aula*: “sujeito incerto, no qual cada atributo é, de certo modo, imediatamente combatido por seu contrário.” (Barthes, 2002, p.7)

[*Gesto-ideia*, Wittgenstein: “keep changing your position, not to stand too long on one leg, so as not to get stiff”]⁹¹

2. A metodologia: princípio do não-encadeamento; a exposição de 23 figuras sequenciadas através de sorteio com o intuito de evitar tanto um encadeamento consciente entre as partes, como um desenvolvimento visando um

contrário, o que desfaz o sujeito, o multiplica, o pulveriza e, em certo sentido o ausenta”. (2005, p.92).

⁹⁰ Barthes, *Prep. I*: “A subjetividade não como um rio, nem mesmo cambiante, mas como uma mutação descontínua (e como que sacudida) de lugares (cf. caleidoscópio)”. (2005, p.91) Sobre a imagem do rio Cf. Barthes: “Ainda aqui, é preciso refazer incansavelmente as nossas metáforas”. In. “Digressões”, *O rumor da língua*, p.83.

⁹¹ Agradeço ao professor Nuno Crespo a menção a esta citação em conversa posterior à palestra proferida no departamento de Filosofia da PUC-Rio em 4 de novembro de 2019: “In philosophizing it is important for me to keep changing my position, not to stand too long on one leg, so as not to get stiff In.: “Culture and value” 1.9.1937. MS 118 45r c: 1.9.1937

sentido final. As *Figuras*, também chamadas de *Traços*, formam tópicos não-exaustivos onde o tema é abordado em um campo interdisciplinar com o intuito de produzir um espaço aberto e projetivo para o ouvinte/leitor.

3. O motivo do curso: um renitente *desejo de neutro*. Nas notas de aula introdutórias, Barthes fala que o *referente* do *Neutro* já estava presente no primeiro livro que publicou em 1953: “palavra que tem como referente um afeto obstinado, desde *O Grau Zero da Escrita*”. (2003, p.21)⁹²

pulsão da fadiga

Gonçalo Tavares, em *Breves Notas sobre a Ciência* diz que se deveria olhar para “o objeto de estudo enquanto ele é recém-nascido”:

“Daí a importância dos longos períodos de observação, pois só quando o objeto de estudo está cansado é que é verdadeiro. O teu olhar deve manter-se fixo no objeto até este se cansar (o cansaço como um aparecimento; uma coisa recém-nascida). O problema é que quase sempre é teu olhar que se cansa primeiro” (2012, p.94)⁹³

Cf. Barthes (*O Neutro*, figura *Fadiga*): “as coisas novas nascem da canseira – da encheção” (2003, p.48)

uma volta em espiral

Antoine Compagnon leu os manuscritos do curso *A preparação do romance* vinte anos depois da morte de Barthes. Ele está “consternado” porque pressente na caligrafia do manuscrito a dor do amigo. Este momento de leitura está registrado em *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*, no capítulo intitulado “Roland Barthes em São Policarpo”. Mais adiante, em uma “segunda leitura”, na ocasião em que o curso foi publicado conjuntamente com *Como Viver Junto* e *O Neutro*, Compagnon tem a impressão de que os quatro cursos formam um só curso: “Mais importante, o projeto se revela do início ao fim fantasmático, ético, existencial”.⁹⁴ (2014, p.421).

⁹² Barthes, *RB por RB*: “No horizonte terminal, talvez esteja simplesmente o texto inicial (o seu primeiro texto teve por objeto o Diário de Gide).” (2003, p.111)

⁹³ Citado por Rosana Kohl Bines na banca de defesa do Francisco Camêlo ocorrida em abril de 2021 (cf. *protocolo da colheita*).

⁹⁴ Compagnon: “Assim, os quatro cursos do *Collège de France* são um só, inteiramente voltado para a pesquisa de uma escritura e de uma vida melhor.” (2014, p.422).

Leda Tenório da Motta (PUC-SP), em artigo⁹⁵ sobre *O grau zero da escrita*, chama a atenção para uma espécie de retorno que Barthes, ao final, enseja em direção a essa primeira obra. Ela chama a atenção para essa manifestação de “coerência” em uma trajetória intelectual marcada pelo desvio [*uma espiral* → *a volta no parafuso*].

Sobre a imagem do espiral, cf. Barthes, *RB por RB*: “A espiral (introduzida por Vico em nosso discurso ocidental). No trajeto da espiral, tudo volta, mas em outro lugar, superior: é então a volta da diferença, a marcha da metáfora; é a Ficção”. (2003, p.103)

lista de figuras

O Curso *O Neutro* é constituído por 13 aulas com a exposição de 23 figuras⁹⁶. Nas notas de curso publicadas foram incluídas mais três figuras que constavam no manuscrito, mas que não foram apresentadas na ocasião. As *figuras* são uma variação descontínua de “traços” (cf. Barthes: “o método dos traços: imagens breves, cintilações, cuja lista não é orientada logicamente nem é exhaustiva” - 2003, p.169)

Resumo do curso no anuário do *Collège [os Traços]*: “remetem aos modos conflituosos do discurso (Afirmção, Adjetivo, Cólera, Arrogância etc), outras, aos estados e às condutas que suspendem o conflito (Benevolência, Fadiga, Silêncio, Delicadeza, Sono, Oscilação, Retirar-se etc)” (2003, p.430). Listo a seguir os 26 *traços*: 1. A Benevolência / 2. A Fadiga / 3. O silêncio / 4. A delicadeza / 5. O sono / 6. A Afirmção 7. A Cor / 8. O adjetivo / 9. Imagens do Neutro / 10. A cólera/ 11. O ativo do Neutro / 12. As ideosferas / 13. A consciência / 14. A resposta / 15. Os ritos / 16. O conflito / 17. Oscilação / 18. Retirar-se / 19. Arrogância / 20. Panorama / 21. Kairós / 22. Wuwei / 23. O Andrógino / 24. As intensidades / 25. Dispensar / 26. O pavor.

⁹⁵ Tenório da Motta, Leda. Roland Barthes e seus primeiros toques de delicadeza minimalista. Sobre o grau zero da escrita. Revista ALEA, v.12, n.2, p.233-247, julho-dez. 2010.

neutro = categoria ética

Barthes situa o Neutro no campo de uma ética. Cf. Barthes: “plano ético (sistema de condutas)” (2003, p.269)⁹⁷. Em *O Neutro*, fundamentalmente, a tensão de dois *sistemas de condutas* não-dogmáticas (cf. Barthes dogmatismo: “sistema pesado de signos”), ou ainda, segundo ele, duas “orientações filosóficas”: o taoísmo, cuja “delicadeza doutrinal” Barthes admira (Figura *A delicadeza*, p.74) e o ceticismo empírico de Pírron⁹⁸, segundo ele: “raciocínio mais radical (mais soberano)” e com o qual identifica mais proximamente a ética do Neutro: “Por isso, pessoalmente, não acho nada espantoso o fato de que uma das ‘orientações’ filosóficas que mais afinidade têm com o Neutro, a saber, o pirronismo, tenha sido definida pela brandura.” (p.80-81) (Brandura: conduta também marcada pelo *princípio da delicadeza*⁹⁹). [atenção a uma ética]: “O que procuro, na preparação do curso, é uma introdução ao viver, um guia da vida (projeto ético): quero viver segundo a nuance”. (2003, p.27)

Retrato inteligível das inclinações filosóficas barthesianas disponível na autobiografia *RB por RB* :

“Filosoficamente, parece que você é materialista (se essa palavra não soar como velha demais); eticamente, você se divide: quanto ao corpo, você é hedonista, quanto à violência, seria preferivelmente budista! Não gosta da fé, mas tem alguma nostalgia dos ritos etc. Você é um mosaico de reações: existe em você algo que seja primeiro?” (2003, p.160-161).

E, nesse mesmo fragmento intitulado “A pessoa dividida?”, RB adiciona também neste *retrato*: “todas as filosofias decadentes: epicurismo, eudemonismo, asianismo, maniqueísmo, pirronismo”¹⁰⁰. *Pensei, se não tenho acesso à*

⁹⁶ As *Figuras* reunidas em *O Neutro* orientam um conjunto de condutas que busco aplicar na escrita da tese. Elas aparecem tanto neste como em outros capítulos; às vezes são indicadas e explicitadas, às vezes, não.

⁹⁷ Barthes, *O Neutro*: “(a conduta é uma afirmação, verbalizada como tal: é a decisão).” (2003, p.98)

⁹⁸ *O Neutro*, nota intitulada *A fadiga como criação*: “Pírron: filósofo grego cético (365-275). (...) “Por causa da fadiga: ele ficou cansado de todo o palavrório dos sofistas e, mais ou menos como Gide, pediu que não o amolassem. Desse modo, assumindo seu cansaço – a fala dos outros como algo excessivo, oprimente –, ele criou algo: não digo o quê, pois na verdade, não foi nem uma filosofia nem um sistema: eu poderia dizer: ele criou o Neutro – como se tivesse lido Blanchot.”(2003, p.48).

⁹⁹ *O Neutro*, nota sobre a *Brandura*: “Darei à recusa não-violenta da redução, à esquiva da generalidade por meio de condutas inventivas, inesperadas, não-paradigmatizáveis, à fuga elegante e discreta diante do dogmatismo, em suma ao princípio de delicadeza, darei em última instância o nome: brandura.” (2003, p.80)

¹⁰⁰ Anne Carson, em *O método Albertine*, se refere à Barthes como “aquele tardio filósofo pré-socrático”. (2017, p.30)

*constelação ética barthesiana neste céu de 1978, vou abordá-lo segundo sugestão metodológica do poeta Carlos Drummond de Andrade: como um amigo calado, distante, leitor de filosofias decadentes*¹⁰¹ [cf. Barthes, um curso = uma interlocução íntima e silenciosa].

virginia vivia como um carruncho no biscoito, quieta

Thomas Clerc, responsável pela preparação das notas de curso de *O Neutro* quando da publicação do manuscrito em 2002, observa que as epígrafes lidas por Barthes na apresentação do curso *O Neutro apontam* para diferentes *direções*¹⁰² relacionadas ao *Neutro*:

“Joseph de Maistre, cuja escrita seduz Barthes, remete explicitamente àquilo que se poderia chamar de anti-Neutro; Rousseau é evocado, tanto quanto Tolstói, como testemunho do interesse dedicado às modificações dos estados de consciência (desfalecimento, confusão especial). O retrato de Lao-Tsé, espécie de apologia paradoxal da estupidez, anuncia o papel fundador das místicas orientais na elaboração do Neutro”. (2003, p.XXIV).

[loop] 18 de fevereiro de 1978, primeira aula de *O Neutro*, Barthes faz a apresentação: lê as epígrafes, esclarece o objeto (argumento), a metodologia e as razões do curso:

- em primeiro lugar: suspensão (*epokhé*) das ordens, leis, cominações, arrogâncias, terrorismos, intimações, exigências, querer-agarrar.
- Em seguida, por aprofundamento, recusa do puro discurso de contestação: suspensão do narcisismo: não ter mais medo das imagens (imago): dissolver sua própria imagem (desejo que confina com o discurso místico negativo, ou Zen ou Tao). (2003, p.30)

Portanto, nas razões acima elencadas por Barthes, temos a sinalização de duas vias: a prática de uma escrita não-arrogante e a perspectiva de uma ética Zen/Tao tomada de forma indistinta. [*É um trabalho, uma ascese, uma ética, uma preparação*]. Quanto à segunda via, Barthes diz: “nossa imagem (vinda da linguagem) é naturalmente arrogante”. (2003, p.95). Para atenuar esta soberba,

¹⁰¹ Carlos Drummond de Andrade, trecho do poema *A bruxa*: “Precisava de um amigo, / desses calados, distantes, / que lêem verso de Horácio / mas secretamente influem / na vida, no amor, na carne.” (1973, p.63)

¹⁰² Sobre a noção de Neutro, Barthes justifica: “não digo “o que ele é”, pois, dogmatismo definitório; antes descobrir uma região, um horizonte, uma direção”. (2003, p.99). Já em *RB por RB* no Fragmento *De viés* explicita o modo como opera certas noções decisivas para o desenvolvimento de seu trabalho. E a noção de Neutro está incluída neste conjunto: “Por outro lado, ele nunca explicita (nunca define) certas noções que parecem ser para ele as mais necessárias, e que ele usa sempre (sempre subsumidas sob uma palavra)” (2003, p.87)

essa assertividade da língua → fantasia de homem do Tao → Kakuzo¹⁰³ apud Barthes:

“Ele é hesitante como quem atravessa um rio no inverno; indeciso como quem tem medo dos vizinhos; respeitoso como um convidado, trêmulo como o gelo que está a ponto de fundir-se, simples como um pedaço de madeira ainda não esculpido, vazio como um vale, informe como a água perturbada”. (2003, p.172)

Barthes *interroga*: “A extraordinária audácia desse Neutro (\neq arrogância) provirá da beleza inesperada das metáforas? O Neutro dependeria da metáfora?”¹⁰⁴ (2003, p.172) [*extraordinária audácia \neq arrogância*].

[*Tensão: repouso do imaginário versus dar rédeas ao imaginário*]: “O Neutro como desejo põe em continuamente em cena um paradoxo: como objeto, *O Neutro* é suspensão da violência; como desejo é violência”. (2003, p.30) [*Querer mil vezes*]: “Em resumo: desejo o Neutro, logo postulo o Neutro. Quem deseja postula (alucina)”. (2003, p.30).

montanhas são montanhas II

<essa imagem da montanha já está me fazendo suar>. Senti que estava fazendo muito esforço tentando manter a corda do arco estirada, Saul Bellow: “escritores que não gostam de se arriscar. Eles atiram arpão em peixe defumado”. Montanhas são montanhas (estava na hora de forçar o argumento): tanto em *O Neutro* como em *Prep. I* está presente a mesma parábola zen das montanhas. Em ambas, Barthes aponta em direção a uma terceira volta de parafuso com pequena variação designativa em cada um desses cursos.

“(…) as montanhas voltam a ser montanhas. É uma volta em espiral → Poderíamos dizer: primeiro momento: o da Tolice (ela existe em todos nós), momento da tautologia arrogante, do antiintelectualismo, um vintém é um vintém etc.; segundo momento: o da interpretação; terceiro momento: o da naturalidade”. (Barthes, *A preparação do romance I*, 2005, p.167-168).

Em *O Neutro*, uma ética, uma compilação de condutas visando uma prática de uma escrita não-arrogante¹⁰⁵. Já em *Prep. I*, uma hipótese de produção: se

¹⁰³ Barthes se refere a vários trechos deste tratado em *O Neutro*. Kakuzo, Okakura. *L'Art du thé*, Lyon, Paul Derain, 1963. *O livro do chá* de Okakura Kakuzo (1863-1913) foi publicado em 1906.

¹⁰⁴ Barthes, *O Neutro*: “Neutro em termos de definição (seria conceituar, dogmatizar), é possível, admissível, falar dele metaforicamente.” (2003, p.176)

colocar *na posição* de alguém que vai escrever um romance¹⁰⁶. A metodologia: a expressão *Como se* vinculada a uma noção de caminho = Tao: “O Tao é, ao mesmo tempo, o caminho e o fim do percurso, o método e a realização”. (2005, p.42).

Nas notas de aula de *Prep. I*, Barthes *articula* os dois cursos na seguinte formulação: “Não há “técnica” do Neutro, exceto no Tao.” (2005, p.43). Barthes assim se assegura contra *panes*, pois ainda que não realize o Romance (meta) atravessar o Curso já será um caminho: “→ A busca da Fantasia já é uma Narrativa”. (2005, p.42.).

De volta à parábola das montanhas, nas notas de *O Neutro*, a *terceira volta do paraquismo* é indicada com os seguintes termos:

“A letra segue um caminho, ingressa no método da dialética Zen: 1) As montanhas são montanhas e as águas são águas depois 2) (após um bom ensino zen): as montanhas já não são montanhas, as águas já não são águas (asilo do repouso), de novo as montanhas são montanhas e as águas são águas etc.

Notar: em escala histórica, estamos hoje, ao que parece, em pleno momento 2: todo objeto é convertido, pela análise, pela interpretação, no contrário de seu nome, de sua aparência: análise marxista (imagem invertida na câmara ideológica), análise freudiana etc.: estamos num mundo onde realmente as montanhas já não são montanhas etc. Isso, evidentemente não provém de um ensinamento Zen! Veio pelo caminho laico da ciência (sec. XVIII) (...): parece que se busca, desajeitadamente, “uma letra do terceiro tipo”. Ou ainda:

1-Burice, tautologia, cientificismo tacanho

2-inteligência, paranoia

3-Inocência (mística), sapiência, “método” (=Tao). (2003, p.258-259)

¹⁰⁵ Barthes, *O Neutro*: “Não faremos um inventário dos discursos arrogantes: melhor se perguntar em que difíceis condições um discurso pode não ser arrogante”. (2003, p.314)

¹⁰⁶ Barthes designa como Romance uma produção que não está associada a uma tipologia de gênero, mas uma prática de escritura nova com relação ao que ele até então já havia produzido. A metodologia: “Será que farei realmente um Romance? Respondo apenas isto: agirei como se eu fosse fazer um → vou me instalar nesse como se”. (2005, p.41).

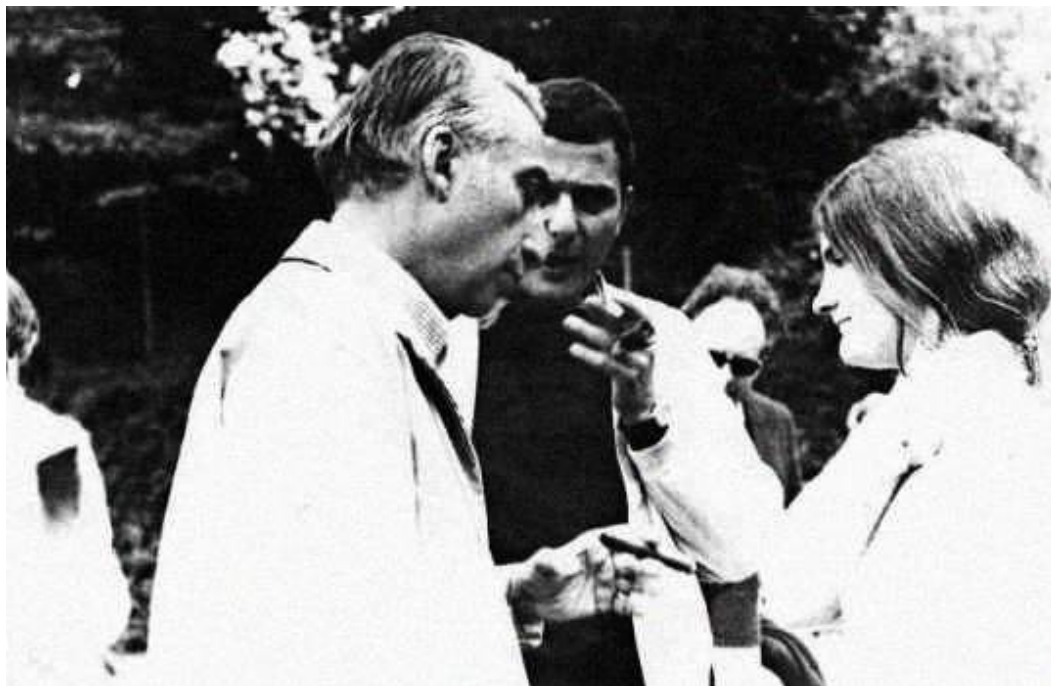


Figura 28 – Roland Barthes e Philippe Sollers no Colóquio de Cerisy-la-Salle, 1972. Foto de Stanislas Ivankow

mal-estar do método

Sobre o medo, *epígrafe* de *O prazer do texto* (Barthes, 1973): “a única paixão da minha vida foi o medo” (Hobbes). [*Uma epígrafe é sempre uma frase-programa?*] Antoine Compagnon foi o responsável pela organização do colóquio sobre Barthes em Cerisy-la-Salle que ocorreu em 1977 em um junho já estival (Barthes o encarregou desta função; na época, Compagnon tinha 25 anos). Nesse colóquio, Barthes apresentou um texto intitulado “A imagem” que começava assim:

“Na origem de tudo, o Medo (De quê? Dos golpes, das humilhações?). Paródia do Cogito: tenho medo, logo existo. Uma observação: segundo os costumes de hoje (seria necessária uma etologia dos intelectuais), nunca se fala do medo: ele fica excluído do discurso, e até da escritura (poderia haver uma escritura do medo?). Colocado na origem, ele tem valor de método, dele parte um caminho iniciático”. (2004, p.434)¹⁰⁷

<Portanto (provisoriamente, pois se trata de simples notas de pesquisa)> aponto (cf. Barthes: “apontar ≠ tratar: assinalar casas que devem ser preenchidas” N,90) para um dos eixos de trabalho da tese: uma observação projetiva (cf. Barthes, *Prep. II*: “digo observar, porque não tenho certeza disso: é talvez uma

imaginação minha projetada.” – 2005, p.167) de um suposto *Tao do método*. No entanto, Tao = aporia do dizer¹⁰⁸. Éric Marty no prólogo escrito por ocasião da publicação dos cursos diz: “estranha negatividade que se tornou, nele, uma espécie de *método paradoxal*.”¹⁰⁹

No entanto, Barthes *atravessa* um luto: há *pavor, medo, angústia, prece*: as palavras se embaralham: um *Mal do método*? Barthes, *O Neutro*: “o homem do Tao atenua seu próprio estado, para poder mergulhar na obscuridade dos outros”. (2003, p.172). [*Atenuar*]

[*Nota metodológica*] Em *Diante do Tempo*¹¹⁰, Georges Didi-Huberman propõe uma abordagem crítica das imagens na contemporaneidade que conjugue “momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com momentos de recursos críticos, escrupulosos e verificadores” (2000, p.28). Com essa sugestão epistemológica pretende oferecer um procedimento de abordagem para lidar com a questão que ele nomeia como um “mal-estar do método”.

O *mal-estar*, segundo Barthes em *O Neutro*, é um estado mais fraco, mais inespecífico e também mais difícil de *descrever*:

“fraco = mal-estar: vai ao contrário, no sentido difícil de dizer, de descrever, do inefável sem sublimidade: não se escreve o mal-estar, tem-se vontade de escrever aflição. Mal-estar: precisaria de uma palavra verlainiana: equívoco (*un soir équivoque*): dificuldade clinicamente, para um doente, descrever estados de mal-estar.” (2003, p.155)

Barthes situa esse *estado*: “o mal-estar: mantém-se na fronteira entre a alma e corpo e vem a anular essa oposição (...)→ mistura alma/corpo = humor, estado”.

¹⁰⁷ Barthes. R. A imagem. In. O rumor da língua, p.434.

¹⁰⁸ Barthes em *O Neutro*, sobre o uso da palavra Tao: “E, finalmente, de certo modo, perder consciência do próprio nome do Tao (não extrair glória dele, como de uma doutrina da qual se fosse proprietário ou representante)”. (2003, p.379)

¹⁰⁹ No prólogo escrito para a publicação dos cursos do Collège de Barthes, Marty considera uma questão sobre o método barthesiano nestes cursos: “Mais do que um método, uma ascese em que se pode ler uma espécie de acesso silencioso àquele grau zero, àquele suspense, àquele ângulo estreito do pensamento em que a palavra parece poder escapar às formas de mistificação (de alienações) específicas do intelectual: mistificação da maestria, mistificação da persuasão, mistificação da ‘teoria’, alienação do prestígio, alienação da dominação e do conflito.” (2003, p.XVI) Cf. Barthes em *O Neutro*: “abandonar e recusar não são a mesma coisa: abandonar = ter atravessado”. (2003, p.247).

¹¹⁰ Em *Diante do Tempo*, Didi-Huberman se alinha às reflexões epistemológicas de Walter Benjamin e, também, às de Carl Einstein e Aby Warburg para operar procedimentos de abordagem da imagem no contexto de uma produção crítica e historiográfica contemporânea tendo em vista as dimensões virtuais do inconsciente histórico (um saber não-consciente do outrora) e as temporalidades múltiplas da imagem.

(2003, p.156). Essas anotações sobre o mal-estar são integrantes das notas de aula de *O Neutro* e integram a Figura *A Cólera* em cujo tópico há os seguintes *estados* incluídos: a) cólera b) sofrimento / mal-estar c) existência mínima.

No entanto, segundo Barthes, *A Cólera* é um *páthos* forte e, portanto, exemplo de anti-Neutro. Então: um *mal-estar* (é preciso atenuar o sofrimento). No conjunto de *traços* do Neutro, há também outra *Figura* que relaciona estados alma/corpo: O Pavor. *Figura* que abrange, por sua vez, os seguintes tópicos: “pavor, angústia, a prece (medo)”.

Sobre o *Pavor*, Barthes diz: “a metáfora tópica do pavor: o galope”. (2003, p.424) (interessante, pelo menos para mim, metáfora pouco gasta ≠ labirinto). (cf. Barthes: “é preciso dosar as elipses; as metáforas também: uma escrita continuamente metafórica me esgota”)¹¹¹

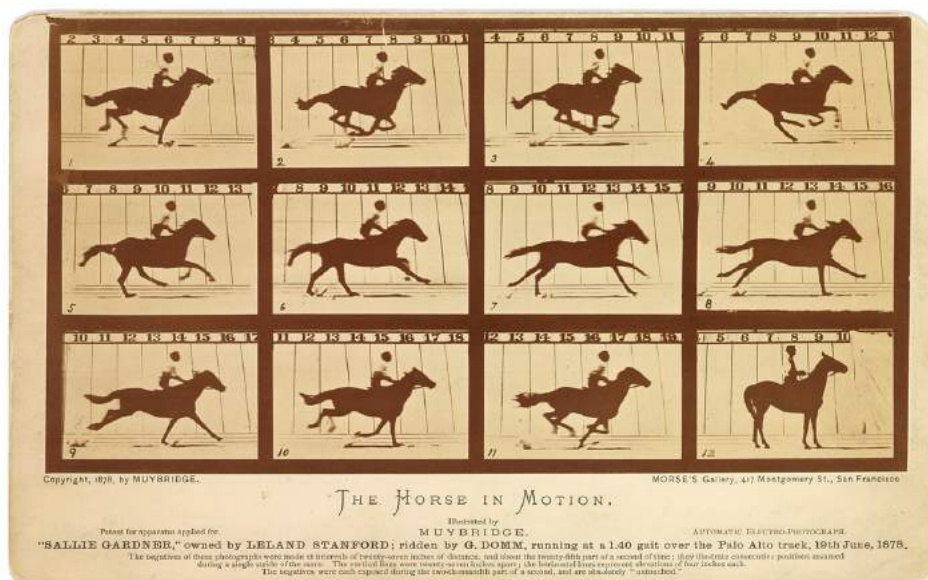


Figura 29 - *The horse in motion*. Edward Muybridge, 1878.

Em *O Neutro*, nas notas de aula relativas à figura *O Pavor*, Barthes *aponta* para este distúrbio emocional que, segundo ele, é ligado as circunstâncias, intenso porém passageiro. Segundo ele, *pavor*: “ressonância enorme, ensombrecimento geral que demorará horas para ser reabsorvido (e em geral precisa de uma noite): começa o galope”. (2003, p.424).

¹¹¹ Barthes, R.A imagem. In. O Rumor da língua, p. 437.

Estou dormindo e de repente os olhos se abrem e noto que minha cavidade torácica está aberta, sinto isso porque o ar está circulando por ali livremente, ontem usei os flocos macios e condensados do travesseiro para preenchê-la. Mas logo depois veio a angústia como um jato de maçarico derretendo o peito.

Barthes exemplifica o uso da metáfora do pavor como galope em texto de Baudelaire:

“Eu era como um cavalo impetuoso a correr para um abismo, querendo parar, mas não conseguindo. Na verdade, era um galope pavoroso, e meu pensamento escravo da circunstância, do meio, do acidente e de tudo o que pode estar implicado na palavra acaso, assumira feições pura e absolutamente rapsódicas”. (rapsódia: feito de pedaços díspares: colcha de retalhos)”. (*Apud* Barthes, 2003, p.424)

exemplo de escrita dinâmica

Barthes: “Freud: a *angústia* ≠ pavor (ver, creio, *Princípio de Prazer*) → pavor: atividade (imaginária) intensa ≠ angústia = ‘situação’ (ansio gênica).” (2003, p.425). [Etimologia]: “Grego *tò páthos* = aquilo que se sente, em oposição ao que se faz; e, também, por oposição a *he páthe*: estado passivo. *tò páthos*: *no neutro: ao mesmo tempo ativo e afetado*. (2003, p.150) Barthes diz que seria preciso buscar o pensamento do *páthos* (“filosofia patética”) não nos meta-discursos, mas numa “filo-escrita afetada e ativa” como, por exemplo, na escrita de Nietzsche. Sinestesia: atenção aos estados do corpo. Barthes: “Sabedoria exemplar dos gregos nesse aspecto (...) → paganismo, politeísmo, sabedoria profunda em reconhecer, denominar e assim exorcizar “demônios”, transformando-os em pequenos deuses”. (2003, p.427). [Aqui todo um dossiê sobre o *páthos*. Um defeito da tese: não ter lido Nietzsche (cf. Barthes: “afinal, quais são minhas obrigações de leitura?”)] cf. *páthos da distância* → Em *Como Viver Junto*, no Traço intitulado “Distância”, Nietzsche *apud* Barthes, *O Crepúsculo dos deuses*: “o abismo entre homem e homem, entre uma classe e outra, a multiplicidade dos tipos, a vontade de ser si-mesmo, de se distinguir aquilo que chamo de *páthos da distância* é próprio de todas as épocas fortes”. (2003, p.259). Barthes, *O Neutro*: “(*páthos da distância*: excelente expressão). Quadratura do círculo, pedra filosofal, grande visão clara da utopia. (...) um *páthos* em que entrariam Eros e *Sophía*” (2003, p.260) [*jogo grego: transformar o medo em um pequeno deus*].

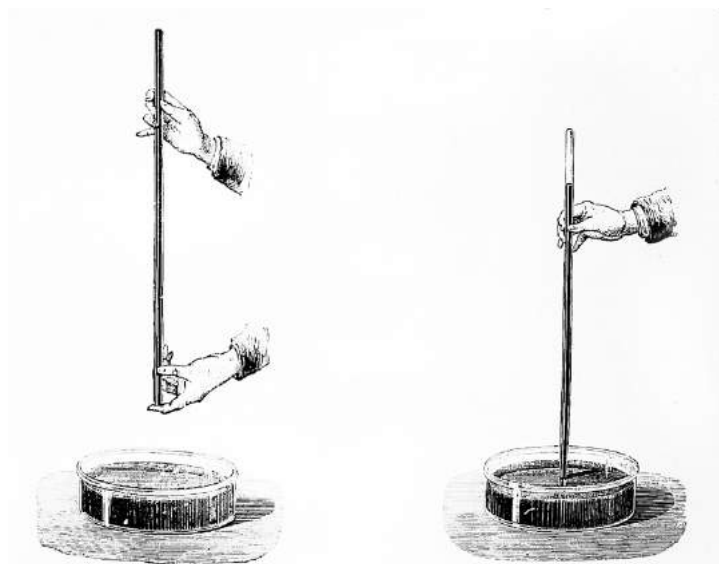


Figura 30 - Barômetro de Torricelli. Ilustração de 1882.

não tomei o optalidon

Estávamos no ponto de ônibus e senti quando o mal-estar começou a subir em ondas pelo meu corpo. Prestei atenção na forma como nascia na parte de baixo do ventre e ia subindo lentamente pela barriga passando em ondas vibratórias pelo peito. Senti prazer naquela manifestação de vitalidade (pensei, ao menos sei que estou viva).

[um estado afetado e ativo] Tanto em *O Neutro* e em *A preparação do romance I*, Barthes nomeia seu estado em termos de uma “desesperada vitalidade”¹¹², termo que extrai do seguinte texto de Pasolini citado: “(‘Dio mio, ma allora, cos’ha lei all’attivo? – Io? – (Un balbettio nefando, non ho presso l’optalidon, mi trema la voce di ragazzo malato.) Io? Una disperata vitalità’”. (2003, p.149-150) Não tomei o *optalidon* é um boa frase-marcador.

No *Diário de Luto*, Barthes anota no dia 20 de julho de 1978: “Impossibilidade – indignidade – de confiar a uma droga – sob pretexto de depressão – o sofrimento, como se ele fosse uma doença, uma ‘possessão’ – uma alienação (algo que nos torna estrangeiros) – enquanto ele é um bem essencial, íntimo...” (2011, p.159) E em *O Neutro*: “vontade de um espaço de escrita em que

¹¹² Barthes, *O Neutro*, Figura *A oscilação*: “→ talvez esteja aí o ponto que pode definir um ajuste de vida (cf. ‘desesperada vitalidade’) e permite compreender a oscilação, a alternância, como uma tática ‘desesperada’ do sujeito. Seria possível dizer o seguinte ao modo de Bachelard: a oscilação, a alternância cumprem (no plano existencial do sujeito) um tempo vibrado”. (2003, p.275) [*keep changing*]

esse *páthos* deixe de ser clandestino: o romance o poria sem aspas”. (2003, p.427). Outra anotação de *Diário de Luto* datada de 15 de março de 1979 dez dias depois de ter terminado de ministrar o curso *A preparação do romance I*:

“Só eu conheço meu caminho há um ano e meio: a economia desse luto imóvel e não espetacular que me manteve constantemente separado por tarefas; separação que, no fundo, sempre projetei de fazer cessar por meio de um livro – obstinação, clandestinidade”. (2011, p.227).

Em chinês, *Tao* significa caminho. No entanto, o Tao de Barthes é o Tao de Barthes. [*C disse: seu Tao, seu Tao, meu Tao, meu Tao: cada um tem seu próprio Tao, não compare. (cf. Barthes: não comparo, me identifico)*].

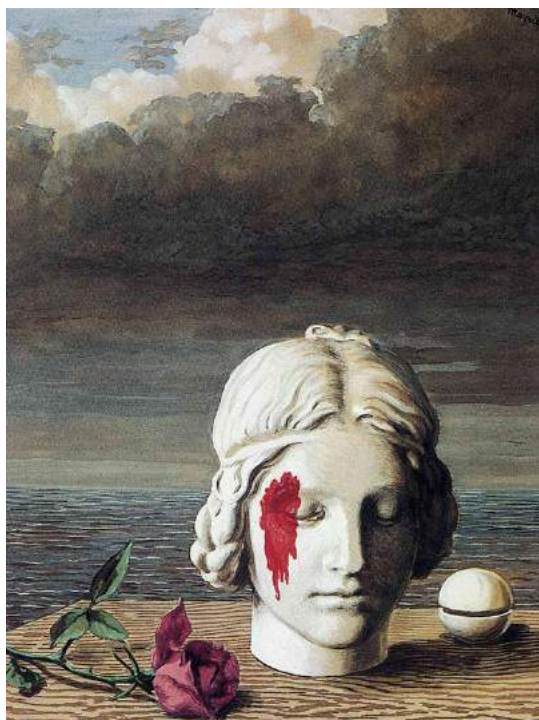


Figura 31 - *Memory*, René Magritte, 1948

um saber ao qual não tenho acesso

Barthes: “Acho que devo dizer uma palavra sobre a situação do Neutro, do desejo de Neutro, em minha vida presente – pois não há verdade que não esteja ligada ao instante”. (2003, p.32). Ao final da apresentação da primeira aula do curso, em um tópico intitulado “O fio cortante do luto”, Barthes relata que o objeto do curso havia sido decidido em maio de 1977, mas que uma circunstância

externa afetou o objeto inicialmente arquitetado: “entre o momento em que decidi o objeto e o momento em que precisei prepará-lo, ocorreu em minha vida, um acontecimento grave, um luto” (2003, p.32).

Por conta deste golpe do destino, Barthes articula aquilo que ele designa como um “segundo Neutro”:

“o que então separa o recuo diante das arrogâncias, da morte odiada? É essa distância difícil, incrivelmente forte e quase impensável, que chamo de Neutro, o segundo Neutro. Sua forma essencial é, definitivamente, um protesto; (...) pouco me importa saber se Deus existe ou não; mas o que sei e o que saberei até o fim é que ele não devia ter criado ao mesmo tempo o amor e a morte”. (2003, p.33)¹¹³

[*Burlo a dor, esquivo, derivo*] Como abordar o curso *O Neutro* fora da dimensão de um luto? Cf. *Como viver junto*:

“É preciso imaginar o que ocorreria se generalizássemos o método de leitura por isenção de significado. Por exemplo, (entre outros): começaríamos a ler Sartre sem o significado do ‘engajamento’. (...). Pois o que se pretende suspender, tornar obsoleto e insignificante, são os geradores de culpa. Trata-se, pois, de trabalhar por uma ausência de recalque: menos recalque falar dos monges sem a fê do que não falar deles.” (2003, p.24)



Figura 32 – *Acedia*. Hieronymus (Jerome) Wierix, c.1612

¹¹³ Barthes, *Prep. I*: “Estamos aqui, historicamente, no pré-socratismo, num outro pensamento: dor e verdade estão no ativo – não no reativo (o ressentimento, o pecado, a constatação).” (2005, p.221) Cf. Barthes *O Neutro*: “aceitar contradizer-se”. (2003, p.164)

o neutro: duas datas

Relaciono abaixo as aulas ministradas com as respectivas Figuras/Traços tratados em cada uma com o intuito de destacar duas datas desse período:

aula de 18 de fevereiro de 1978: 1.A Benevolência / 2.A Fadiga

aula de 25 de fevereiro de 1978: A Fadiga / 3. O silêncio / 4. A Delicadeza

aula de 4 de março de 1978: A Delicadeza / 5. O sono / 6. A Afirmação

aula de 11 de março de 1978: 7. A Cor / 8. O Adjetivo

aula de 18 de março de 1978: 9. Imagens do Neutro / 10.A Cólera

aula de 25 de março de 1978: 11.O ativo do Neutro / 12.As ideosferas

aula de 1 de abril de 1978: 13.A consciência

[15 de abril de 1978: a decisão]

aula de 29 de abril de 1978: 14.A resposta

aula de 6 de maio de 1978: 15.Os Ritos / 16.O conflito / 17.A oscilação

aula de 13 de maio de 1978: 18. Retirar-se

aula de 20 de maio de 1978: 19. A arrogância / 20. O Panorama

aula de 27 de maio de 1978: 20.O Panorama / 21. Kairós / 22. WU-WEI

aula de 3 de junho de 1978: 22.WU-WEI / 23. O Andrógino

anexo: 24.As intensidades / 25.Dispensar / 26.O pavor (figuras que não foram tratadas no curso mas que estão no manuscrito)

O dia 15 de abril de 1978: *Casablanca, o céu um pouco encoberto etc.* não é uma data que faz parte deste calendário das aulas (Barthes só a mencionará no curso seguinte), mas ocorreu durante esse período de duração deste Curso.

A segunda data, 13 de maio de 1978, Barthes inicia as aulas, como quase sempre, respondendo e comentando cartas (cartas!) que recebeu dos alunos com questões suscitadas pelas aulas anteriores. Mas, nesse dia, ele registra o recebimento de uma carta anônima com os seguintes dizeres: “Ora!, se é desse jeito, o senhor precisa ir embora e parar de ‘encher o saco’ também!” (2003, p.280). Barthes, faz alguns comentários que dizem respeito ao anonimato da carta (Ele comenta: “anonimato agressivo” porque um gesto ao qual não se pode responder):

“Não posso responder, mas posso comentar: comentar = elevar ao ponto mais alto possível a consciência do gesto, do incidente: falar a mensagem em outra

linguagem (discurso), que não aquela em que foi emitida, ou seja, traduzir, interpretar; virar a chave (em sentido musical) do código, para trocar de música (de cacofonia) → pois sempre é preciso ir até o fim de um desejo ou de uma ferida: o Neutro não consiste obrigatoriamente em anular (levar cacetada sem se mexer) mas em deslocar, deslocar-se.” (2003, p.281)

Barthes: “Ora, visto que esse anônimo (ou essa anônima) ordena que me retire, introduzo aqui a figura do *Retirar-se*.” (2003, p.282) [ele, então, altera o roteiro do curso inicialmente traçado pelo sorteio das *Figuras*; para mim, é como se Barthes virasse uma carta de um estranho jogo de tarô] Cf. Barthes: “Comentar = elevar ao ponto mais alto possível a consciência do gesto, do incidente”. (2003, p.281)



Figura 33 – mosteiro em Salvador, Bahia. Arquivo histórico municipal de Salvador (AHMS)

imagem da retirada

Em *O Neutro*, a *Figura Retirar-se* é composta por três *gestos de retirada* extraídos de relatos biográficos dos seguintes escritores “a) Rousseau; b) Swedenborg e c) Proust. Barthes:

“Entendo por gestos de separação, de secessão que não comportam obrigatoriamente uma teatralidade (é a definição clássica de gesto ≠ ato), mas um *quantum* brilhante de fantasia, de desejo ou de gozo: quer o gesto visivelmente satisfaça, conforte seu sujeito, quer o gesto de retirada de outro nos cause inveja, fantasmaticamente, ou seja, projetando-nos no relato.” (2003, p.283).

[*método projetivo*] *Cheia do Sena, 1910. Quarto forrado de cortiça. Barthes*: “Existirá uma retirada proustiana¹¹⁴? Sempre achei que sim, convictamente, e me alimentei dessa imagem”. (2003, p.291) Barthes *observa* Proust [*observar* ≠ *abordar*?]. Ele anota algumas instruções na caderneta de bolso: “Mãos à obra, como no convento; 2) preço que cabe pagar pela obra – certeza de que ela será realizada e de que será importante; 3) gozo de uma soberania ao mesmo tempo fantasmática e ‘prática’ 4) acumular materiais (observações, experiências)”. (Barthes, 2003, p.292)

[*Anotar no caderno de instruções*] Advertência com relação ao ponto 4: “é preciso que haja supercompressão dos materiais (seria facilmente visto nos múltiplos “foguetes” que precederam a Busca): o trancamento – “a esquizoidia” – só me parece sustentável na escritura, na fase de escritura”. (2003, p.293).

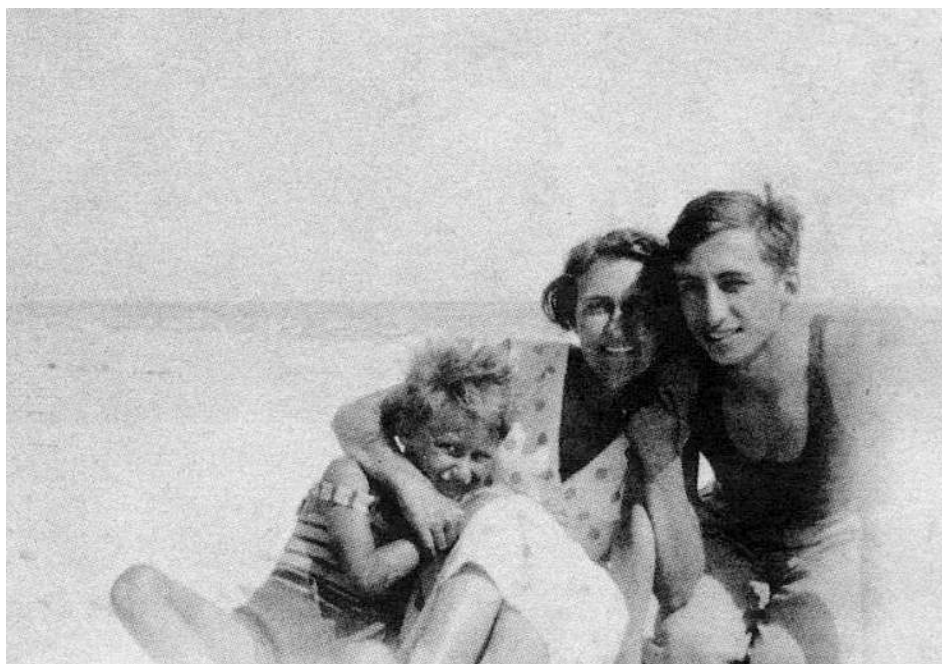


Figura 34 - Barthes com a mãe e o irmão, Biscarosse, Landes

¹¹⁴ Barthes, *O Neutro*: “Eu disse: mito. Na verdade, percebi que a imagem da retirada proustiana me vinha unicamente do esquema Castex-Surer [Manual de Literatura de sua formação]. Em Painter (biógrafo de Proust), é infinitamente mais indistinto”. (2003, p.293)

diário de luto

Em *A Câmara Clara*, Barthes quer escrever a foto do jardim de inverno. *Mas talvez não fosse inverno, apenas o jardim era de inverno e era verão como nessa foto onde o mar se confunde com a areia com o céu com o ar e tudo parece úmido, quente, vaporoso.*

Henriette Binger (1893-1977), mãe de Barthes, morreu no dia 25 de outubro de 1977. No dia seguinte, Barthes começou a fazer um diário, com algumas interrupções, até o 15 de setembro de 1979. O texto, da edição publicada, foi estabelecido e anotado por Nathalie Léger. São 330 fichas quase todas datadas e reunidas em conjunto publicado pela primeira vez em 2009. Segunda ela: “Escreve a tinta, às vezes a lápis, em fichas que ele mesmo prepara, a partir de folhas de papel *standard* cortadas em quatro, que tem sempre em reserva sobre a mesa de trabalho”. (2011, p.VII). O texto, publicado postumamente, foi editado seguindo a ordem cronológica das fichas e estabelece a distinção de certos períodos de escrita. Aliás, é o próprio Barthes quem estabelece a primeira marca cronológica ao fazer a seguinte anotação no dia 21 de junho de 1978, quando nomeia o diário em curso: “reli pela primeira vez este diário de luto”. (2011, p.148)

A segunda parte destacada cronologicamente na edição publicada é designada como “continuação do Diário” e segue de 24 de junho a 25 de outubro de 1978, período que antecede o curso *A preparação do romance I* e onde há muitas anotações referentes à pesquisa que Barthes está fazendo sobre Proust (idas à Biblioteca Nacional da França, leituras de biografias de Proust etc.). E, por fim, há ainda, uma terceira fase do diário, datada de 25 de outubro de 1978 a 15 de setembro de 1979 onde as notas rareiam.

[*ética de mam.*] Em nota datada de 7 de março de 1979, portanto, há três dias do final do curso *A preparação do romance I*, Barthes aponta para uma ética de “mam.”: “É que meus *valores* infusos (estéticos e éticos) me vêm de mam.” (2011, p.225). Já em outra anotação, esta sem o registro de uma data, ele diz:

“durante todo o tempo que vivi com ela – toda a minha vida – minha mãe nunca me fez uma observação – Por isso, não as suporto. Mam.: (a vida toda): espaço sem agressão, sem mesquinharia – Ela nunca me fez uma observação (horror que tenho dessa palavra e da coisa).” (2011, p.251).

Em *Como viver junto*: Barthes pesquisa uma utopia do *viver junto idiorrítmico*¹¹⁵ tendo como modelo os monges do monte Atos (2003, p.331). Mas, na última aula desse curso, ele anuncia que a meta foi malograda ou que, talvez, no máximo, tenha alcançado algo mais próximo de uma utopia doméstica (2003, p.256).

detectar e desativar focos de arrogância

Se não posso articular um suposto *Tao do método* em Barthes, vou atenuar o escopo da tese e apenas observar, como um aprendiz-amador, os procedimentos crítico-poéticos barthesianos implicados nos atos de observar, comentar, anotar, descrever, copiar, classificar, flutuar, apontar etc. Barthes em *A preparação do romance I* se coloca como um amador em busca de uma nova prática de escritura. Ele também faz essa declaração na conferência proferida em 19 de outubro de 1978 e intitulada “*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*”: “passo para outro tipo de saber (o do Amador) e é nisso que sou metódico”. (2004, p. 294). E, quase dez anos antes, em 1967, no artigo intitulado “Da ciência à literatura”, Barthes já manifestava a consciência de que a escrita científica não poderia obliterar o discurso em que é tecida: “Resta ao estruturalista transformar-se em ‘escritor’ não para professar ou praticar o belo estilo, mas para reencontrar os problemas candentes de toda a enunciação”. (2004, p.27)

Detectar e desativar os focos de arrogância é uma boa orientação para a tese, talvez ajude a localizar alguns <*problemas candentes de toda a enunciação*>. Pensei, parodiando Levrero: *tese não-arrogante; yo no arrogante*:

“Es difícil descubrir los propios prejuicios, que se afincan en la mente acompañados de una especie de soberbia, no me explico de qué extraña manera. Esos enanos se instalan allí como absurdos dictadores, y uno los acepta como

¹¹⁵ Barthes, *Como Viver Junto*: “Idiorrítmico, quase um pleonismo, pois o *rhythmos* é, por definição, individual: interstícios, fugitividade do código, do modo como o sujeito se insere no código social (...) É porque o ritmo tomou um sentido repressivo que foi preciso acrescentar *idios*.” (2003, p.16). Comunidade fantasiada: a aporia de uma partilha das distâncias onde cada sujeito poderia exercer seu ritmo próprio, onde a coabitação não exclui a liberdade individual. Em *Como Viver Junto* Barthes explora a partir de um corpus literário, segundo ele: “modos, hábitos, temas e valores do viver-junto”.

verdades reveladas. Muy de tanto en tanto y por algún accidente o azar uno se siente obligado a revisar un prejuicio, discutirlo consigo mismo”. (2008, p.76)

[Conselho de Murakami: *tente não julgar tanto*] (Gide *apud* Barthes: *tento sempre meter um talvez nas frases, soa menos arrogante*)]

os sinais gráficos

Eric Marty, no Prólogo escrito para apresentar a publicação do cursos do *Collège de France*, faz a seguinte observação sobre o tipo de texto produzido por Barthes nas notas de aula:

“escrita particular em que a frase não é sempre a unidade do discurso, mas em que as sequências verbais integram uma espécie de esquematismo expressivo pessoal: flechas, signos, súmulas, justaposição de palavras, abreviações de enunciados, nominações, elipses, listas, equações...” (2003, p.XIX).

Segundo ainda Leyla Perrone Moisés, são símbolos que ajudam a condensar e a abreviar uma construção lógica: “substituições de raciocínios por símbolos como \rightarrow , $=$ ou \neq ”.¹¹⁶

A austríaca Marjorie Perloff, no livro *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*, retorna às suas origens para investigar a poética de Ludwig Wittgenstein explorando o interesse que este pensamento filosófico exerce sobre a imaginação artística de escritores e artistas, como dos também austríacos Ingeborg Bachmann e Thomas Bernhard, segundo ela dois wittgensteinianos conscientes. Além destes escritores, Perloff também aborda outros artistas que, segundo ela possuem traços wittgensteinianos como Gertrude Stein e Samuel Beckett, entre outros. Sobre Stein e a utilização de sinais gráficos, ela observa: “E Stein, como vimos, era a esse respeito uma completa (embora inconsciente) wittgensteiniana: a substituição do sinal igual ($=$) pela palavra é, ela teria afirmado, não pode mudar o fato de que às vezes ‘é’ significa ‘igual’, mas às vezes não”. (2008, p.129)¹¹⁷

¹¹⁶ Segundo Leyla Perrone-Moisés: “Em Barthes é a pontuação que sacode com a tirania da frase. Os sucessivos dois pontos abrem perspectivas infinitas e especulares; os parênteses cavam concavidades; os grifos moldam saliências; as aspas pinçam certas palavras; os travessões estiram certas linhas de fala.” (Anotei este trecho nas fichas preparatória sem a referência e não consegui localizá-la a tempo para o envio à banca, mas farei isso posteriormente).

¹¹⁷ O título do livro é referência a seguinte proposição de Wittgenstein extraída do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922). Apud Perloff: “Minhas proposições são elucidativas desta maneira: aquele que me compreende acaba por reconhecê-las como sem sentido, após ter escalado através



Figura 35 – figura não identificada.

aqui todo um dossiê¹¹⁸

Barthes, *O Neutro*: “(Vida de Proust: sempre me fascinou (artigo sobre Painter): creio: muito novo: um modo novo de formular a relação entre vida e obra talvez um curso sobre isso. Reservo o assunto)” (2003, p.293). Cf. Barthes, noção de biografema:

“Se eu fosse escritor, e morto, como eu gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amical e desvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: alguns ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicuristas, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão”. (Prefácio a Sade, Fourier, Loyola. In. *Prep. II*, nota do editor, p.172)

Em *O método Albertine*, Anne Carson aborda Proust a partir de Albertine uma personagem de *Em busca do tempo perdido*. Segundo ela: “o nome Albertine ocorre 2.363 vezes no Romance de Proust, mais do que qualquer outro

delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar for a a escada após ter subido por ela.) (#6.54)”.

¹¹⁸ Nas notas dos cursos do *Collège de France*, Barthes costuma sinalizar entre colchetes a seguinte expressão: [aqui todo um dossiê sobre tal assunto]. Essa indicação serve tanto para contornar as exigências de um saber científico que não cessa de se proliferar (recusa a uma certa monumentalidade), como também para sinalizar e abrir vias da pesquisa: você pode entrar, sair ou se desviar.

personagem” (2017, p.11). Sobre Albertine, Carson comenta: “Albertine constitui uma obsessão romântica, psicosssexual e moral do narrador do romance, principalmente por todo o volume 5 da obra em 7 volumes (na edição Pléiade) de Proust”. (2017, p.12).

O escritor chileno Alejandro Zambra no artigo “Cuaderno, Archivo, Livro”¹¹⁹ relembra os anos em que cursou a Faculdade de Letras da Universidade do Chile e da suspeita de que não havia lido o bastante, segundo ele comum a todo estudante de letras: “Y aunque realmente leíamos mucho, fingíamos que lo habíamos leído todo, que navegábamos con inverosímil soltura en la copiosa bibliografía porque ya no queríamos soportar ese descrédito, esa sospecha, de nuevo, cada vez que hablábamos o intentábamos hablar de literatura” (2013, p.244). Nesse relato, Zambra conta que anos depois da faculdade escreveu um livro sobre estudantes de literatura que fingiam ter lido Proust ≠ Barthes que lê Proust e faz anotações em *fichas de trabalho*. Claudia Amigo Pino pesquisou o fichário de Barthes no arquivo do IMEC (fundo que foi transferido para a Biblioteca Nacional de França). Ela relata essa incursão no artigo “Em busca de uma vida nova: no caminho do romance de Roland Barthes”:

“Eu tive a oportunidade de ver ao menos 300 fichas, em que Barthes tomava nota de todos os lugares frequentados pelas personagens de Proust (e seus correspondentes ‘reais’), fazia mapas desses lugares, tentava encontrar a distância entre eles – tudo isso para encontrar situações análogas no romance em que escrevia.” (2010, p.51)¹²⁰.

Carson leitora de Proust. Em *O método Albertine* há a utilização do recurso da *transposição* de dados biográficos do autor para a relação do narrador Marcel com Albertine que, por sua vez, encarnaria uma versão transposta de Alfred Agostinelli. Segundo Carson: “Agostinelli, vocês se lembram, era o chofer a quem Proust admitia em cartas a amigos não somente ter amado, mas adorado.” (2017, p.21). Sobre o uso desta transposição de dados biográficos do autor para a abordagem da obra há a seguinte consideração no fragmento de número 56 de *O método Albertine*: “É sempre enganador, o problema de se ler o texto de um autor

¹¹⁹Zambra, Alejandro. Revista Chilena de Literatura, n.83, 2013. Disponível em <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/26988/39152>> Acesso em 25 de julho de 2021.

¹²⁰In. Revista Manuscrita, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/24189624/Em_busca_de_uma_vida_nova> Acesso em 25 de julho de 2021.

à luz de sua vida ou não.” (2017, p.24). (Aprecio neste fragmento a forma como Carson utiliza apenas uma linha para *contornar; abreviar; abordar de forma sucinta* uma questão teórica). Em outro fragmento deste livro, o de número 50, há a seguinte observação: “Compare e contraste a súbita morte ficcional de Albertine num cavalo fora de controle, com a súbita morte na vida real de Alfred Agostinelli num avião fora de controle.” (2017, p. 22).

Wilma Arêas fez a apresentação deste livro de Anne Carson na edição tradução para o português¹²¹. Em inglês o título original é *The Albertine Workout*. Sobre este título ela comenta: “O que significa então método (*workout*)? Pode querer dizer esforço ou exercício físico ou mental visando um determinado resultado – pensem em ‘Jane Fonda’s workout’, exercícios para alguém supostamente alcançar as medidas perfeitas do corpo.” (2017, p.6). Cf. Barthes, *RB por RB*: “Você escreveu que a escritura passa pelo corpo: poderia explicar melhor?” (2003, p.93)¹²²

salvo conduto? corrimão?

Em *RB por RB*, no fragmento intitulado “A chantagem à teoria” há a seguinte enunciação: “goste de mim, guarde-me, defenda-me, já que estou conforme à teoria que você reclama; não estou fazendo o que fizeram Artaud, Cage, etc.?” (2003, p.67).

Em *O Neutro*, a Figura *Ideosfera*, neologismo cunhado por Barthes¹²³, diz respeito a “sistemas fortes de linguagem” que adquiriram tamanha consistência que são vivenciados pelo sujeito com algo natural, universal. Segundo Barthes, esses sistemas produzem “figuras de sistema”: formas retóricas que tem a função de defesa de possíveis contestações exógenas e que propiciam a manutenção e

¹²¹ Carson, Anne. *O Método Albertine*. Tradução de Vilma Arêas e Francisco A. Guimarães. São Paulo: Edições Jabuticada, 2017.

¹²² Em *RB por RB*, Barthes se refere a essas perguntas-dissertação que costumam ser feita a ele em entrevistas e que o obrigam a sair pela tangente (ver *O Neutro*, Figura *A resposta*). Sobre a pergunta em questão, ele faz a seguinte constatação: “Ele percebe então o quanto tais enunciados, para ele tão claros, são obscuros para muitos. No entanto, a frase não é insensata mas somente elíptica: é a elipse que não é suportada”. (2003, p.93). Sobre essa questão do corpo, cf. em *O Prazer do Texto* (1973) a seguinte enunciação: “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.” (2013, p.24)

¹²³ Barthes, *O Neutro*: “seria possível imaginar outros neologismos: doxosfera: esfera da linguagem da dóxa. Ou ainda, pois se trata de discursos da fé: pisteosfera; ou ainda socioleto. Ou mesmo, mais simplesmente: logosfera.” (2003, p.178)

duração dessas ideologias. No já referido ensaio “A imagem”, texto apresentado em Cerisy-la-Salle em 1977, Barthes também trata destas “figuras de sistema”:

“Seriam formulações de pensamento, ‘argumentos’ se quiserem, que teriam, de um sistema para outro, a mesma função (e nisso se trataria de uma ‘forma’): assegurar de antemão ao sistema a resposta que se pode dar às suas propostas; noutras palavras, integrar no seu próprio código, na sua própria língua, as resistências a esse código, a essa língua.”¹²⁴ (2004, p. 438).

[*aumentar a distância*] Barthes diz que estes sistemas são como ventosas: “uma ‘cola’ pela qual “o sujeito militante se torna o parasita (feliz) de um tipo de discurso” (2004, p. 438). Para “desventosar” essas linguagens, Barthes diz que é preciso avaliar o grau de distância em que se está diante um desses sistemas, se no nível do locutor, do ouvinte (ainda que fascinado) ou de um usuário de fragmentos. *Ou seja, estava precisando avaliar a minha distância em relação a Barthes [descolar]. Embora a noção de ideosfera não se aplique a Barthes (um anti-doxa por excelência), notei que estava agindo como uma parasita feliz da logosfera barthesiana atuando nos três níveis: usuária do sistema coletando frases bem feitas; ouvinte fascinada; locutora pondo e tirando aspas de modo rápido (se as letras sumissem e ficassem só as aspas talvez a folha parecesse uma partitura). A disse: não se usam mais aspas em textos acadêmicos, está fora de moda. Mas não podia parafrasear aquelas frases bem feitas. Sim, leitora amical, filial, amorosa: mas não quero correr o risco de pagar a morte do autor com a arrogância do leitor. Não quero chantagear Barthes com a sua própria teoria. Mas era inevitável. Além disso, estava tentando mimetizar certos procedimentos crítico-poéticos barthesianos na escrita da tese.*

[Uma advertência: “Las técnicas son las que vos crás en cada texto y sirven para ese texto. Si otro las usa, será un imitador tuyo, de modo que más vale no estudiar técnicas.” (Levrero, 2018, p.83)]¹²⁵

No entanto, em *RB por RB* há o seguinte salvo-conduto no fragmento intitulado “Vejo a linguagem”: “(...) visão utópica por supor um leitor móvel,

¹²⁴ Como exemplo de figura de sistema, Barthes se refere ao seguinte discurso cristão: “Não buscarias se não me tivesses encontrado.” (2003, p.182). Neste artigo, ele também destaca a ação de outros sistemas dominantes, como a psicanálise e o marxismo.

¹²⁵ In. Olazábal, P. Conversaciones con Mario Levrero, p.83.

plural, que coloca e retira as aspas de modo rápido: que se põe a escrever comigo.” (2003, p.180). [*diminuir a distância*] Barthes, “Da obra ao texto” (1971): “isso significa que o Texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante”. (2004, p.73)

22 de outubro de 2020

Caro Camillo,

um manual de escritura. Estou trabalhando os cursos que Barthes deu no Collège de France na perspectiva de um manual de escritura. Isto se tornou evidente para mim na leitura das notas de aula de A preparação do romance II (estou tão identificada com B que precisarei abrir una puertita falsa). Em “Conversaciones con Mario Levrero”, Pablo Silva Olazábal, o interlocutor de Levrero nesses diálogos, comenta que acabara de ler a novela “El lugar” (1982) e que a primeira parte lhe pareceu de “una fuerza bárbara.” Levrero concorda com o comentário observando que a segunda parte se mostrou “artificial, intellectual, un tanto forzada”: “Pero defiendo la primeira parte, y perdono mi inconsecuencia al continuarla porque entiendo las razones: el protagonista se me moría, y yo estaba identificado con el protagonista, yo no quería morir. Por eso le abrí una puertita falsa. Tal vez todavía estoy vivo gracias a ese truco”. (2018, p.52)

método pedagógico

Digo *manual de escritura* para destacar uma perspectiva de leitura engajada na observação dos procedimentos crítico-poéticos barthesianos com o intuito de produzir também uma escrita (a desta tese, por exemplo). Perspectiva que se coaduna a uma pedagogia suscitada pelo próprio texto barthesiano. Explico melhor, pela singularidade de uma escrita que explicita seus procedimentos em um duplo registro: um dizer crítico-reflexivo associado a um mostrar poético-performativo. Além disso, em *Prep II*, há a construção de um programa que visa criar as condições para uma *práxis* de escritura que culmine na *realização* da Obra. Nesse sentido, poderíamos falar de Barthes nos apropriando dos termos que

Marc Berdet, em artigo intitulado “Como Walter Benjamin escrevia”¹²⁶, utiliza para se referir ao método crítico mimético de Benjamin: “oferece ao leitor os meios de revolucionar, por meio de uma espécie de mimetismo desse impulso criativo seus próprios modos de produção” (Berdet, 2018, p.6). [*pedagogia libertária*]

frases-marcadores I

Barthes, RB por RB: “Que remédio irrisório, convenhamos todos, o de acrescentar a cada frase uma cláusula de incerteza, como se algo vindo da linguagem pudesse fazer estremecer a linguagem.” (2003, p.61).

Em *O Neutro*, na figura *A Afirmação*, Barthes observa a assertividade natural da língua (cf. *língua*: “aquilo porque, querendo ou não sou falado” - 2003, p.91) no âmbito dos discursos do sujeito (cf. *discurso*: “aquilo que, em certos limites sociais, ideológicos, neuróticos, eu falo” N,92). Barthes diz que é necessário “*lutar*” com a língua para “*matizar*” um discurso que tende naturalmente para a assertividade. Para contornar essa tendência, seria preciso inserir *marcas* no discurso. Segundo ele: “modos de dúvida, da negação, devem ser assinalados por marcas particulares - que não são necessárias para a afirmação.” (N,93). Barthes observa também outros recursos utilizados para *atenuar, desativar* focos de arrogância, mas que normalmente possuem pouca eficácia (na verdade, marcadores de falsa modéstia): “o sujeito que escreve sentindo a arrogância estatutária da língua-discurso é tentado a relativizar suas frases, de um modo codificado: é a precaução oratória: “na minha modesta opinião”, “parece-me”, “de minha parte”, “creio que...”” (N,98). Interessante essa sugestão de inserir marcas no discurso, para isso coletei em Barthes, e em outros interlocutores da tese, aquilo que estou denominando *frases-marcadores*. Em Barthes pode-se coletar *frases-marcadores* de dois tipos: 1) *marcadores de não-arrogância* 2) *marcadores de ousadia* (cf. Barthes arrogância ≠ ousadia):

"Falo grosseiramente e aceito todas as contestações". (I, 24)

"Como sempre, infelizmente, eu a tomarei de modo grosseiro". (I, 88)

"Portanto (provisoriamente, pois se trata de simples notas de pesquisa)". (N, 179)

"Pouco importa se a analogia é ingênua". (I,15)

¹²⁶ BERDET, Marc. Como Walter Benjamin escrevia. Revista CEBRAP, v. 37, sep/dez. 2018. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/nec/a/K5NsLv96TvkTXFS4JmhqnBF/?lang=pt>> Acesso em 25 de julho de 2021.

“Não quero preocupar-me em procurar, mas talvez fosse preciso”. (N,84)
 “Citarei ao acaso de minhas leituras”. (N,364)
 “E, afinal, é preciso assumir os limites da língua”. (I,28)
 “(sem espírito ou sequer possibilidade de exaustividade)”. (N, 18)
 “Terei direito a falar de minha experiência pessoal?” (N,84)

gesto-ideia

MG-Chen [dentro d'água]

Estou lendo um livro de uma escritora americana chamada Anelise Chen. Estava saindo da livraria quando vi o livro em cima de uma das pilhas que ficavam perto da porta de entrada. As cores da capa me chamaram a atenção e só depois li o nome da autora e o título do livro *Esforços olímpicos* (2017). (Notei que depois que o Murakami entrou na pesquisa a fantasia do arqueiro zen tinha virado fantasia de maratonista. Pensei, posso obter melhores resultados se *desenvolver* a tese no *sentido ciclista*). Conferi o livro, Chen tinha descendência chinesa. Comprei o exemplar. [Murakami, *Do que eu falo quando falo de corrida*:

“Minha ideia de literatura é alguma coisa mais espontânea, mais coesiva, algo como uma espécie de vitalidade natural, positiva. Para mim, escrever um romance é como escalar uma montanha íngreme, lutando na encosta do penhasco, atingindo o cume após uma prova longa e penosa. Você supera as suas limitações ou não, uma coisa ou outra. Sempre conservo essa visão interior comigo conforme escrevo.” (2000, p.87)

O livro de Chen era sobre força de vontade (atletas que desistem, na verdade); a narradora está escrevendo uma tese e o texto do livro se configura na junção de diferentes registros: romance, ensaio, manual, ou seja, vinha *a calhar* (cf. Barthes: *protocolo da colheita*). Imaginei que o livro chegava à minha mão como se fosse um bastão em uma corrida de revezamento. Você está ali, de costas, aguardando o próximo corredor da sua equipe chegar por trás, o corpo posicionado para disparar para frente a qualquer momento, o braço esquerdo esticado para trás com a mão curvada para que o bastão se encaixe nela. Você sabe que o bastão está prestes a chegar, então coloca a máxima atenção naquela concavidade da mão. A narradora é uma estudante de pós-graduação que investiga o momento em que um atleta desiste (ela foi uma nadadora profissional que passou pelo tabu da desistência)¹²⁷. Talvez algo parecido com aquele jogo de

¹²⁷ Em *Esforços olímpicos* a narradora destaca a seguinte divisa esportiva: “Enquanto você se recusar a desistir, ainda é possível vencer. Talvez seja por isso que escolhi estudar esportes.” (CHEN, 2021, p.13)

quem está cansando quem (cf. Gonçalo Tavares). Na primeira parte do romance ela está em Nova Iorque e é inverno, há neve em toda parte (Barthes costumava preparar os cursos do *Collège* na casa de Urt durante o verão). Aprecio romances que se passam em localidades onde a marcação da estação do ano é um elemento importante da narrativa. Estamos no outono e ainda que a abóboda celeste reflita os mais belos tons de azul estamos mergulhados em uma atmosfera sufocante. No entanto, recebi via *whatsapp* um pequeno vídeo com a narração do poema “Os dias lindos” do Carlos Drummond de Andrade (átomos drummondianos) editado com música de fundo e com imagens de copas de árvores floridas sob um céu azul. Algum escapista mandou. Mas escutei o áudio, em outros tempos seria um bom material para a Ficha *Homem do Barômetro*.

Em *O método Albertine* (Anne Carson) no apêndice 15(a) intitulado “sobre adjetivos” há uma lista das adjetivações proustianas que descrevem o ar coletadas em *Em busca do tempo perdido*. A lista é feita contemplando os sete volumes da obra com as adjetivações do ar em cada um deles. Em *A preparação do romance I*, Barthes observa via Dufour que *Em busca do tempo perdido* há “80 passagens nas quais se vê o gosto pela meteorologia” (I,74). Sobre o gesto de *Listar* no apêndice 15(a) há a seguinte consideração: “Acho que é de pouco valor este tipo de informação, mas fazer tal lista é um dos melhores divertimentos que se pode ter quando penetramos no deserto do Pós-Proust”. (Carson, 2017, p.29). [*deserto*]

Na primeira parte do romance de Chen, a narradora está em Nova Iorque e é inverno, há neve em toda parte e o livro começa com a notícia do suicídio de um amigo. O cenário se complica, a tese se arrasta e a narradora decide voltar a nadar para obter um cartucho extra de energia:

“De cima, nadar parece algo que não exige esforço. Os nadadores deslizam pela superfície como canoas velozes. Sem pistas que indiquem a distância percorrida ou a altura atingida, é fácil esquecer a fadiga dissimulada por trás do feito. É fácil esquecer que a água é pesada e que passar através dela exige uma força tremenda. E só de perto que se ouve a respiração entrecortada, os braços batendo impetuosamente contra o ruído do ponteiro do relógio.” (2021, p.15).

Pensei, talvez seja melhor escrever a tese como alguém que simplesmente entra numa piscina e começa a dar braçadas.

No poema “Blind Light”, MG mergulha a cabeça dentro d’água para se esquivar de uma pergunta de um dos participantes da mesa, o escritor argentino Damián Tabarovsky:

“acho que não escuto o que as pessoas estão dizendo, fico querendo resolver o problema em vez de manter o diálogo e a escuta abertos. Talvez eu não tenha escutado a pergunta do damián. Pensei: *por quanto tempo você consegue prender a respiração debaixo d’água?*” (Garcia, 2016, p.23)

Prender a respiração debaixo d’água é uma “conduta inventiva, inesperada, não-paradigmatizável” e, também, uma forma de se esquivar de uma pergunta¹²⁸. Cf. Barthes, (figura *A Fadiga*): “uma espécie de ideia corporal (não conceitual)”. (N,46)

Notei que minha mente estava atraindo os materiais da pesquisa como se fosse um imã: MG debaixo d’água, Athena Chen dando braçadas em uma piscina em Nova Iorque, Tolstói, um senhor russo do século XIX, anotando os copos d’água tomados no seu *cadernos de regras*. Ou seja, *água sobre água* (cf. Levrero, *NL*: “Apenas se pone en funcionamiento el proceso digestivo, mi yo consciente y voluntario se evapora y deja lugar a ese desaforado escapista que sólo busca entrar en trance con absolutamente cualquier cosa”. (2008, p.24)

¹²⁸ *A Resposta* é uma das figuras apresentadas em *O Neutro*. Neste tópico, Barthes observa a dimensão coercitiva que uma pergunta pode implicar e fornece alguns exemplos de *respostas pela tangente* que frustram a expectativa de de uma conversação adequada regida por normas sociais, são exemplos de diálogos literários e “lições de Zen” que mostram situações em que a resposta retorna como silêncio, desvio, fuga, incongruência – formas mais ajustadas ao *Neutro*.



Figura 36 - Haruki Murakami. Foto de Patrick Fraser / Corbis

Em *RB por RB*, há um fragmento intitulado “Anfibologias” que trata da ambiguidade de certas palavras: “R.B., pelo contrário, cada vez que encontra uma dessas palavras duplas, faz com que a palavra conserve seus dois sentidos, como se um deles piscasse o olho para o outro, e como se o sentido da palavra estivesse nessa piscadela” (2003, p.86). No fragmento, há uma lista dessas palavras, como por exemplo: *Sentido*: direção e significação; *Citar* chamar e copiar; *Compreender* conter e entender intelectualmente; *Desenvolver* sentido retórico e sentido ciclista (tem também um sentido orgânico); *Interrogar*: perguntar e torturar; *Jogo*: atividade lúdica e movimento das peças de uma máquina, *Possuir*: ter e dominar; *Fichado* catalogado e anotado policialmente; *Viajar* partir e drogar-se. (idem, p.86-87).

Deusa H

Propedêutica: consciência como droga cf. *O Neutro*, figura *A consciência*.
Comecei a sentir uma vontade de adormecer e encostei a cabeça no ombro de H. Se ficasse ali talvez tivesse a sorte de ver as nuvens serpenteando nas cordilheiras ao redor do lago. H disse direcione a embriaguez para a exatidão e deixe a imagem proliferar com irresponsabilidade.

6.1

Llegó mi amigo

O homem atravessou o pátio em diagonal. O tráfego aéreo estava intenso naquela manhã e se sentia a umidade do oceano vindo em direção ao continente pela pista de ventos do quadrante sul. Atualmente, já é possível saber, via satélite, o que um homem está lendo em seu jornal em uma rua de Bagdá. Disseram que o ártico está pegando fogo, imagens de satélite mostram enormes faixas do Ártico em chamas. Durante vários dias, aviões lançaram produtos químicos nas nuvens para provocar chuvas. Mas foi no domingo, entre 16h e 17h, que cientistas do Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares detectaram os primeiros sinais de que uma pesada nuvem, a mais de três mil metros de altitude, chegou a São Paulo carregada de partículas das queimadas. Em geral, os ventos carregam esta massa na direção dos Andes, mas uma frente fria vinda do Sul mudou sua trajetória. As nuvens negras, além de fuligem, trouxeram monóxido e dióxido de carbono, ozônio, óxido nítrico e metano. O fenômeno testemunhado pelos paulistanos foi uma mistura de fumaça com neblina. A chuva caiu negra. Mas, pela altitude da pesada nuvem, a atmosfera da capital não chegou a ser contaminada pelos gases. O mundo estava em chamas, desligou o computador e as imagens dos satélites se apagaram.

Sábado 5, 18.02:

“Hoy me desperté con un gran entusiasmo por este diario, con muchas ganas de escribir y pensando cantidad de cosas que quería desarrollar aquí: sin embargo son las seis de la tarde y estoy esperando a un amigo, que va a tocar el timbre en cualquier momento, y hasta hace un minuto no había escrito una sola palabra. En vez, me puse a jugar en la computadora a un juego de barajas llamado Golf. Creo que es la comida lo que me desvía siempre del recto camino; hoy fue el desayuno, pero anoche cobré consciencia de que mis fugas hacia la enajenación se vuelven muy fuertes después de la cena-almuerzo. Apenas se pone en funcionamiento el proceso digestivo, mi yo consciente y voluntario se evapora y deja lugar a ese desaforado escapista que sólo busca entrar en trance con absolutamente cualquier cosa. Sí, de noche es más grave; no tengo ninguna defensas, al menos no con frecuencia para que el diario sea diario y no una novela; quiero decir, desprenderme de la obligación de continuidad. De inmediato me di cuenta de que será igualmente una novela, quiera o no quiera, porque una novela, actualmente, es casi cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa.

Oigo el ascensor. Ahora el timbre. Llegó mi amigo”. (Levrero, 2008, p.25-26)



Figura 37 – Mario Levrero

“Oigo el ascensor. Ahora el timbre. Llegó mi amigo”; é quase um haikai. É uma espécie de anotação impura, você está lá, tomado por seus pensamentos e, PLOC, de repente se livra deles.

atrapada en la identificación

Sandra Contreras no ensaio intitulado “*Levrero con Barthes, indagaciones novelescas*”¹²⁹ conta que pretendia escrever sobre *La novela luminosa*¹³⁰, romance do escritor uruguaio Mario Levrero (1940-2004), mas que tinha receios de levar a cabo o projeto porque estava *atrapada en la identificación*. Além disso, não possuía intimidade com a obra mais ampla de Mario Levrero¹³¹. Ela conta que a ocasião de escrever surgiu na releitura de *A preparação do romance*, quando as notas de aula deste curso lhe apareceram como uma possibilidade de construir

¹²⁹ Contreras, Sandra. Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia. 10, 2014. Disponível em <https://journals.openedition.org/lirico/2186>. Acesso em 25 de julho de 2021.

¹³⁰ *La Novela Luminosa* (2005) é uma publicação póstuma composta de duas partes: um prólogo chamado *Diario de la Beca*: um diário escrito entre agosto de 2000 a agosto de 2001, período em que recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim para escrever o projeto *La novela luminosa*. O projeto era dar continuidade a um conjunto de textos sobre experiências luminosas que Levrero começou a escrever a partir de 1984.

¹³¹ Segundo a autora, seu interesse na obra de Levrero é direcionado para os diários autobiográficos com foco na série luminosa constituída pelos seguintes títulos: *La novela luminosa* (1984) / Prefácio histórico e Epílogo – 27 de outubro de 2002 / *Diário de um Canalla* (1986-1987) / *El discurso vacío* (1991-1993) / *Diário de La beca* (agosto de 2000 a agosto 2001).

uma via crítica de abordagem (“*un atajo para salir de la identificación*”) de *La novela luminosa*: “Las resonancias (los contactos) entre ambos libros se me aparecieron, en principio, como evidentes. Suficientes, supuse, para sostenerlo académicamente como hipótesis; casi demasiados para quien está atrapado en la identificación”. (206,p.2) Em ambos, as similitudes de um projeto de escritura. Cf. Contreras: “(...) un ‘camino deliberativo’ que explora, en el marco de la novela – de la postulación de la novela – las ‘fuerzas’ de donde parte el deseo de escribir y las “pruebas” que debe atravesar la ‘obra como voluntad” (2016, p.2).

Levrero quer escrever *La novela luminosa*. Barthes quer escrever *la novela fantasmada*. Tal qual em *A preparação do Romance*, o termo novela em Levrero não alude às especificidades de um gênero. Contreras também observa que em Barthes a utilização do termo *Romance* opera em termos similares à designação do *Neutro*: terminologias que se colocam em operação sem interesse em forjar um trabalho de definição. Ela ainda observa que nestes dois projetos de escritura o termo romance se estabelece como uma hipótese de produção: “la novela como hipótesis se inviste del valor de una vía de exploración, precisamente allí cuando el discurso de un escritor – de un crítico, de un novelista – comienza a enunciarse como si hubiera llegado a punto muerto”. (2016, p.2).

un lector patético

Em *A preparação do romance I*, Barthes propõe que a abordagem de uma “obra” possa se constituir a partir de um “um momento de verdade da leitura”, o que ele designa em termos de uma *crítica patética*. Nesse registro, o contato com um Texto não se estabeleceria do ponto de vista de uma crítica que tomasse como base modelos racionais de análise mas via um *páthos* de leitura.

Contreras aproxima a “noção” barthesiana de “crítica patética” à concepção levreriana de arte como hipnose¹³². Segundo ela:

“La crítica fundada en ‘formas pregnantes’ que el Barthes deseante de escritura reclama como la mejor opción para dar forma a su ‘ardiente contacto con la Novela’ tal vez no se parezca del todo pero seguramente tiene mucho en común

¹³² Levrero esclarece a origem desta concepção em uma das entrevistas concedidas a Pablo Silva Olazábal realizadas entre 2000 e 2004 e publicadas no livro *Conversaciones con Mario Levrero*: “Hace muchos años, cuando recién comenzaba a escribir, o tal vez antes, encontré un libro que se llama *Psicoanálisis del arte*, de Charles Baudouin (1893-1963), del que saqué un concepto poco divulgado: el arte es hipnosis.” (2018, p.94). O primeiro livro publicado por Levrero foi *La ciudad*, em 1970.

con esa lectura hipnotizada, con esa lectura en estado de trance que es ideal artístico de Levrero.” (2016, p.3).

Nesse entendimento levreriano, a leitura se estabeleceria como transe ao produzir a percepção de uma comunicação com alma do autor. Na última entrevista concedida por Levrero em 29 de janeiro de 2004, ele diz que escrever é criar “uma espécie de máquina de hipnotizar” para tentar transmitir “experiências anímicas” ao leitor que não podem ser captadas apenas no nível intelectual. (2018, p.129):

“El texto ideal sería aquel en el cual el lector pierde de vista el hecho de que está leyendo, y cree que esas cosas que se transmiten a su cerebro están sucediendo realmente. En ese sentido, puede haber extraterrestres y fantasmas y enanos multicolores, siempre que el lector crea en ellos en ese momento porque el autor lo engatusó.” (2016, p.15)

Eliane Robert Moraes em artigo intitulado “Perverso e delicado”¹³³ observa o interesse que Barthes tem na existência do leitor:

“Não é por outra razão que Barthes está sempre atento às repercussões da escrita na existência do leitor, em especial quando elas se transformam em fonte de prazer. E isso acontece, diz ele, precisamente “quando o texto ‘literário’ (o livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando esta escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos de nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma co-existência”.



Figura 38 – Discos voadores, c.1950

¹³³ Artigo publicado na **Revista Cult.** Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/perverso-e-delicado/>. Acesso em 25 de julho de 2021.

exercício para acessar outros cérebros

Em *Conversaciones con Mario Levrero*, Pablo Silva Olázabal pede a Levrero que este lhe esclareça a concepção levreriana de que os textos preexistem. Para exemplificar esta questão, Levrero responde fornecendo um pequeno exercício formulado em duas etapas:

“1) Te sentás en un sillón cómodo, a solas, en un lugar tranquilo, no completamente oscuras pero sí con luces no demasiado intensas ni brillantes, te aflojás todo lo posible, dejás vagar la mente, cerrás los ojos, no te duermas todavía, y dejás que empiecen a aparecer imágenes en tu mente, sin buscarlas ni rechazar las que aparezcan aunque no te gusten o te aburran. Después de un rato, en esse desfile de imágenes encontrarás algo que te despierte especial interés o curiosidade, y en ese caso tratás de ver más del asunto, forzás un poquito, apenas un poquito, la atención en esa imagen y tratás de mantenerla un buen rato (...) Entonces vas y te ponés a escribir sobre esa imagen.

2) El texto preexistente no sé cuán preexistente es, no sé si está ali desde hace siglos o años o apenas fracciones de segundo antes de que vos lo percibas; tal vez lo percibís cuando llega a la punta de los dedos, una fracción de milisegundo antes de apretar las teclas. No sé cuál es la explicación de todo esto, pero es probable que resida en la existencia de múltiples cerebros que poseemos (tres capas, que yo sepa, en la cabeza: cerebro de reptil, cerebro paleomamífero y cerebro neomamífero, la capa más externa)”. (2018, p.45)

Desde os anos 1980, quando morou em Buenos Aires, Mario Levrero começou a ministrar oficinas literárias que tinham como foco principal estimular os alunos a trabalhar a partir de imagens mentais, experiências de sonhos etc. Segundo Levrero, uma das principais premissas destas oficinas era: “la exigencia está en poder escribir lo que ves y no lo que piensas. Al pasar a un recuerdo, revivido por la imaginación paso a paso, eso ya te da un estilo personal.” (2016, p.99).

As oficinas faziam parte da rotina de Levrero e quase um ano antes de morrer, em setembro de 2003, ele projetava um livro cujo título previsto era *The Mario Levrero's writing guide for Dummies*. Segundo Olazábal, o guia teria o seguinte propósito: “una redacción accesible para un público amplio, el libro comunicaria la poética de su enseñanza y creación literaria”. (2016, p.127). Para efetivar este projeto, Levrero pediu para um aluno de uma das suas oficinas, na ocasião realizadas em Montevideu, para gravar entrevistas que seriam mais adiante utilizadas para produzir este guia. Duas entrevistas foram feitas em janeiro

e fevereiro de 2004, mas depois o projeto foi interrompido (Levrero morreu no dia 31 de agosto deste mesmo ano).¹³⁴

<há livros sobre isso>

A primeira pessoa autobiográfica de *La Novela luminosa* inicia o prólogo intitulado *Diario de la beca* decidido a não ler o que está escrevendo para evitar um encadeamento romanesco do discurso. No entanto, mais adiante, desiste dessa determinação porque descobre um programa de computador que junta e organiza as partes permitindo a leitura cronológica do conjunto. Além disso, também descarta essa decisão porque conjectura que o diário acabará sendo lido como romance, já que o leitor acabará por produzir esse encadeamento.

Em *A preparação do romance I*, Barthes também se interroga sobre a sua fantasia de realizar o Romance. Segundo ele: “É possível que a própria fantasia permaneça grosseira, submetida a uma tipologia muito grosseira (os ‘gêneros’ literários), assim como a própria fantasia sexual é codificada”. (2005, p.21).

<Há livros sobre isso> é uma frase-marcador extraída de Barthes para contornar a exigência de uma abordagem do gênero “diário” praticado por Levrero em *La novela luminosa* e *El discurso vacío*.¹³⁵ Barthes, no ensaio intitulado “Deliberação” (1979), texto em que reflete sobre a prática do diário e também publica anotações próprias em que pratica este gênero, faz a seguinte colocação: “Não esboço aqui uma análise do gênero “Diário” (há livros sobre isso).” (2004, p.446)¹³⁶

*

¹³⁴ As duas últimas entrevistas de Mario Levrero estão disponíveis em: <https://www.bing.com/videos/search?q=the+mario+levrero+writing+guide+for+dummies&docid=608007927138834112&mid=5CF1D69EFF0E790E4D2E5CF1D69EFF0E790E4D2E&view=detail&FORM=VIRE> (29 de janeiro de 2004)

<https://www.bing.com/videos/search?q=the+mario+levrero+writing+guide+for+dummies&docid=607997511841905872&mid=A53421F0109B11EB87ADA53421F0109B11EB87AD&view=detail&FORM=VIRE>((19 de fevereiro de 2004)

¹³⁵ Sobre a prática do gênero diário, Levrero em *Diario de un canalla* esclarece: “Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción. Aquí me estoy recuperando, aquí estoy luchando por rescatar pedazos de mí mismo que han quedado adheridos a mesas de operación (iba a escribir: de disección). (...). No me fastiden con el estilo ni con la construcción: esto no es una novella, carajo. Me estoy jugando la vida.” apud Matus, Álvaro In. “Mario Levrero: el laberinto de la personalidad. In. *Conversaciones con Mario Levrero*, 2016, p.97

¹³⁶ Barthes, R. “Deliberação”. In, *O rumor da língua*, p.446

E, por fim, gostaria de dizer sobre Levrero as mesmas palavras que Barthes disse sobre Gide: “Nos últimos anos do Diário, há páginas admiráveis, às quais sabedoria e sofrimento conferem um som extraordinário de pureza e proximidade¹³⁷.”

¹³⁷ In. “Notas sobre Gide e seu Diário”, Martins Fontes, 2004, Vol.2, crítica. Publicado pela primeira vez em 1942 na revista trimestral da Associação “Les Etudiants au sanatorium”, Centre Universitaire de Cure de Saint-Hilaire-du-Touvet), nº 27, julho de 1942.

7 um desvio

Ninguém mais dava murros na mesa, ninguém atirava suas taças
Haruki Murakami

<un perceptible efecto en los cables – o, para ser más actuales, en la química – del cérebro> Dezembro de 2019, contatos imediatos com Levrero: senti que ele estava falando diretamente com meu cérebro ou com outra parte de mim que desconhecia. Em 1978, no mesmo ano em que Barthes ministrava os cursos *O Neutro* e iniciava *A preparação do romance I* no Collège, Levrero finalizava, sob encomenda, um *Manual de Parapsicologia*. Em uma nota de advertência situada logo no início desse livro, Levrero esclarece que, idealmente, o manual deveria ser manejado como um curso por correspondência em que novos “capítulos” só seriam liberados após o conteúdo anterior ter sido “compreendido” pelo leitor. No entanto, como ele mesmo informa, essa logística não era possível e se optou pela publicação no formato livro. Por conta disso, há sinalizações em diferentes trechos do manual que recomendam pausa na leitura e mudança de atividade:

“hemos colocado nuevas advertencias en distintos lugares del texto, invitando a suspender la lectura y cambiar de actividad. Si en algún momento se siente inquieto o con alguna clase de malestar, no espere a llegar a estas advertencias, y suspenda por un tempo prudencial. Trate de evitar las referencias personales y de no investigar en usted mismo.” (2019, p.13).

Era uma advertência: pensei, vou “cambiar de actividad” → fazer uma pausa antes de iniciar o próximo capítulo que será relacionado ao curso A preparação do romance II.

hueco que voy ensanchando progresivamente en el alambrado lindero

Chegaram do Uruguai alguns livros do Levrero, dentre eles, *El discurso vacío* (1993). A capa da edição era muito parecida com o cartaz de *Adieu* (o filme do Godard voltava de uma forma estranha). Notei que os dois cães estavam de costas e olhavam para o que talvez fosse um lago (a superfície da água em ambas as imagens mostrava pouco movimento), observei lago ≠ mar. *Desde que a pandemia começou (talvez um pouco antes ou um pouco depois), vejo da janela*

da sala um pássaro morto. Eu não sei o que aconteceu, mas ele caiu com o bico para baixo ficando enganchado entre os galhos. Irremediavelmente preso e com o bico apontado para baixo. Às vezes tenho a impressão de que ele está embalsamado porque a deterioração está muito lenta. Estranho o fato porque em La novela luminosa há também um pássaro que é observado dias a fio nas páginas finais do *Diario*: “La paloma muerta continúa paloma muerta. Quiero decir que conserva la forma de paloma. Chata y con el pelo blanco revuelto, no sé si ensangrentado, pero todavía con casi todas sus plumas y su forma. Me extraña esta permanencia.” (Levrero apud Echevarría, 2018, p.113). Em *El discurso vacío*, Pongo (el perro de Levrero) entra em casa trazendo um pássaro morto dentro da boca: *un pájaro en la boca, muerto*: “Estas cosas son desconcertantes y me complican, sobre todo por su carga simbólica. Siento como si de pronto las circunstancias me situaran de lleno en un tema que trato de eludir, un tema para el cual no me siento todavía maduro”. (2011, p.112).

Ignacio Echevarría em texto intitulado “Levrero y los pájaros” destaca a associação que Levrero estabelece entre os pássaros e o espírito articulando-a ao tema que considera central na obra de Levrero “la búsqueda del espíritu (e su salvación)”: “La genialidad de Levrero reside, a partir de *Diario de un canalla*¹³⁸, en aceptar y hacer verosímil que el Espíritu se le anuncie conforme a la más ortodoxa iconografía cristiana: en forma de pájaro.” (2018, p.113).

¹³⁸ Em *Diário de un Canalla*, escrito entre 1986 e 1987, Levrero observa um *gorrión*. Apud Álvaro Matus: “El relato, sin embargo, da pocos detalles ‘exteriores’; se basa en la relación que Levrero establece con un gorrión que se queda atrapado en el patio interior del departamento.” (2018, p.96). Os ensaios citados de Álvaro Matus e Ignacio Echevarría integram a obra *Conversaciones con Mario Levrero*, organizado por Pablo Silva Olazábal.



Figura 39 – Capa do livro *El discurso vacío*, editora Mondadori (2011) e poster do filme *Adieu au Langage* (2014)

si el espíritu sigue muerto, paciencia, escribiré con lo que soy ahora

Levrero, *La novela luminosa*: “Martes, 5, 04.45, Estimado Mr. Guggenheim, ya ve usted que hago todo lo que está humanamente a mi alcance, pero tropiezo una y otra vez contra ese montón de escombros que yo mismo, alguna vez, he volcado en mi camino”. (2008, p.98).



Figura 40 - *Do outro lado da esperança* (*Toivon Tuolla Puolen*, 2017), filme de Aki Kaurismäki.

dois programas

Estava fatigada de percorrer “caminos oscuros e tenebrosos”, mas etiquei os dois programas: retorno a si (Levrero) + Vita Nova (Barthes). Decidi que extrairia de cada um deles apenas os recursos terapêuticos necessários à pesca de mim mesma e à finalização da tese.

Sandra Contreras no já citado ensaio “*Levrero con Barthes, indagaciones novelescas*”, destaca uma lista de palavras feita por Juan Ritvo associadas ao verbo cansar que aparecem em *El discurso vacío*¹³⁹. Levrero *apud* Ritvo *apud* Contreras [os *apuds* não paravam de ranger enquanto a roda dentada das citações se movia infatigavelmente]: “*desfallecimientos, aburrimiento, estar abrumado, agotado, disgustado, fatigado, extenuado, deshecho, hundido, derrumbado, estoy muerto de cansancio, no puedo moverme más hasta estou cansado, harto de repetir siempre lo mismo*”. (2016, p.5).

Acho que nem Barthes, nem Levrero estão exatamente subindo uma montanha, mas vamos lá: inseri os programas no console. As letras verdes começaram a pulsar na tela do monitor: programa vita nova: fadiga + pulsão de escrever + decisão + euforia de vita nova (querer mil vezes) + vontade + retiro + escutar = escrever la novela fantasmada //_ programa retorno a si: muerte espiritual + desejo de retornar a la novela luminosa + bolsa + mil dados do sujeito etc. Instalei os programas. Ambos abriam com o mesmo código-divisa; inseri a senha: Bataille.

Levrero quer retomar o projeto *la novela luminosa* porque quer retornar a um estado perceptivo que se manifesta como conexão, despertar, comunicação, limiar, divisa, comunidade, em suma:

“Es como si mirara el universo desde el punto de vista de la avispa – o la hormiga, o el perro, o la flor -, y lo encontrara más válido que desde mi propio punto de vista. De pronto pierden sentido la civilización, la Historia, el automóvil, la lata de cerveza, el vecino, el pensamiento, la palabra, el hombre mismo y su lugar indiscutido en el vértice de la pirámide de los seres vivos. Toda forma de vida se me hace, en ese momento, equivalente.” (2008, p.524)

¹³⁹ A seguinte referência bibliográfica é oriunda do ensaio de Contreras. A saber, Juan B Ritvo. “Lo inhabitable (Anotaciones sobre Levrero)”, las ranas, Año III, n.4, invierno-primavera de 2007, p.10.

[*C disse sempre tomo cuidado para não pisar nas formigas quando estou caminhando*]

dejen todo en mis manos

Dejen todo en mis manos (1993) é uma novela de Mario Levrero cuja epígrafe é uma citação extraída de Raymond Chandler (um dos escritores preferidos de Levrero): “As coisas pelas quais vivemos são como o brilho distante das asas de um inseto sob a luz de um sol mortal”. Li a edição brasileira cujo título foi traduzido para *Deixa Comigo*.¹⁴⁰ Além do romance, nesta edição está incluída uma entrevista intitulada “uma entrevista imaginária com Mario Levrero por Mario Levrero”. Nesta entrevista, uma espécie de ML por ML, há o seguinte esclarecimento: “não cultivo as letras, e sim as imagens; e as imagens estão muito próximas da matéria-prima, que são as vivências”. (2013, p.136). Nesta mesma entrevista imaginária, há também uma indicação do procedimento para “examinar” uma imagem:

“Prestar atenção nela, permitir que viva sua vida. E tratar de estabelecer consciência dessa vida (...) recriar o fragmento do sonho ou o que seja fechando os olhos, evocando essa imagem ou clima e deixando a mente livre para que surjam associações. Ali ocorre um desdobramento, um estado reflexivo, de modo que por um lado possa associar e por outro prestar atenção consciente a essas associações.” (2013, p.128).

(Estas formulações levrerianas me fizeram voltar de pronto para temas que me interessavam no passado e que investiguei em minha dissertação de mestrado). Em *La novela luminosa*, Levrero quer escrever certas experiências luminosas para acessar via imagens que se salvaram¹⁴¹ o instante em que um não-saber relampeja como saber olvidado:

“No espere que le cuente lo que conversamos con la roca, pues lo ignore. Pero estoy seguro de haber aprendido, ambos, secretos de la vida que, después, habrán ido aflorando de a poco, en los momentos de necesidad. En eso consiste el verdadero aprendizaje. No saber que se sabe, y de pronto saber. El final de la

¹⁴⁰ Levrero, Mario. *Deixa Comigo*. Tradução e posfácio de Joca Reiners Terron. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

¹⁴¹ Levrero, *NL*: “La hormiga, pues, se sumó al perro - ¡y a la muchacha de la *mirada* de los ojos verdes!-, y a tanta cosa que ya había empezado a sucederme, y así fue como, en ese tempo, pude escribir una novela (no sin antes haber leído América y El Castillo; Kafka representó para mí algo así como un Hermano mayor, que había llegado antes a una visión del mundo parecida a la que yo estaba descubriendo; pero, sobre todo, me convenció de que no era necesario escribir bien). (No dije “¡mierda!”, como García Márquez, pero me dije algo así como “¡carajo!”). (2008, p.519)

historia no vale la pena. De pronto, se cortó la comunicación. Hambre, frío, noche, viaje interminable.” (2008, p.531)

manejar com pinças

No já citado ensaio “Levrero y los pájaros”, Ignacio Echevarría comenta o interesse circunstancial que Levrero manifestou em relação ao surrealismo. Mas diferentemente do automatismo prescrito por esse movimento, Echevarría destaca em Levrero a atenção a um manejo consciente das imagens em um trabalho posterior forjado na reescrita e revisão dos textos (*rehacer, corregir, pulir*): “Levrero propone eliminar, con relación a sus textos, la palabra azar (‘que solo es ignorância de las determinantes’), y reclama que se maneje con pinzas ‘lo de automatismo asociativo’¹⁴²” (2018, p.108).

comentário ocioso

Sandra Contreras inicia o já citado acima ensaio “*Levrero con Barthes, indagaciones novelescas*” se “autodefendendo” do fato de que vai escrever sobre *La novela luminosa* sem conhecer profundamente a obra e a fortuna crítica deste autor. Ela receia ser redundante para os especialistas e desinteressante para os que não compartilham do mesmo interesse:

“Hace tiempo que quería escribir a partir de *La Novela luminosa*, y de los relatos que completan la serie, debo decirlo de entrada, la única zona de la obra de Mario Levrero que me interpela. Lo digo nada más que como mecanismo de autodefesa, de preservación: no conozco demasiado, mucho menos en profundidad, la obra de Levrero (tampoco su biografía, ni su crítica), por lo que seguramente redundante (ojalá pudiera decir ‘ocioso’). Por si esto no fuera suficiente, esta redundancia aparece a su vez como la variante de otra dificultad que se me presenta para convertir este interés (mío) en algo interesante (para alguien), y que es lo poco que tengo para decir sobre la novella, a no ser algo del orden del comentario (‘ocioso’ volvería a ser o ideal)”. (2016, p.1)

Um comentário ocioso? Sobre o termo ocioso, cf. Levrero: “O imprescindível, não para escrever mas para estar realmente vivo, é o tempo do ócio. Mediante o ócio é possível harmonizar-se com o próprio espírito, ou ao menos prestar-lhe algo da atenção que ele merece.” (“Entrevista imaginária”, 2013, p.132). Ou seria algo próximo de uma “utopia da fruição”, como designa Barthes em *O prazer do texto*, o desejo de produzir um texto (no caso,

¹⁴² *El Discurso*: “creo que la computadora viene a sustituir lo que un tiempo fue mi Inconsciente como campo de investigación” (Levrero, 2011, p.36) [Aqui todo um dossiê].

gostaríamos de dizer comentário) que captasse: “em uma mesma anamnese a leitura e a aventura.”(2013, p.69)? (cf. Contreras (2016): “atrapada en la identificación”) Não sei.

[ficha de trabalho]

<Portanto (provisoriamente, pois se trata de simples notas de pesquisa)> <um dossiê para montar, uma tese de Doutorado por fazer!> São frases-marcadores de Barthes.

Para dar início a esse dossiê, apenas alguns materiais depositados nas fichas preparatórias sob a rubrica *comentar*. Barthes, em *S/Z* (1968) [*cortar a fala do texto*]: “O trabalho do comentário, a partir do momento em que se subtrai a toda a ideologia da totalidade, consiste precisamente em maltratar o texto, em cortar-lhe a fala.” (1999, p.19). Já em *A preparação do romance I*, Barthes observa que no haicai o comentário seria da ordem do: “encantamento = comentário em branco, branco do comentário, seu grau zero (\neq 'sem comentário'): é o indizível, o 'não pode dizer' opondo-se ao 'nada a dizer'.” (2005, p.62). *O prazer do texto* (1973): “Posso tornar-me o seu voyeur: observo clandestinamente o prazer do outro, entro na perversão; o comentário faz-se então a meus olhos um texto, uma ficção, um envoltório fendido.” (2013, p.25). São as citações (materiais) até o momento anotados nesta ficha.

homem entre parêntesis

Roland Barthes e Mario Levrero utilizam muito os parênteses para fazer comentários. Os parênteses são atenuadores de arrogância. Em *La novela Luminosa* há páginas inteiras constituídas apenas por uma sucessão de parênteses. Levrero, *DV*: “También podría decir: ‘Homem entre parêntesis’, aunque más exactamente yo sería un homem después del primer parenthesis, preguntándose por el segundo” / Barthes, *Diário de Luto*, “8 de maio de 1978: (Com vistas ao dia que poderei enfim escrever).” (2011, p.118)

prólogo

No prefácio de *La novela luminosa*, Mario Levrero explica que o projeto inicial era juntar a esse livro *Diário de un canalla* e *El discurso Vacío*: “ya que

estos textos son también de algún modo continuación de *La novela luminosa*”. (NL,19). Falta ler *Diário de un canalla*, mas os outros dois possuem em sua estrutura um prólogo. O prólogo de *La novela luminosa* é um diário de umas 400 páginas. Já o prólogo de *El discurso* é um poema de um pouco mais de uma página datado de 22 de dezembro de 1989, destaco abaixo alguns trechos:

“*Aquello que hay en mí, que no soy yo, y que busco.
 Aquello que hay en mí, y que a veces pienso que
 También soy yo, y no encuentro.
 Aquello que aparece porque sí, brilla un instante y luego
 se va por años
 y años
 (...) (2011, p.11)*

Na abertura de *El discurso vacío*, em nota assinada e datada pelo autor, há a explicação sobre como foi feito o *diário íntimo*, termo utilizado por Levrero. O diário se inicia em 11 de março de 1990 e finaliza em 22 de setembro de 1991. Segundo esta nota explicativa, o diário foi construído a partir de duas vertentes, primeira: “es un conjunto de ejercicios caligráficos breves, escritos sin otro propósito” (2011, p.7) e a segunda “es un texto unitario de intención más ‘literaria’” (2011, p.7). Ainda segundo esta nota, a montagem do diário se deu na junção dessas duas partes em uma mescla dos registros tomando como critério a data comum de escritura. Nas últimas linhas da nota esclarece ainda: “salvo con pequeñas operaciones quirúrgicas, este texto es fiel a los originales” (2011, p.8).

[observar] Observei que o prólogo consta como escrito em 22 de diciembre de 1989 e o epílogo em 22 de septiembre de 1991, repetindo o dia 22. *El discurso* termina no dia em que começa a primavera. A primavera está associada à energia do trovão que, por sua vez, é um trigramma associado ao *despertar*. A primavera é quando, depois do inverno (máximo da quietude), uma linha yang vinda das profundezas da terra retorna, com a intensidade do trovão, para a superfície.

em 1929

Em 1929, Walter Benjamin publicou o ensaio “O Surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia” um trabalho crítico realizado *no calor da hora*, já que o Primeiro Manifesto Surrealista havia sido lançado poucos anos antes, em 1924. Nesse ensaio, Benjamin alertava para a necessidade de “mobilizar

para a revolução as energias da embriaguez” e saudava o surrealismo como um movimento capaz de engajar forças difíceis de serem conciliadas, como a revolução e a poesia. Neste ensaio, Benjamin convoca o movimento a dar uma guinada política, após uma primeira fase dita heróica, conferindo à energia da embriaguez um direcionamento político. Em *Rua de Mão Única* (1924), no texto “A caminho do planetário”, Benjamin já apresenta uma concepção de embriaguez que só poderia ser transformadora se experimentada (*Erfahrung*) no contexto de uma experiência coletiva:

“O trato antigo com o cosmos cumpria-se de outro modo: na embriaguez. É embriaguez, decerto, a experiência na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas” (1995, p.68).

Ainda em 1929, Benjamin publica também o ensaio “A Imagem de Proust”, uma reflexão sobre uma concepção de imagem associada à dimensão do tempo e da memória¹⁴³). Já em um dos fragmentos do projeto *Passagens*¹⁴⁴, Benjamin considera¹⁴⁵: “Enquanto Aragon persiste no domínio do sonho. Deve ser encontrada aqui a constelação do despertar¹⁴⁶. Trata-se da dissolução da mitologia

¹⁴³ Benjamin foi um dos primeiros tradutores da obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust. Peter Szondi, no ensaio “Esperança no Passado”, relata a história da recepção de Proust, na Alemanha: “Em 1913, Rilke mal havia terminado de ler o primeiro volume da *Recherche* e já tentava convencer seu editor, certamente sem sucesso, a adquirir os direitos para a tradução alemã. Em 1925, Ernest Robert Curtius dedicou um extenso ensaio a Proust e, com sua crítica afiada ao recém publicado primeiro volume da edição alemã, permitiu que o trabalho de tradução chegasse à mão de profissionais. Os volumes seguintes foram traduzidos por Franz Hessel e por Walter Benjamin, do qual, em 1929, apareceu o significativo estudo “Sobre a Imagem de Proust” (2009, p.14).

¹⁴⁴ Walter Benjamin começou a conceber o projeto *Passagens* em 1927 e nele trabalhou até a sua morte em 1940. Trata-se de uma documentação constituída por 4 mil fragmentos divididos em 36 arquivos temáticos cujo tema principal é a história social e cultural da cidade de Paris no século XIX. Este trabalho foi publicado postumamente. (cf. Berdet: “4 mil fragmentos das *Passagens* à maneira das 12 mil peças da Torre Eiffel” - 2018, p.450)

¹⁴⁵ Considerar é uma palavra que tem como origem provável *sidera*, significando portanto ‘leitura de estrelas’ (ver Otte; Volpe. In. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin).

¹⁴⁶ Segundo Bretas (2008), o estudioso de Benjamin Rolf Tiedmann percebe dois períodos distintos na elaboração do conceito de *imagem dialética*. Um primeiro momento, que se estende de 1927 a 29, marcadamente influenciado pelas ideias surrealistas, em especial, pela obra de Aragon *O Camponês em Paris*, e, também, pelas leituras de Proust. E, um segundo momento, a partir da década de 30, sob o impacto das concepções marxistas. Para Bretas, é justamente essa conjugação de elementos de natureza diversa que marcam a elaboração deste conceito: “Primeiramente, há que se notar que o ‘estranhamento’ produzido pela configuração Marx-Freud-Jung – além de Aragon e Proust – se deve à peculiaridade do método de trabalho adotado por Benjamin: o da tensão sem resolução entre elementos extremos”. (Bretas, 2008, p.138).

no espaço da história” (2006, p.500). Na configuração teórica engajada em *Passagens*, comparece também, de forma determinante, um sentido de despertar da razão, em sintonia com o materialismo histórico de Marx. Ou seja, uma dialética do despertar em que o sonho e a vigília são convocados para acessar um grau mais alto de consciência:

“Seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta? Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao “agora de cognoscibilidade”, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista. Assim, em Proust, é importante a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar” (2006, p. 505-506).

Para Benjamin, são iluminados profanos a criança, o *flâneur*, o forasteiro, o narrador, o colecionador, o fumador de ópio, o poeta, o filósofo. Cada um destes, e tantos outros, à sua maneira, são habitantes de limiares que contribuem para o arquivo temporal das imagens dos sonhos, dos desejos, das memórias, das utopias, das revoluções. Há no projeto do livro *Passagens* uma dimensão revolucionária que busca, através da possibilidade da rememoração, a redenção de ideais revolucionários que foram solapados pela engrenagem capitalista e amortecidos pela ilusão de um progresso material para toda a sociedade. Seria a noção de *iluminação profana* de Benjamin o desejo de vidência de um “agora” da revolução?¹⁴⁷

¹⁴⁷ Quando Alain Badiou distingue os três grandes esquemas de pensamento vigentes até o século passado, observa que no período das vanguardas artísticas do início do século XX houve uma configuração singular do pensamento que ele designa como um esquema síntese “didático-romântico”. No entanto, ele observa que esta articulação não pôde se sustentar: “a didática revolucionária condenou-as pelo que tinham de romântico (...). O romantismo hermenêutico condenou-as pelo que tinham de didático” (2002, p.19). Benjamin foi um crítico desse momento histórico que no calor da hora foi capaz de captar a ‘energia’ das vanguardas. Essa recepção histórica está inscrita na abertura do seu ensaio sobre o surrealismo. *Estaria já Benjamin operando naquilo que Badiou designa como um “quarto esquema” de pensamento no entrelaçamento entre arte e filosofia? O defeito do esquema romântico seria manter-se a todo custo fiel ao culto de um daimon? Ou precisamos de mais didatismo para orientar nossa educação política em busca de um “agora” da revolução? Quem poderia ‘manejar’, na subida ao éter, as cinco potências? E Benjamin, como mestre da ordem dos cavaleiros? Estou inventando um mestre apolíneo demais? Esse é o meu defeito? Deixo em suspenso esse enxame de questões.*

uma homenagem epistemológica

Georges Didi-Huberman utiliza a noção benjaminiana de *imagem dialética*¹⁴⁸ para operar procedimentos de abordagem da imagem no contexto de uma produção crítica e historiográfica contemporânea. Para ele, a elaboração desta noção é uma “homenagem epistemológica” que Benjamin faz ao surrealismo, a Proust e a pensadores como, por exemplo, Bergson, Freud, Marx, ao forjar uma noção que leva em conta a dimensão de um “não-saber” contido nas imagens. Esta noção benjaminiana se formula no bojo de uma série de reflexões sobre um projeto historiográfico capaz de incluir em sua construção as dimensões virtuais do inconsciente histórico, de um saber não-consciente do outrora e da imagem em suas temporalidades múltiplas. Por sua vez, Didi-Huberman se vale destas reflexões para problematizar a questão da imagem no âmbito de um projeto de historiografia da arte na contemporaneidade. Benjamin considera que um não-saber que mobiliza o pensamento tem a estrutura de um “despertar no momento da sua conhecibilidade” e que esta transmissão se dá a partir de uma imagem. Benjamin: é “uma imagem que o despertar libera inicialmente” (2015, p.125). Uma imagem do outrora cuja legibilidade se faz possível em determinado tempo histórico. Para Didi-Huberman, esta concepção benjaminiana de imagem deu a ele “o princípio heurístico de uma nova maneira de escrever a história.” (2010, p.177).

Em *Diante do Tempo* (2000), Didi-Huberman se alinha novamente às reflexões de Benjamin e, também, às de Carl Einstein e Aby Warburg para investigar certa dimensão anacrônica das imagens. Tal qual Benjamin, Didi-Huberman opera “homenagens epistemológicas” para configurar formas de abordagem da imagem que respondam àquilo que ele designa como “um mal-estar do método”

[*antecedentes da pesquisa*] Os dois tópicos acima foram extraídos de dois trabalhos anteriores: a minha dissertação de mestrado¹⁴⁹ e um artigo que escrevi

¹⁴⁸ A noção de *imagem dialética* aparece desenvolvida como formulação epistemológica no livro *Passagens*, na seção intitulada “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso” (BENJAMIN, 2006, p. 504). Ainda que esta noção apareça em outras obras, nesta seção Benjamin a formula em uma escrita imagética condensada que se desdobra em múltiplas camadas de sentido.

¹⁴⁹ Bartolo, Ana. *Como um relâmpago - uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade. PUC-Rio, março de 2016.

para uma comunicação na Abralic em 2018¹⁵⁰. Insiro essas referências porque estou *traçando o caminho da pesquisa* e, também, para *linkar* com a ficha seguinte.

o sonho de Benjamin

Durante três meses, de setembro a novembro de 1939, Walter Benjamin esteve em um campo de trabalhos forçados no sul da França. Bernd Witte, biógrafo de Benjamin: “Nos três meses no campo, ele não escreveu nada a não ser o relato de um sonho, que redigiu em francês, devido às determinações da censura, e que enviou a Gretel Adorno em New York” (Witte, 2017, p.137). A carta data de 12 de outubro de 1939 (Nievre):

“Esta noite, quando estava na pior, tive um sonho de tamanha beleza, que não resisti à vontade de te contar (...). Foi um desses sonhos que tenho, talvez a cada cinco anos, e que são bordados em torno do tema ‘ler’. Teddie se lembrará do papel desempenhado por esse tema em minhas reflexões sobre o conhecimento.” (Benjamin apud Derrida, “Discurso de Frankfurt”).

[Levrero: “Não me acontece mais nada, porém esses sonhos têm um peso tremendo e sei que resolvo algo neles que me permite seguir andando.” (2013, p.137)]

Jacques Derrida destaca esse sonho de Benjamin em discurso proferido por ocasião do recebimento do prêmio Theodor W. Adorno em Frankfurt em 2001.¹⁵¹ É um discurso de gratidão (filiação e legado) que tem como personagens principais Theodor Adorno e Walter Benjamin e que é articulado em torno da questão do sonho e da sua (im)possibilidade em uma prática filosófica. Neste discurso, Derrida se pergunta por que Benjamin escreveu para Gretel se dirige sua fala à Adorno, mas, ao mesmo tempo, lembra que isso já havia sido feito em uma carta anterior:

“Porque, quatro anos antes, também escrevendo a Gretel Adorno, Benjamin responde a críticas meio autoritárias e paternas que Adorno, como sempre, lhe dirigira numa carta, exatamente a respeito do sonho, a respeito das relações entre as

¹⁵⁰ Abralic – Associação brasileira de literatura comparada. 2018. Uberlândia. Bartolo, Ana. “A noção de imagem dialética como procedimento crítico e poético”. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547730583.pdf

¹⁵¹ Discurso feito por Jacques Derrida em Frankfurt, quando, em 2001, ganhou o prêmio Theodor W. Adorno (Godard também ganhou esse prêmio): “Discurso de Frankfurt”. Jornal eletrônico do *Le Monde Diplomatique*. **Bibliotecadiplô**. 2002 -01, a204. Disponível em: <<http://diplô.org.br/2002-01,a204>>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

‘figuras oníricas’ e a ‘imagem dialética’. Deixo em suspenso esse enxame de questões.”¹⁵²

[<Deixo em suspenso esse enxame de questões>] é uma boa frase-marcador que serve tanto para 1) contornar a monumentalidade de um tema 2) indicar um enxame de abelhas ou uma revoada de pássaros; 3) sinalizar de que se trata de procedimento ensaístico.¹⁵³

Benjamin apud Derrida, *Discurso de Frankfurt*: “Segundo Benjamin, o autor de *Traumkitsch*: acordar, cuidar da vigília e da vigilância, permanecendo atento ao sentido, fiel aos ensinamentos e à lucidez de um sonho, preocupado com o que o sonho faz pensar, sobretudo quando nos faz pensar a possibilidade do impossível”. E, por fim, neste mesmo discurso, Derrida faz a seguinte interrogação: “Haverá uma ética ou uma política do sonho que não ceda ao imaginário e que, portanto, não seja de renúncia, irresponsável e evasiva?”



Figura 41 – *Alice no país das maravilhas*, manuscrito com ilustração de Lewis Carroll, 1862-64, acervo British Library <como o pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão>

¹⁵² O verbete disponível no endereço eletrônico não possui página de referência.

¹⁵³ Em “É possível definir o ensaio?” (1982), Jean Starobinski observa variações terminológicas relacionadas ao termo ensaio. Como, por exemplo, enxame verbal que, segundo ele, é uma derivação do termo latino *examen* que tem entre seus sentidos, além de ‘exame ponderado’ (‘o fiel da balança’), o ‘enxame de abelhas’, a ‘revoada de pássaros’. Segundo ele, o ensaio tensionaria estes dois sentidos relacionados a este termo latino, quais sejam: pesar e voar. Starobinski, Jean. “É possível definir o ensaio?”. Revista Remate de Males, Campinas, p. 13-24, 2011. Texto proferido por ocasião do recebimento do Prêmio Europeu do Ensaio em 1982. Talvez algo próximo daquilo que João Cabral de Melo Neto disse ao se referir ao poeta como “o pássaro que tem de andar um quilômetro pelo chão”.

uma imagem que se salva

De carro em uma estrada do Marrocos, Barthes vê, enquanto passa, um menino sentado (em uma cerca?) [buscarei depois essa referência, está em *Incidentes*]. A visão do menino provoca em Barthes a “passagem de um vazio”, um “satori”. Mas não desenvolverei, nesse tópico, o *incidente*. Apenas o registro porque o garoto do Marrocos me fez lembrar da garota dos olhos verdes de Levrero. Ele entregava jornais de bicicleta quando viu a garota sentada em uma cerca: “*La muchacha, muy joven, estaba sentada en una cerca (más bien debió de ser un muro, ya que las cercas no son muy cómodas para sentarse, pero lo recuerdo como una cerca), y había otras personas por allí.*” (2008, p.473). Mas também não desenvolverei aqui este outro incidente. É que a visão do menino do Marrocos e da garota de olhos verdes (Levrero só lembra com precisão que a viu depois, ao sonhar com ela) provoca em ambos, em termos benjaminianos, um “agora da conhecibilidade”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Didi-Huberman (*O que vemos, o que nos olha*): “Na verdade, a imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada na memória.” (2010, p.114).

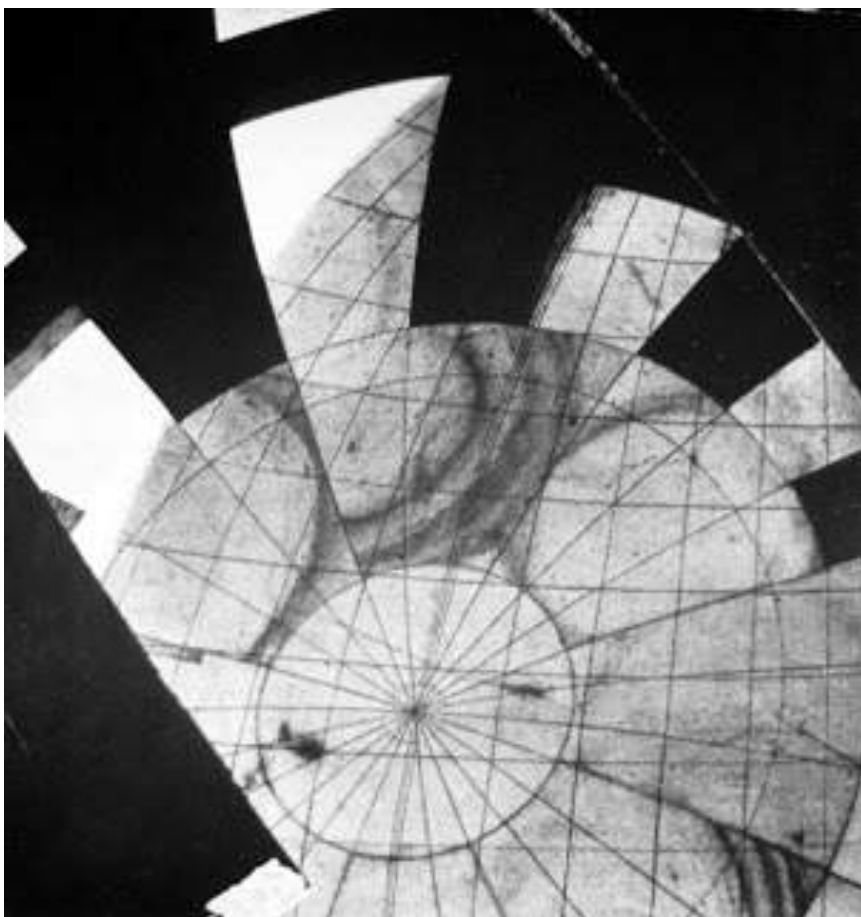


Figura 42 – fotografia integrante do livro *Prosa do observatório*, de Julio Cortázar.

mil dados do sujeito

Impossível se situar na “encruzilhada” de um autor para mirar dali uma constelação singular.¹⁵⁵ No mestrado trabalhei a partir da noção benjaminiana de *imagem dialética*. Uma noção elaborada em uma “encruzilhada” onde comparecem: materialismo dialético; as teses sobre o conceito de história; o projeto *Passagens*; surrealismo; misticismo judaico; Freud; as reminiscências proustianas, uma lontra e mais <mil dados do sujeito>. Trabalhei a noção com

¹⁵⁵ No ensaio intitulado “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin”, Georg Otte e Miriam Lúcia Volpe destacam a importância que tanto a palavra em seu sentido original como a noção de constelação têm no pensamento benjaminiano. O termo aparece inicialmente desenvolvido no Prefácio do livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925), na analogia estabelecida por Benjamin entre ideias e constelações. “Assim, Benjamin retraduz o latinismo *Konstellation* para o alemão *Sternbild*, ‘imagem de estrelas’, expressão esta que se caracteriza por um maior grau de transparência. Não se trataria apenas de um conjunto (con-stelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela da proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída” (2000, p. 37). As estrelas reunidas em uma constelação produzem a ilusão de estarem próximas, mas na realidade estão há distâncias bem diferentes umas das outras. Algumas, inclusive, já nem existem mais no momento em que as vemos, o que brilha é

difficuldade e só depois de terminar o mestrado me dei conta de que a estava observando na perspectiva de um procedimento crítico-poético de abordagem, ou seja, como uma noção-procedimento que articulava e conjugava nos termos de uma formulação imagética: reflexão e método de abordagem. Já no doutorado, dirigi essa perspectiva de abordagem para Barthes, outra monumentalidade: corpo parisiense, cosmologias romanescas (Balzac, Zola, Proust); etnografia da França; a língua francesa; semiologia; Flaubert, moralidade nietzschiana, (“filosofia pluralista, voltada para a diferença, em suma, fourierista”, In. *RB por RB*, p.91). E agora, Levrero, outra constelação: Kafka, *novelas policíacas, los géneros populares, las tiras cómicas*, Santa Teresa, relatos de sonhos, crucigramas, *perros, enxames de pájaros, abejas, hormigas*.

Levrero, *Deixa Comigo*: “Quando quis regressar, comecei a traçar uma lenta espiral em direção ao centro, e me perdi. Não conseguia encontrar o caminho. Cada ruazinha me levava outra vez aos subúrbios bucólicos. Todas as referências haviam se apagado, cruzava uma e outra vez meu rastro invisível, traçava círculos como se estivesse perdido na neve.” (2013, p.100)

um campo de relâmpagos

[*questão de abordagem*]

Barthes, *Prep. II*: “O Escrever como tendência, significa que objetos de escrita aparecem, brilham, desaparecem; o que resta no fundo é um campo de forças.” (II,38) *Como abordar uma constelação singular?* Sugestão epistemológica de Barthes em *RB por RB*: “Quando nenhuma língua conhecida está à nossa disposição, é preciso que a gente resolva roubar uma linguagem - como se roubava, outrora, um pão. (Todos aqueles - legião - que estão fora do Poder estão constrangidos ao roubo de linguagem).” (*RB*,185)

[*um salteador*]

tenho vontade de cair fora

Era disso que se tratava afinal, *imagem como despertar?* Conselho de Juliette: <*não comece*>. Mas eu já tinha começado, lá atrás. No fundo, a tese tinha se transformado em uma estrela do mar. Chen: “Quer dizer, sei lá. Minha tese se

a sua luz que ainda está atravessando o espaço. Ao registrar uma constelação como *Sternbild*, Benjamin recolhe essas diferentes temporalidades na “simultaneidade da imagem”.

comporta como estrelas-do-mar, que quando estão doentes, simplesmente se livram de seus tentáculos”. (2021, p.205).

uma mutação descontínua

Já estava quase adormecendo naquele ponto de ônibus enquanto os autos e motos lançavam chispas incandescentes em direção ao túnel velho. Se os cursos de Barthes no Collège são como estações de um caminho, me faltavam instruções metodológicas precisas que pudessem, pelo menos durante algum tempo, substituir a presença do mestre.

- Mesmo supondo que tais instruções existissem seriam elas suficientes?

- Nenhuma preparação, nenhuma metodologia, nenhuma instrução darão acesso ao *satori*.¹⁵⁶

Em *RB por RB* há um fragmento intitulado *Nave Argo*. Barthes diz que os argonautas substituíam as peças pouco a pouco sem mudar a forma e o nome da nave. Ele utiliza essa imagem para se referir a uma estrutura que se mantém independente das substituições e novas denominações das peças. Barthes, por exemplo, utiliza a palavra *satori* sem receio de uma significação que a priori está reservada a um sentido budista de iluminação¹⁵⁷. Ele varia a palavra em designações mais prosaicas que se associam a uma vibração do instante, como, por exemplo as seguintes denominações: *punctum*, pequena iluminação, sacudida mental, *tilt*, dobra, incidente, flash de consciência, é isso! Com relação ao haikai, um exemplo deste uso: “naturalidade do haikai, linguagem horizontal (reside aí o paradoxo: o *satori*, a vertigem, não vem de um abismo, de uma profundidade, mas de uma exposição curta, dada de uma só vez).” (2005, p.175).

Em *A Câmara Clara*, no capítulo intitulado “*Satori*” (1980) há o seguinte uso do termo:

“um detalhe conquista toda a minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais *qualquer*. Essa *alguma coisa* deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório)”. (1984, p.77).

¹⁵⁶ Diálogo parcialmente extraído de Herrigel, E. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*, p.26.

¹⁵⁷ D.T. Suzuki na introdução do livro *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen* desdobra as significações implicadas neste termo: “Psicologicamente falando, o *satori* consiste numa transcendência dos limites do ego. Do ponto de vista lógico, é a percepção da síntese da afirmação e da negação. Metafisicamente, é a apreensão intuitiva de que ser é vir a ser e vir a ser é ser.” (1988, p.11).

Como vemos, nesses diferentes registros, o termo é utilizado em um arco abrangente: de um “é isso!” circunstancial a um “é isso!” que ecoa das profundezas do desconhecido. Neste segundo registro, cf. *O Neutro*: “A palavra do *satori* = exclamação: *É isso!* Cf. Suzuki apud Barthes, *O Neutro*: ‘Virá o tempo em que vosso espírito terá subitamente de parar como um rato velho preso em num buraco sem saída. Então haverá um mergulho no desconhecido com o grito: “Ah, é isso!”’. (2003, p.359)

*

Minha filha disse que não vai ler a tese se os pronomes não forem todos neutros. Esta é uma questão que interessa a Barthes¹⁵⁸. Em *O Neutro* há todo um dossiê sobre o assunto no contexto da Figura *O Andrógino*. No texto da qualificação, designava os intercessores da pesquisa como *cavaleiros do mal do método*. Mas a terminologia trazia dois problemas: um problema de gênero (a matriz da palavra oblitera a égua) e um problema de classe: o cavaleiro é não somente aquele que está em um cavalo, como historicamente aquele que tem um cavalo¹⁵⁹. Além disso, notei que estava usando demais a palavra homem: *homem do tao, homem do haikai, homem do paradoxo, homem do barômetro, homem do parênteses, homem pseudomínico*.

¹⁵⁸ Em *A era das cartas*, relata Antoine Compagnon: “Na origem, nos rascunhos do discurso amoroso, ele pensava simplesmente na limitação à qual nos submete a língua ao falar no masculino ou no feminino, pois o neutro (nem um nem o outro) não existe em francês, esse neutro que ele nunca deixou de procurar. Explicava dessa maneira sua escolha em não particularizar nem sei sujeito amoroso, nem seu objeto amado (...) artifício e preciosidade que não pesou pouco no charme exercido por seu livro, aberto a todas as leituras”. (2019, p.129)

¹⁵⁹ Cláudio Oliveira em nota da tradução do livro *A aventura*, de Giorgio Agamben, faz o seguinte esclarecimento etimológico da palavra cavaleiro: “Em português temos dois termos, ‘cavaleiro’ e ‘cavalheiro’, para traduzirmos um único termo em italiano e em francês: *cavaliere* e *chevalier*, respectivamente. Em português, a diferença entre os dois termos visaria remeter ao fato de que o primeiro, ‘cavaleiro’ se refere a um homem que anda a cavalo, e o segundo ‘cavalheiro’, se refere a um homem gentil, nobre e educado. Ambos os termos em português remontam, no entanto, a uma origem comum. É o fato de ser cavaleiro, de possuir um cavalo, que tornava o homem, no mundo medieval, um nobre. Portanto, na origem, não há oposição entre os termos. Por isso, optamos por ‘cavaleiro’ para traduzir *cavaliere* e por ‘cavaleiresco’ para traduzir *cavalleresco*.”

às vezes é preciso fazer uma longa viagem

No livro *A aventura*, o filósofo italiano Giorgio Agamben realiza um percurso etimológico para restituir à aventura do cavaleiro a instância do *acontecimento*: “na aventura evento e cavaleiro se dão ao mesmo tempo” (2018, p.58). A epígrafe do livro é uma citação de Aby Warburg apud Agamben: “Quem pode ter certeza, na subida até o éter, de que saberá dominar um veículo puxado pelos cinco: *Daimon*, *Tyche*, *Eros*, *Ananche*, *Elpis*?” (2018, p.12). São nomes gregos atrelados à cinco potências¹⁶⁰: o *daimon* é o demônico; *tyche* é a sorte ou o acaso; *eros* é o amor; *ananche* é a necessidade e *elpis* é a esperança. Agamben inicia o livro citando a obra *Saturnais* de Macróbio (370 d.C) pois nela há o registro da crença egípcia “de que no nascimento de cada homem presidem quatro divindades: *Daimon*, *Tyche*, *Eros* e *Ananche*” (p.12). Segundo Agamben, Goethe encontrou a “passagem de Macróbio” em 1817: “Em outubro do mesmo ano, ele compõe *Urworte*, as “*Palavras originárias*”, em que, refletindo sobre sua vida – tem sessenta e oito anos –, tenta pagar, a seu modo, o seu próprio débito com as divindades de Macróbio, às quais acrescenta, como quinta, *Elpis*, a Esperança.” (2018, p.13). Ou seja, ao que parece, Goethe dourou a pílula.

(2018, p.26). In. Agamben, Giorgio. *A aventura*. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: editora Autêntica, 2018.

¹⁶⁰ Giorgio Agamben no ensaio “A potência do pensamento” retoma o conceito de potência em Aristóteles para reavivar uma dimensão fundamental deste conceito. Já que, para o grego, potência expressa tanto potência (*dynamis*) como possibilidade do ato (*energeia*). Nesse sentido, ato e potência, ainda que em distinção, estão intrinsecamente ligados. Agamben coloca assim a questão do modo de ser da potência: “existe uma forma, uma presença do que não é em ato, e essa presença privativa é a potência” (2015, p.246). Mas se ato e potência são ligados, o ato só poderia plenamente se realizar como estado de presença e de privação. Sobre este ponto, Agamben esclarece: “se a potência fosse, de fato, apenas ato não poderíamos jamais experimentar a obscuridade e a anestesia, não poderíamos jamais conhecer e, portanto, dominar a *steresis* (privação)” (2015, p.249). Uma potência é, portanto, poder-ser e também poder não-ser, poder fazer e poder não-fazer. Segundo Agamben esta é, ao mesmo tempo, a miséria e a grandeza da experiência humana. Para uma melhor compreensão da concepção de potência em Agamben: “A potência do pensamento” In. *A potência do pensamento – ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.



Figura 43 - *The blank signature*, René Magritte 1965

a mare is an adult female horse

Ume cavaleire cavalga por vales, topos de colina, trechos de mata mais fechada, sendas de montanhas. Galopa e trota. Às vezes para come dorme e descansa. O vento está em toda a parte. Passando por uma floresta pressente um salteador emboscado. Puxa as rédeas da égua. Lança ao ar uma moeda para tirar a sorte (os tesouros são temporários). Na medalha vê a mesma efígie nas duas faces: cavaleire e salteadore. É claro que estava pensando na citação de Benjamin em *Rua de mão única* (1928): “citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção” (1995, p.61). Guardou a moeda no bolso. No ar, o som de um riacho ruidoso, relinchos, pájaros. [um enxame de pássaros]. Barthes: “Nos acomodamos simultaneamente em nosso antropomorfismo e na língua (é a mesma coisa) (...) (cf. o canto dos pássaros, que muitas vezes, ao que parece, é de sofrimento e de cólera)”

do método ao romance

[*caderno de instruções*]

Barthes, (1967)¹⁶¹: “Objetividade e rigor são qualidades essencialmente preparatórias – mas essas qualidades não podem ser transmitidas para o discurso.” (2004, p.27) Sun Tzu, *A arte da guerra*: “O bom estrategista, para vencer uma batalha, faz antes muitos cálculos no seu templo.” (2006, p.30) E mais um conselho de Sun Tzu:

“Sabendo dos ganhos que podem advir dos meus conselhos, tire o maior proveito das condições favoráveis. (...) Há momentos em que a maior sabedoria é parecer não saber nada. Por isso, quando capaz, finja então ser incapaz; quando pronto, finja grande desespero; quando perto, finja estar longe; quando longe, façam acreditar que está próximo”. (2006, p.29).

Tirou do bolso um biscoito da sorte chinês, leu as pequenas letras na tirinha de papel: “Um acaso deve ser incessantemente matéria de um cálculo vigoroso.”. Era Barthes novamente¹⁶².

Levrero, *NL*: “Viernes, 25, 06h20, QUIERO realizar el proyecto; sólo que todavía no llegué a eso, y me falta mucho, me parece, para llegar a eso; pero cuando llegue, y seguramente llegaré, lo haré rápidamente y bien. Me tengo confianza. Simplesmente no debo seguir demorando el asunto de enfrentar y transcender la angustia difusa e llegar al ocio; es todo tan simple como eso. Tan simple y tan doloroso.” (2008, p.72)

the Perilous Chasm

[*ficha mancia*]

Barthes e Levrero consultam o *I Ching* para indagar sobre as perspectivas de realização de seus projetos. Em *RB por RB* (1975): “Um dia, por falta do que fazer, consultei o *I Ching* sobre o meu projeto.” (2003, p.71). Barthes tira o hexagrama 29 (“o abismal”, que é representado por dois trigramas água, um no interior e outro no exterior): “Tirei o hexagrama 29: *K’an, The Perilous Chasm*: perigo! Voragem! Abismo! (o trabalho tomado pela magia: pelo perigo)”. (2003, p.71).

¹⁶¹ Roland, B. “Da ciência à literatura”, In. *O rumor da língua*, p.27.

¹⁶² Barthes, R. *Digressões*. In. *O rumor da língua*, p.82



Figura 44 - *I Ching*, hexagrama
“O abismal” (*K'an*).

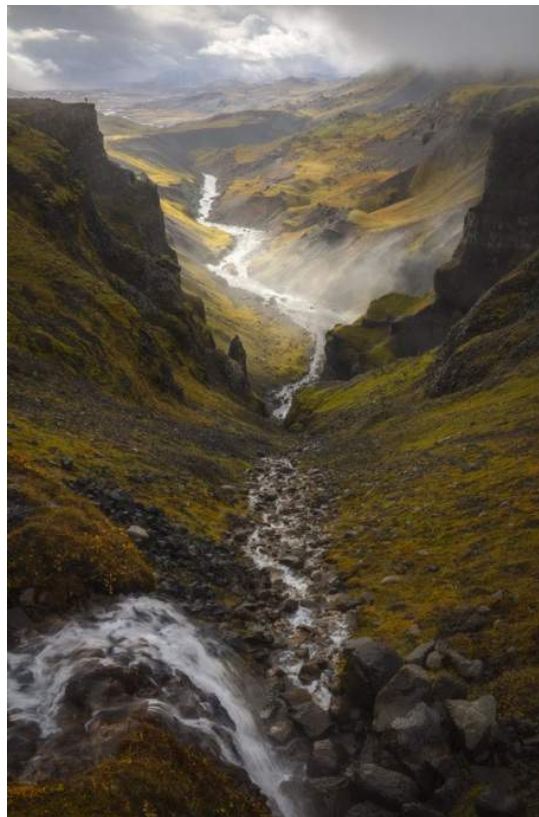


Figura 45 - Paisagem na Islândia.
Foto de Oleg Ershov, 2019

tratado de *Suo Gua Zhuan*

A segunda parte do *I Ching* é denominada *O Material* e é formada por um conjunto de comentários (*Zhuan*) sobre imagens, trigramas e linhas, o qual é chamado de *As Dez Asas*. A oitava asa é o tratado de *Suo Gua Zhuan*.¹⁶³ Idealmente, a compreensão das *Dez Asas* faria o *I Ching* voar. Nesse tratado o *abismal* é referido nos seguintes símbolos:

“A água, fossos, a emboscada, é o que se dobra e se desdobra, o arco e a roda, entre os homens refere-se aos melancólicos, aos que sofrem do coração, aos que padecem de dor de ouvido, é o signo do sangue, é vermelho, entre os cavalos representa os que tem belo quarto traseiro, os que têm uma coragem selvagem, aqueles cuja cabeça pende, os que tem cascos finos, os que tropeçam. Entre as carroças representa as que tem muitos defeitos. É a penetração, é a lua. Significa os

¹⁶³ Ou também, *Tratado de Shuo Kua*. Cf. Ch'eng Kua significa trigramas, *Shuo*, discussão, ou ainda, “Discussão sobre os trigramas”: “Os principais significados dos trigramas foram descritos por Confúcio na Discussão dos Trigramas (*Suo Gua Zhuan*), são 11 capítulos e constitui leitura básica nos estudos dos trigramas.” (2001, p.38)

ladrões. Entre as diversas espécies de madeiras, significa as firmes e com muitos sulcos”. (1998, p.214)¹⁶⁴

el tema del retorno

Jueves, 10, 02h13, chegam no apartamento as mesinhas metálicas pretas que a primeira pessoa autobiográfica de *La novela luminosa* comprou para colocar ao lado de duas poltronas que também havia comprado recentemente: “Me estaré volviendo frívolo? Me he salvado todos estos años de la frivolidade sólo por ser pobre? (2008, p.39). Ele está preparando a sala para o período de duração da bolsa em que ficará em casa escrevendo. As mesinhas estão chegando e ele recorda o passado, o tempo quando ainda não sabia o que iria fazer (“*seguir como estoy, o tratar de volver a lo que era antes*”):

“El tema del retorno, el retorno a mí mismo. Al que era antes de la computadora. Antes de Colonia, antes de Buenos Aires. Es la forma de poder acceder, creo yo, a la novela luminosa, si es que se puede. Hace unos meses, por el verano, antes de conocer el resultado de la solicitud de beca, necesité usar el I Ching, después de unos veinticinco años sin abrirlo.” (2008, p. 39).

Levrero tira o hexagrama 24 *O Retorno (Fu)*¹⁶⁵:

“De todos modos, el I Ching, infalible, me contestó con un hexagrama que se llama ‘El retorno’, y me dijo que habría formidable fortuna, y me enseñó cuál era la actitud correcta (ahora me olvidé de cuál era) (voy a mirar). Miré. La única línea que indica peligro es la sexta, que muestra al sujeto confundido por el tema del retorno. Exactamente el estado en que yo estaba (...) y me dispuse a volver noblemente, como el sujeto de la quinta línea. El procedimiento que produjo este hexagrama también produjo otro complementario, gracias a una línea móvil. El hexagrama complementario se llama ‘El júbilo’¹⁶⁶. Todo esto me había hecho pensar que me iban a dar la beca.” (2008, p. 39)¹⁶⁷

¹⁶⁴ Wilhelm, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. Prefácio de C.G. Jung. Tradução do chinês para o alemão Richard Wilhelm. São Paulo: editora Pensamento, 1998.

¹⁶⁵ O hexagrama *Fu* (“O Retorno”) faz parte da família dos oito hexagramas que tem o trigramma trovão na parte interior. Os antigos sábios taoístas relacionavam este hexagrama a um *despertar*. Uma linha yang surge na primeira posição e tem a tendência a subir pelo espaço vazio das linhas seguintes. No entanto, é ainda uma linha que está nas profundezas (linha inicial) e que pede ao consulente introspecção e exame para reunir as forças necessárias para atravessar as cinco linhas yin (obscuras) que se sucedem de baixo para cima na estrutura deste hexagrama.

¹⁶⁶ Não dá muito para entender esta resposta do oráculo pela descrição do jogo apresentado no relato. Quero dizer, como foi possível gerar o hexagrama complementar ‘El júbilo’ (O lago). Levei o relato do jogo para a oficina de hexagramas, mas faltaram elementos para esclarecer o resultado. O mestre Wagner Canalonga sugeriu o envio de uma carta, mas avisei que Levrero já havia morrido.

¹⁶⁷ O *I Ching* pode ser lido tanto como um livro de filosofia, como um oráculo e como um conjunto de condutas taoístas. Levrero parece conhecer o *I Ching*, ele consulta o oráculo para compreender as circunstâncias visíveis e invisíveis relacionadas a sua questão e opta por seguir a quinta linha do hexagrama *O retorno*.

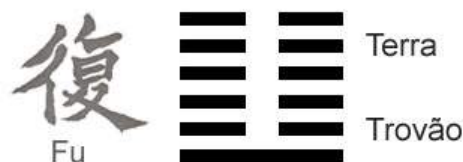


Figura 46 - *I Ching*, hexagrama “O retorno” (Fu).

[*mancia*] Luciana Martínez em artigo intitulado “Mario Levrero: parapsicologia, literatura y trance” destaca a presença de certas *mancias* na obra de Levrero. Alberto Giordano, introduz assim este artigo em texto de apresentação de “*Los límites de la literatura*”¹⁶⁸, publicação na qual o artigo de Martínez é um dos trabalhos editados.

“Siguiendo las huellas románticas de la literatura como aproximación al conocimiento (*scientia*), en ‘Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance’, Martínez identifica el vínculo entre escritura y espiritualidad, entendida esta última como acceso a la no-verdad que envuelve el sí mismo, por la vía fascinante de la ‘fenomenología parapsicológica’. En *El discurso vacío* y *La experiencia luminosa* la escritura funciona como *mancia* que induce al trance, a la ‘psicorrágia’¹⁶⁹.” (Giordano, 2010, p.12)

O personagem de *La novela luminosa* deseja o retorno do *daimon*: “Se ha fugado de mí el espíritu travieso, alma en pena, demonio familiar o como quiera llamársele, que hacía el trabajo en mi lugar. Estoy a solas con mi deber y mi deseo.” (Levrero Apud Contreras, 2016, p.6). Sobre o *daimon* grego cf. Agamben em *A aventura*:

“Ele é um semideus. Mas semideus pode significar apenas potência, possibilidade, e não atualidade do divino. Por isso – porque manter-se em relação com uma potência é coisa muito árdua – o demônio é algo que incessantemente se perde e a quem devemos procurar permanecer, a todo custo fiéis. A vida poética é aquela que, em cada aventura, se mantém obstinadamente em relação não com um ato, mas com uma potência, não com um deus, mas com um semideus.” (2018, p. 62)

Ainda neste texto, Agamben também diz que “o nome da potência regeneradora que, para além de nós mesmos, dá vida ao *daimon* é *eros*” (2018, p. 62).

[*ou seja, pane na aeronave*]

¹⁶⁸ Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura. Edição de Alberto Giordano. Rosário: Centro de Estudios de Literatura, 2010.



Figura 47 - *Ghost dog the way of samurai* (1999), filme de Jim Jarmusch.

apêndice 7

“Sobre maior e menor - Coisas maiores são vento, mal, um bom cavalo de batalha, preposições, amor inexaurível, o modo como um povo escolhe seu rei. Coisas menores incluem barro, nomes das escolas filosóficas, disposição e indisposição, a hora certa. Existem em geral mais coisas menores do que consegui escrever aqui, só que listá-las é desolador. Quando penso em você lendo isso, não quero que seja capturado, separado por arame farpado e vidro de sua própria vida, como uma Electra.” (2014, p.211)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Para o termo psicorragia ver Levrero, *Manual de Parapsicologia* (1978): “Psicorragia é um fenômeno parapsicológico que, por analogia ao efeito de uma hemorragia, se refere a ‘una disociación psíquica que permite la liberación de fuerzas inconscientes’”. (2019, p.30)

¹⁷⁰ Carson, Anne. “Breves conferências”. Revista Serrote n.17, p.207-223, 2014.

FIM DA PRIMEIRA PARTE

Deixei de meditar quando ouvi a voz do padreiro

Carolina Maria de Jesus

las pruebas

A preparação do romance II é um programa para a realização da obra.¹⁷¹ Se em *Prep. I* o que está em jogo é a *Decisão* (querer mil vezes), em *Prep. II* se está no âmbito de um projeto para a *práxis* da escrita (“A obra como vontade”, subtítulo desse curso). *H disse onde tem vontade tem um caminho*. Barthes, *Prep. II*: “A questão que colocamos neste Curso é a de um praticante: o homem que quer escrever, que quer aceder concretamente à prática de uma obra a ser feita” (2005, p.103).

Barthes estabelece três provas que devem ser cumpridas para a realização do Romance.¹⁷² São elas, *primeira prova: A escolha, a dúvida* (a obra como forma fantasiada; indecisões; talento; necessidade) / *Segunda prova: A Paciência* (uma vida metódica; casuística do egoísmo; solidão; horários; ritmo; pane) / *Terceira prova: A separação* (desejo de retirada). Mas uma prova é decisiva: a *Forma* (não tanto o conteúdo). Ou melhor, com relação ao conteúdo, Barthes diz que “algo que é da ordem da ideologia volta em espiral”. Ele diz: “a dramaticidade da escolha da Forma constitui uma *prova* (a primeira), e grave, pois ela empenha *aquilo em que acredito*.” (2005, p.129) [→] Barthes: “Em que acredito?” Querer escrever nos remete de imediato e brutalmente a essa pergunta; e essa brutalidade é uma prova que devemos enfrentar!” (2005, p.132)

o curso

O curso *A preparação do romance II* foi constituído por 10 aulas que tiveram a duração de duas horas cada. O curso foi iniciado em 1 de dezembro de 1979 e finalizado no dia 23 de fevereiro de 1980. Estruturalmente o curso é dividido em três partes: um prólogo sobre *o desejo de escrever*¹⁷³; três provas que

¹⁷¹ Barthes, *Prep. II*: “Este curso é tão essencialmente ‘arcaico’ que seu objeto, em certo sentido, não tem mais cotação nas letras: a saber, a noção de Obra”. (2005, p.309)

¹⁷² Barthes, *Prep. II*: “Desejo de resolver a contradição e de amalgamar o saber e a escritura, isto é, fazer um ‘romance’” (lembro o sentido atípico que dou a essa palavra). (2005, p.120)

¹⁷³ O prólogo de *A preparação do romance II* foi repertório do curso ministrado pelo prof. Frederico Coelho em disciplina intitulada “Escrita artística e produção de pensamento” que cursei no primeiro ano do mestrado, segundo semestre de 2014, PUC-Rio.

Barthes também designa como três atos de um peça ou três capítulos de um livro e um epílogo¹⁷⁴. As notas de aula metodológicas, que nos outros cursos foram apresentadas nas primeiras aulas, seguem neste após o prólogo. O método: o recurso da *simulação*: estar na *posição* de escrever um Romance (cf. Barthes: “assumo um papel, pratico e exponho um imaginário” – 2005, p.93). *Um álibi* para *tirar a alavanca* que prende o discurso e talvez aceder àquilo que concerne ao sujeito (Barthes: “a esperança de que algo que concerne à minha natureza possa concernir também a vocês” – 2005, p.94). SIMULAR. Barthes, ao estabelecer um programa de *vita nova* tendo como diretriz uma nova prática de escritura, se insere na perspectiva do amador: “O Amador = aquele que simula ser o Artista (e o Artista deveria, de tempo em tempo, similar ser o Amador).” (2005, p.87)

as fichas da tese

Estou lendo *A preparação do romance II* e sinto que cumpri a primeira prova: já consigo fantasiar como será a tese. (Barthes: “não digamos mais ‘fantasiadas’, para lhes dar uma chance de realização)” (2005, p.118).

Em uma tentativa de *mimetizar* uma *escritção dinâmica* praticada por Barthes nas *notas de aula* estou concebendo os pequenos capítulos da tese no formato de *Fichas* cujo princípio é o da *não-exaustividade* [*pulsão da fadiga* + *princípio da não-exaustividade* + *aeração*].

Nas notas introdutórias de *Como Viver Junto*, Barthes, em algumas passagens, associa as unidades tópicas dos *Traços* ao termo *Fichas*. No entanto, adverte que evitou formar eixos temáticos para que as fichas não se comportassem como cartas de um jogo de baralho que se pudesse organizar em conjuntos de naipes. Com isso, pretende atender ao *princípio do não-encadeamento* cf. Barthes: não-encadeamento seria igual “= reflexo de desconfiança para com a ideologia associativa (que é uma ideologia do desenvolvimento).” (2003, p.38).

Achei boa a sugestão de um jogo de baralho onde se pudesse juntar cartas do mesmo naipe formando algumas séries. (Barthes observa que há uma normatividade no jogo que afasta a desordem produzida em um lance de dados e isso não o interessava na ordenação dos *Traços* de *Como Viver Junto*). O mesmo

¹⁷⁴ Sobre os principais pontos de articulação deste curso, Barthes destaca em *A preparação do romance II*: “1) Escrever: de onde vem a força, a vontade de escrever em mim? 2) As provas que devo enfrentar para fazer a obra = uma iniciação.” (2005, p.95).

critério de *não-encadeamento* está presente em *O Neutro*¹⁷⁵. Com isso, Barthes pretende evitar “uma espécie de manipulação hipócrita das fichas, para que cada caso se torne um ‘ponto a debater’, uma questão.” (2003, p.37). *M disse a tese precisa parar em pé*. Manipular algumas fichas de sustentação em séries, pavimentar o caminho inserindo tabuletas nos locais adequados, etc. Ou seja, manipular as fichas de trabalho em um eficiente sistema antipanes. Levrero, NL:

Viernes, 25, 06.20 “No me interesan los autores que crean laboriosamente sus novelones de cuatrocientas páginas, en base a y a una imaginación disciplinada; sólo transmiten una información vacía, triste, deprimente. Y mentirosa, bajo ese de naturalismo. Como el famoso Flaubert. Puaj”. (2008, p.72)

(Pensei, ok não chegará a 400 páginas). Na tese, uma tipologia das fichas: a) *fichas de trabalho*; b) *fichas metodológicas*; c) *fichas questão de abordagem*; d) *fichas-procedimento*; e) *fichas teste*; f) *fichas mancia*; g) *fichas sustentação*; h) *fichas mistas*.

[*Fichas de trabalho*] Sobre essa tipologia de fichas na tese, apenas duas observações. Nas fichas g) *fichas de sustentação* estão incluídos os subitens b, c, d. Já as [*Fichas de trabalho*] são formadas pelo material proveniente de um fichário físico. Tomando como referência a metodologia das fichas em Barthes, seria o material armazenado nas chamadas *Fichas preparatórias*.

Os arquivos textuais de Barthes referentes aos Cursos do *Collège* estão em dois suportes: o manuscrito do curso (as notas de aula) e as fichas de trabalho. Na tese estou trabalhando com as *notas de curso* publicadas nas traduções para o português. (cf. *eu tinha a cabeça cheia de Barthes porque queria captar o canto de suas ideias-frases*). Não consultei as *fichas preparatórias*, mas segui a sugestão metodológica de produção de *Fichas*. Logo depois da qualificação, comecei a fazer um fichário físico, mas, aos poucos, fui editando o material e migrando as fichas para uma planilha no formato excel para melhor classificar e reclassificar o conjunto. Inicialmente, pensei que a planilha poderia ser um bom anexo para a tese, mas no processo de escrita vi que funcionava melhor na função de repositório de materiais.

Susan Sontag, no texto escrito sobre Barthes em *Sob o signo de saturno*, conta que ele “jamais fazia uma marca no livro sobre o qual pretendia escrever,

¹⁷⁵ Já em *A Preparação do Romance* há o desenvolvimento discursivo das notas de aula.

mas transcrevia os trechos em fichas”. (1986, p.130) [*Ficha copista chinês*]. É claro que estou pensando no texto de Walter Benjamin *Porcelanas da China* (2000, p.15) [*Ficha Neve*]: (Benjamin tinha uma coleção de bolas de neve: aqueles bibelôs que têm paisagens dentro, quase sempre com neve). E, por fim, gostaria de observar que, idealmente, deveria ser instalado embaixo de cada *Ficha* um pequeno relógio que mostrasse o tempo que demorou para escrevê-la.¹⁷⁶

[*Sinais gráficos*] As notas de aulas dos cursos ministrados por Barthes oferecem também um exemplo para uso de sinais gráficos com o objetivo de abreviar desenvolvimentos mais dissertativos na escrita da tese. *apud Barthes*: “Montesquieu dizia: “Não se escreve bem sem saltar as ideias intermediárias. (2004, p.23)¹⁷⁷. Parênteses () colchetes [] dois pontos: setas → “aspas” etc. Pensei, se por alguma razão as letras das *Fichas* sumissem, veríamos apenas uma espécie de partitura com a página tomada de pequenos sinais: *las comillas*.

o percurso de um método

O ano de 2015, centenário de nascimento de Barthes, propiciou o lançamento de alguns títulos sobre este autor. Dentre eles, relatos de amigos como Philippe Sollers e Antoine Compagnon. Em *A era das cartas*, Compagnon relembra o período que conviveu com Barthes a partir da leitura das cartas que recebeu do amigo. Ele esteve próximo de Barthes nos anos do seminário (1974-76) que deu origem a um sucesso editorial da época: *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977).¹⁷⁸ Compagnon diz que esse foi o único, dentre todos os outros livros publicados por Barthes, que não se originou de uma encomenda. Situação que o leva a destacar dois talentos nos quais Barthes é mestre, o primeiro, um faro para as circunstâncias (*kairós*):¹⁷⁹ “não há acaso feliz sem a arte de reconhecê-lo.

¹⁷⁶ Laurie Anderson: “E, a propósito, eis aqui minha teoria sobre pontuação. Em vez de um ponto final ao fim de cada sentença, deveria haver um minúsculo relógio que lhe diz quanto tempo você levou para escrever aquela sentença.” (volume 3, p.74). In. *I in U*. Catálogo da exposição de Laurie Anderson realizada no Centro Cultural Banco do Brasil. Curadoria de Marcelo Dantas. 3 volumes, 2010-2011.

¹⁷⁷ Barthes, R. *Inéditos, vol.2: crítica*; tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹⁷⁸ Susan Sontag, no texto que escreveu sobre Barthes em *Sob o signo de saturno*, se interroga sobre que tipo de romance Barthes pretendia escrever se, afinal, ele já tinha escrito *Fragmentos de um discurso amoroso* (o livro tinha sido um sucesso editorial na época), ou seja, do ponto de vista da forma, Barthes já era um inventor.

¹⁷⁹ Jeanne Marie Gangnebin no ensaio “O rumor das distâncias atravessadas” precisa o significado desta palavra: “o acaso é algo muito maior, ele é aquilo que não depende de nossa vontade ou de

Roland era daqueles que melhor pressentiam o movimento” (2019, p.133). E a segunda maestria, um especialista na arte do *desvio*¹⁸⁰: “a encomenda colocava um desafio estimulante, pois era preciso encontrar o meio de fazer o livro apesar dela, desviá-la, por assim dizer.” (2019, p.88).

Claude Coste foi o responsável pelo texto estabelecido, anotado e apresentado do curso *Como Viver Junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos* quando da sua publicação em 2002. Sobre o suposto período em que este curso foi escrito, ele comenta: “Outra ligação entre o presente e o passado: a redação de *Fragments de um discurso amoroso* e a preparação das aulas pertencem ao mesmo período, bastante indeciso, que se estende do verão de 1976 ao inverno de 1977” (2003, p.XXIX).

Uma lição: “A primeira lição que aprendi com Roland é não fanfarronar.” (Compagnon, 2015, p.74)

Em *A era das cartas*, Compagnon conta que acompanhou os progressos de Barthes na escrita dos *Fragments* e diz que isso o marcou para sempre: “Eu o acompanhava *passo a passo*, o que me incitava a ter a mesma disciplina, que me empurrava para o trabalho e minha tese avançava¹⁸¹.” (2019, p.100):

“O método de trabalho que ele estabeleceu pouco a pouco, contudo, prevenia contra a pane: tomava notas o tempo todo em sua caderneta; quando voltava para casa, passava as notas para as fichas; classificava e reclassificava suas fichas até encontrar a ordem certa; depois, redigia seu manuscrito em torno das fichas. Foi lá que percebi melhor sua disciplina.” (2015, p.98)

nossa inteligência, algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar – como o faz o gosto da ‘madeleine’. Ao mesmo tempo, ele só pode ser percebido se há como um treino, um exercício, uma ascese da disponibilidade, uma ‘seleção’, umas ‘provas’ que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto, essa ocasião – kairós! -que, geralmente, não percebemos, jogamos fora, rechaçamos e recalamos. Segundo Deleuze, via Proust, este acaso é paradoxalmente, a única fonte de nossos conhecimentos necessários e verdadeiros.” (2006, p.153-154). In. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: editora 34, 2006.

¹⁸⁰ Sobre o livro que Barthes queria escrever, Compagnon tem a sua hipótese: *A Câmara Clara* (encomenda feita em 1977 pela revista Cahiers du Cinéma para uma coleção editada por Jean Narboni) e observa que Barthes só conseguiu desviá-la ao encontrar a fotografia da mãe no jardim de inverno. *A Câmara Clara* foi o último livro escrito por Barthes. Segundo datação inserida ao final do texto, foi escrito entre os dias 15 de abril a 3 de junho de 1979, no intervalo entre as duas partes do curso *A preparação do romance* e publicado em janeiro 1980. *A câmara clara* é dividido em duas partes simétricas formadas cada uma por 24 pequenos capítulos.



Figura 48 – Rio Adour, França. <Roland no volante de seu Volkswagen vermelho entre Bayonne e Urt>

Roland no volante de seu Volkswagen vermelho

Barthes estava inspirado, é o que diz Compagnon sobre a escrita dos *Fragmentos*. Já sobre os cursos do *Collège de France* diz que foi uma tentativa de reviver a “magia” do processo anterior, o desejo de refazer um percurso: “O curso sobre a preparação do romance foi a tentativa de uma nova partida, depois de uma conversão precisamente datada de uma temporada em Casablanca.” (2015, p.134). Compagnon conta que foi especialmente marcado pelo período do seminário que resultou nos *Fragmentos*. Para ele, Barthes estava “no auge de sua forma” (2019, p.134): “Sem dúvida havia em nós uma parte de ilusão, de ímpeto sem reflexão, cada um pensando que Roland fosse o melhor no momento em que frequentou seu seminário”. (2019, p.134). Ele diz: “Depois, no Collège, ele primeiramente procurou reproduzir essa magia em seus cursos tocando no Viver Junto e no Neutro, que se apresentavam como continuações da pesquisa sobre o discurso amoroso, como se fossem progressos em direção à catálepsis ou à moral ‘Zen’”.

¹⁸¹ A tese de Compagnon originou o livro “O trabalho da citação” publicado no Brasil pela Editora

(2019, p.134). Sobre a utilização de certos termos em grego, Compagnon diz que Barthes gostava de formular suas “regras de vida” utilizando palavras gregas. Como esta mencionada acima por Compagnon: “Ele assim opunha à catálepsis, noção estóica que designa a compreensão do objeto, portanto pulsão de domínio e controle, a catálepsis, que renunciava a se apoderar do objeto, se resignava a deixá-lo ir, abandonava o combate contra ele.” (2019, p.128)

clandestinidade e necessidade

O fato de *Fragments* ter sido o único livro que não foi uma encomenda faz Compagnon se perguntar se foi o único do qual ele teve *necessidade*: “Seu livro necessário, o mais necessário ou o único necessário?” (2019, p.89). Ele comenta que ao relê-lo anos depois (no último outono) teve a impressão deste livro [*Fragments*] “girar em torno de coisas importantes sem ousar nomeá-las”.¹⁸² (2019, p.95).

No entanto, se *Fragments* supostamente fosse o único livro de Barthes escrito por *Necessidade* (como se interroga Compagnon), este não teria atendido a outro elemento fundamental para a preparação do romance: a *Clandestinidade* →

“Supomos então que o homem cuja história estamos contando (“aquele que queria escrever”) escolheu, decidiu a Forma da obra que ele vai construir. Em princípio, agora ele está apto a responder a: “O que o senhor está preparando para nós agora?” Mas ele encontra, então, uma obrigação de *clandestinidade*”. (2005, p.151)

O relato de Compagnon mostra que o processo de escrita dos *Fragments* foi compartilhado com os amigos e talvez tenha sido até com os alunos. (Há um mistério).

um deserto do Saara

Em uma entrevista de Francis Bacon apud Anne Carson,¹⁸³ ele diz que gostaria de “colocar um deserto do Saara ou as distâncias de um Saara” entre os elementos da sua pintura. Carson *comenta*:

UFMG, 1996.

¹⁸² Barthes, *Prep. II*: “Para que uma história seja, a meu ver, necessária, é preciso que ela tenha uma densidade alegórica: presença de um palimpsesto, de outro sentido, mesmo que não se saiba qual”. (2005, p.137)

¹⁸³ A referência a esta entrevista está no ensaio de Anne Carson intitulado “Variações sobre o direito de se manter em silêncio”, com tradução de Caetano W. Galindo; inicialmente publicado

“Às vezes ele insere uma flecha branca sobre a cor para apressar nossos olhos e denunciar mais ainda a narratividade. Olhar para esta flecha é sentir a extinção da narrativa. Ele diz que tirou a ideia das flechas de um manual de golfe. Saber isso faz com que eu me sinta ainda mais sem esperança de entender a história de sua pintura.” (2008, p.6)¹⁸⁴.

As cartas de Barthes são o elemento disparador para a escrita do livro *A era das cartas*. Mas Compagnon não reproduz trechos mais longos destas cartas, apenas destaca aqui e ali alguns termos usados por Barthes.¹⁸⁵ Como no trecho a seguir que se refere a uma carta escrita no último verão de Henriette Binger em Urt (1977):

“O próprio Roland qualifica seu estado geral de depressivo, admite que até então sua vida não conhecera a infelicidade, fala de uma crise de escrita e filosofia, confessa sua impotência, qualificada como travessia, como deserto, mas também como iniciação ao vazio.” (Compagnon, 2019, p.133)

Em uma entrevista com Francis Bacon feita por Franck Maubert.¹⁸⁶ FM pergunta: “Quando o senhor aponta, por exemplo, um joelho ferido. Desculpe, mas não compreendi a ‘utilidade’ dessas setas”. Bacon: “É verdade, elas não têm mais razão de ser, você não é o primeiro a me dizer isso. Essas setas são uma maneira de indicar, sublinhar, insistir. Mas agora acho isso realmente ridículo. Acho inútil, como você, tem razão” (2010, p.56)

la organización de una vida nueva

As notas de aula de *Prep. II* são um programa para a realização da Obra. Um método: um passo a passo: um protocolo da colheita: um caminho (em chinês *Tao* significa caminho). Para *atravessar essa passagem* em direção à Obra, Barthes estabelece três provas a serem cumpridas. A primeira prova se inscreve no âmbito das *indecisões*. Nesse ponto algumas dúvidas se colocam: terei talento? (cf. Barthes: “Talento=um limite de que não se pode sair sem malogro, aquilo que não podemos ultrapassar: um limite das forças.” - 2005, p.145). Tenho

em *A Public Space*, n.7, 2008. Disponível em: <https://apublicspace.org/magazine/detail/variations-on-the-right-to-remain-silent>. Acesso no dia 14 de agosto de 2021.

¹⁸⁴ No já referido ensaio de Anne Carson há a referência a essa entrevista concedida por Francis Bacon a H. Davies (*Art in America*, 63).

¹⁸⁵ O conjunto de cartas foi entregue para publicação no mesmo ano do centenário de Barthes editadas no livro *Roland Barthes. Album*. Organizado por Éric Marty, Seuil, 2015.

necessidade de realizar a tese? (cf. Barthes: “Necessidade da obra = conclusão de existência: certeza de que aquilo é.” - 2005, p.143). A essas duas perguntas, se somam outras dúvidas: por que escrevê-la? Isso corresponde ao desejo de algum leitor? Mas além desse *exame de questões* há um dado que favorece a continuidade do projeto e que manifesta o cumprimento da primeira prova: a percepção de uma certa materialidade da *Forma fantasiada: pedaços, aspectos, inflexões da obra* (cf. Barthes: *de luz, de atmosfera, de humor*):

“→ Escritura: liberdade vertiginosa. Essa liberdade de prática entra em conflito com a fantasia da obra, que é afirmação de desejo: a fantasia lança a obra, fazendo “vê-la”, “brilhar” ao longe como uma miragem; mas, naturalmente, já que não passa ainda de uma fantasia, o que é preciso ver não é a obra real: é, ao longe, uma imagem global, um tom, ou então pedacinhos da obra, aspectos, inflexões (...)→ A fantasia lança a obra, mas também a bloqueia: porque ela repete incansavelmente um prazer futuro, sem conseguir programar realmente sua realização”. (2005, p.148)

Passagem para a segunda prova: programar a realização da Obra. Para Barthes, esta prova é regida sob o signo da PACIÊNCIA: “→ A segunda prova é, pois, a da paciência (de escrever). Essa paciência comporta dois “campos”: a paciência externa (com relação ao mundo, ao “mundano”) e a paciência interna (com relação à própria tarefa).” (2005, p.151). Tarefa que ele divide em duas partes:

- A) A organização material da vida de escrita, o que se poderia chamar de vida metódica.
- B) A práxis de escrita: seus obstáculos, suas resistências, suas ameaças internas, sua lentidão (já que se trata de paciência).

Se em *Prep. I* Barthes fala de uma *Vita Nova* como desejo de renovação de uma existência a partir de uma prática nova de escritura (ver Barthes: *vitalidade desesperada*) Em *Prep. II*, o mesmo termo, *vita nova*, designa a disciplina de uma vida metódica: “paciência interna” exige disciplina, abnegação, horário, ritmo, casuística do egoísmo (Nietzsche), solidão. Já a “paciência externa” se impõe no âmbito de uma divisa inexorável: O Mundo: “É preciso arrancar esse tempo ao mundo, ao mesmo tempo por uma escolha decisiva e por uma vigilância incessante → Há rivalidade entre o mundo e a obra.” (2005, p.152). Para

¹⁸⁶ *Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim* (2009)

encontrar uma *solução* para lidar com a *divisa mundo*, tanto em *Prep. I*, como em *Prep. II*, Barthes se utiliza de um *pensamento-frase* de Kafka:

“Posso dizer apenas isto, que é ao mesmo tempo muito belo e, infelizmente, muito geral – que é de Kafka: “No combate entre tu e o mundo, privilegia o mundo”. O que quer dizer isso? (...) “Não é no indivíduo, mas no coro que reside a verdade”; em certo sentido, o mundo, qualquer que seja, está no verdadeiro, pois a verdade está na indissolúvel unidade do mundo humano.” (2005, p.162)

Essa instrução kafkaniana: “*No combate entre você e o mundo, privilegie o mundo*” oferece a Barthes - ainda que não lhe pareça muito precisa sua significação (e talvez justamente por isso) - um recurso para “revirar a equação” e jogar com o mundo a favor. Segundo Barthes: “Reconhecer a verdade do Coro é de certo modo colocar o mundo em música; fazer passar amorosamente o mundo em sua obra.” (2005, p.162). Já em *O Neutro*, outra divisa, porém esta um tanto extemporânea nos dias de hoje: “O sujeito no Neutro: não temeria contaminações.” (2003, p.170).

materiais da tese

Nas *notas metodológicas* de *A preparação do romance II*, Barthes diz que o *homem que quer escrever* é um sujeito de vários nomes: “um homem composto, um homem pseudonímico, pois ele terá vários nomes próprios: ele se chamará Flaubert, Kafka, Rousseau, Mallarmé, Tolstói ou Proust – e para não enfatizar demasiadamente o êxito final que representam esses nomes, ele também se chamará: eu.” Assim também nesta tese: reúno materiais provenientes de um elenco de nomes próprios para falar entre aspas, para me dissipar no coro, atravessar a tese, *saltar o muro da voz etc.* Estava tentando me *desfazer*, *multiplicar*, *pulverizar* e em certo sentido *me ausentar*. E imaginei que com aquele staff de ouro + todas aquelas frases bem feitas + os materiais pertinentes de boa cepa = êxito ao final: “Uma fantasia (ou pelo menos algo que chamo assim): uma volta de desejos, de imagens, que rondam, que se buscam em nós, por vezes durante uma vida toda, e frequentemente só se cristalizam através de uma palavra”.¹⁸⁷ (2003, p.12)

¹⁸⁷ Leyla Perrone Moisés no posfácio da publicação brasileira de *Aula* (1977), em texto intitulado “Lição de casa”, faz a seguinte consideração sobre a tradução do termo fantasia em Barthes considera: “Parece-me pois que, sobretudo num texto literário, quando se quer marcar o uso

uma reforma de si

25 de abril de 1979, Barthes, *Deliberação*: “O malogro lamentável da noite levou-me a tentar aplicar finalmente a reforma de vida que tenho na cabeça há muito tempo. Disso esta primeira nota é o vestígio.” (2004, p.457)

2 de maio de 1958, *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus: “Eu não sou indolente. Há tempos que pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo. Eu fiz uma reforma em mim. Quero tratar as pessoas que eu conheço com mais atenção. Quero enviar um sorriso amável as crianças e aos operários.” (1963, p.25).

Um material importante em *A preparação do romance II* são os *diários de escritores* [aqui todo um dossiê¹⁸⁸]. Diários onde escritores acumulam forças para arrancar a obra do mundo, estabelecem regras, inventam passo a passos, registram malogros etc. Em *Prep. II* os diários e cartas de Kafka, Chateaubriand, Proust, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, Rousseau, Tolstói, entre outros, são materiais de base para a construção do programa para a realização da obra. Como o trecho abaixo extraído de um caderno de regras feito por Liev Tolstói (1828-1910) e intitulado “Regras para o desenvolvimento da vontade racional”. O trecho abaixo está citado em *A preparação do romance II* no contexto do tema *disciplina* (“prazer em ler a vida de um senhor russo do século XIX”).¹⁸⁹

“Horário: vivido como uma fragmentação furiosa, uma classificação dos tempos, típica em Tolstói: “Tem um objetivo para tua vida toda, um objetivo para certa época de tua vida, um objetivo para certo tempo, um objetivo para o ano, para o mês, para a semana, para o dia e para a hora e para o minuto, sacrificando os objetivos inferiores àqueles que são superiores.” (Apud Barthes 2005, p.248)

Este caderno foi escrito em 1847 quando o escritor tinha 19 anos e estava escrevendo o seu primeiro romance: *Infância* (1852). Tolstói escreve esse caderno entre março e maio de 1847 e só o retoma três anos depois, em junho de 1850.

psicanalítico da palavra, é preferível usar fantasma e fantasmático, que indicam mais precisamente a origem inconsciente da imagem, mais do que faria fantasia. (p.82)

¹⁸⁸ Como, por exemplo, no caso de Barthes: GIORDANO, Alberto. “Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del Diario”. In: _____. La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011, p. 91-108.

¹⁸⁹ Barthes, R. “Deliberação”. In. O rumor da língua, p. 447.

Buchkánets apud Erasso: “quando uma nova etapa se torna consciente para Tolstói, chega o momento de voltar ao diário para fixá-la.”¹⁹⁰ (2011, p.21)

Já o livro *Quarto de Despejo* foi publicado em 1960 a partir do material selecionado a partir de 20 cadernos que foram editados na ocasião pelo jornalista Audálio Dantas¹⁹¹. Nesta edição publicada dos cadernos, a anotação acima referente à “reforma de si” é correspondente ao ano de 1958 e é antecedida pela seguinte indicação: “Fim do diário de 1955”. O diário foi editado a partir dos cadernos, então precisaríamos verificar se nos originais houve mesmo esta interrupção de três anos. Mas caso tenha sido assim, Carolina Maria de Jesus deve ter tido uma espécie de pane e por isso decidiu fazer *uma reforma de si*. Cf. Barthes, *Prep. II*: “A Vita Nova, isto é a entrada na Fábrica da Obra, implica realmente uma educação, uma autoeducação e, portanto, uma reeducação, já que se trata de passar de um gênero de vida a outro → Trata-se de conceber sutilmente sua vida.” (2005, p.206).

¹⁹⁰ Os diários (os chamados diários da juventude) foram identificados por Tolstói com letras do alfabeto, já os cadernos eram indicados pelo tema geral, como é o caso deste caderno de regras. Sobre esses diários ver “Os diários de juventude de Liev Tolstói: Tradução e questões sobre o gênero de diário”, tradução de Natalia Cristina Quintero Erasso; dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, USP, 2011. Tradução direta do russo dos primeiros sete anos do diário de Tolstói (1847-1854). Segundo a autora, Tolstói manteve diários ao longo de mais de sessenta anos em paralelo aos romances.

¹⁹¹ Cf. *Protocolo da colheita*. Li *Quarto de despejo* no segundo semestre de 2020 por ocasião do estágio docência realizado com o Prof. Frederico Coelho (tópico Literatura Contemporânea) na PUC-Rio. Explicitação do uso deste material na tese: Li o diário no mesmo final de semana que o caderno de regras de Tolstói e a aproximação me pareceu pertinente para articular a Ficha *Uma reforma de si* + gesto-ideia *arrancar a obra do mundo* + *epígrafe* (escutar) + *rádio* + valsa vienense (nuances). Cf. Carson *Ficha Escutar*: o rádio no chão do quarto de Ovídio.



Figura 49 – Carolina Maria de Jesus

No entanto, Tolstói, apesar dos rigores comportamentais a que se impõe estabelecendo todo um conjunto de regras, se dissipa em uma rotina de desvios que são também registrados neste caderno: jogos de azar, mulheres, cavalgadas, caçadas¹⁹². Nesses diários, Tolstói escreve regras para seu desenvolvimento pessoal, registra os momentos dedicados à leitura e à escrita, recebe visitas e bebe copos de água (chama a atenção a quantidade de vezes que ele registra esse ato¹⁹³). Já em *Quarto de Despejo*: a rotina de uma mãe solteira, três filhos, catadora de papéis que vive miseravelmente na favela do Canindé na grande São Paulo. Tolstói tinha suas regras para o bom andamento do trabalho: mulher duas vezes por mês.

¹⁹² Caderno A, 17 de março de 1847 (Kazan): “É mais fácil escrever dez volumes de filosofia do que pôr qualquer princípio em prática.” (Tolstói, 2011, p. 30)

¹⁹³ 2 de junho de 1952, Tolstói: “Li à noite, estive pensando. Bebi água em casa, mas não fiz nada. Embora haja erros ortográficos em *Infância*, ela ainda é passável. Tudo o que penso dela é que há novelas piores. Contudo, eu ainda não estou convencido de não ter talento. Eu, parece-me, não tenho paciência, nem o costume da clareza, também não há nada grandioso nem no estilo.” (2011, p.102) [*Beber água*]

“...Seu Gino veio dizer-me para eu ir no quarto dele. Que eu estou lhe despresando.

Disse-lhe: Não!

É que estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela. Não tenho tempo para ir na casa de ninguém. Seu Gino insistia. Ele disse:

-Bate que eu abro a porta.

Mas meu coração não pede para eu ir no quarto dele.”

(Jesus, 1963, p.25)



Figura 50 - Tolstói aos 19 anos quando iniciou a escrita dos diários, c.1847

[*Sobre desvios I*] Tolstói, Caderno de regras: “14 de junho de 1850. (...) Ocorrem casos em que tais determinações podem ser mudadas. Mas o único caso em que admito tal gênero de desvios é quando eles são definidos por *regras*. Por isso, no caso de desvios, eu explicarei as causas destes no diário.” (Caderno C, 2011, p.44)

[*Sobre desvios II*] Levrero: “Mas agora não posso continuar no assunto, pois meu espírito errático ou *daemon* caprichoso já está, pelo visto, focado em outra coisa, e devo entregar a caneta a ele. A que se dedica, então, agora? Examina formigas.” (2008, p.578)

[*Sobre observar*] Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*, 7 de junho de 1958: “Contei 9 mulheres na fila. Eu tenho a mania de observar tudo, contar tudo, marcar os fatos.” (1963, p.48).

a gonorréia de Tolstói

Levrero começa a escrever *La novela luminosa* em 1984, aos 44 anos, acossado por uma operação de vesícula que está prestes a fazer. Também Tolstói, em 1847, em seu diário se refere aos efeitos criativos oriundos de uma gonorréia:

“17 de março. [Kazan] Eu apanhei uma gonorréia, entende-se, do jeito que se apanha habitualmente. E essa circunstância insignificante deu-me o impulso por causa do qual subi esse degrau que faz tempos, já tinha colocado o pé. Mas não tinha de jeito nenhum levar o corpo (talvez porque, sem pensar, coloquei o pé esquerdo em vez do direito)”. (2011, p.29)

No ensaio intitulado *Sobre estar doente*, Virgínia Woolf observa a falta de exemplos literários disponíveis para o sujeito que deseja descrever uma dor de dente ou de cabeça: “uma simples estudante, quando cai de amores, conta com Shakespeare, Donne e Keats para dizer por ela o que lhe vem à mente.” (2014, p.187) Já sobre certos estados de mal-estar, ela diz, não há nada pronto para usar e a pessoa terá de “cunhar” suas próprias palavras. Mas para além dos efeitos no discurso provenientes da falta deste repertório circundante, Woolf propõe:

“Entretanto, não é só uma língua nova que precisamos, primitiva, sutil, sensual, obscena, mas também de uma nova hierarquia das paixões; o amor deve ser deposto em favor de uma febre de 40 graus; o ciúme, dar lugar às pontadas de ciática; a insônia deve fazer o papel de vilão, e o herói passar a ser esse líquido

branco e de gosto adocicado – esse príncipe poderoso, de olhos de mariposa e pés plumosos, do qual Cloral é um dos nomes”. (2014, p.187)

arrancar a obra do mundo

[gesto-ideia]

Em *Quarto de Despejo*, há muitas observações sobre o *estado* do céu. [CMJ *mulher do barômetro*: “choveu, esfriou. É o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo.” (1963, p.17) [*a inteligência do humor*]. Arrancar do céu a obra é uma expressão taoísta que se refere à força de arrancar do céu o próprio destino: “Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia: Está escrevendo, negra fidida!” (1963, p.24) [*querer-escrever + pruebas + fadiga + exclusão social + a fome dos meninos + mil dados do sujeito*] “Mesmo elas aborrecendo-me, eu escrevo. Sei dominar meus impulsos. Tenho dois anos de grupo escolar, mas procurei formar o meu caráter.” [+ *reforma de si*]. Um rádio toca no barraco. Surgiu a noite. As estrelas estão ocultas. Uma mulher apanha do marido: “a noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses” (1963, p.14). Carolina leitora de Drummond (*E, agora, José?*) ou a valsa vienense era um gênero de música que tocava nas rádios em 1958? CMJ, *QD*: “Surgiu a noite. As estrelas estão ocultas. O barraco está cheio de pernilongos. Eu vou acender uma folha de jornal e passar pelas paredes. É assim que os favelados matam mosquito.” (1963, p.27).

divisa Kafkaniana



Figura 51 - *Good Morning* (1959), filme de Yasujiro Ozu

Ao final de *Prep. II*, Barthes chega à conclusão de que precisa transformar a sua *escuta* para alcançar uma acuidade maior que lhe possibilite a realização a Obra. Barthes: “→ Sem dúvida a Obra Nova (com relação a si mesmo: é o postulado da Obra a fazer) só é possível, só pode realmente se deslanchar quando um gosto antigo é transformado, e um gosto novo aparece → Espero, pois, uma transformação da Escuta - e talvez ela me venha, sem metáfora, através da música, que amo tanto” (2005, p.361).

6 de junho de 2021, dificuldade de lidar com os imprevistos da divisa. Tudo que vem chega como um sobressalto, um estrondo ≠ música (≠ naturalidade). Pane: casuística do egoísmo + traços fóbicos.

[escutar]

Barthes em *Prep. I*: homem do haikai; Wittgenstein escrevendo seu Diário em uma trincheira da Primeira Guerra; Barthes na noite em que ficou meio adormecido numa banqueta de bar prestando a atenção em todos os ruídos (como em uma praça de Tânger). Carolina Maria de Jesus em *Quarto de Despejo*: “O

que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz” (1963, p.30) Kafka sentado no quarto dentro do apartamento + citação de *Adieu*: “Não quero mais ouvir ninguém falar palavra”. O rádio com dial verde aceso no quarto de Ovídio numa noite fresca *In*. Carson, Anne; no ensaio “Breves conferências”¹⁹⁴ (átomos ovidianos); os dias em que você escuta a hora exata em que uma cigarra começa a cantar; são alguns materiais dessa ficha para destacar a necessidade de uma escuta mais permeável aos ruídos do mundo em contraposição a uma escuta exaurida pelas falas encadeadas de um sujeito que sabe que tem uma escuta exaurida pelas falas encadeadas de um sujeito que sabe pelas falas encadeadas e exauridas. H disse *os pássaros da interpretação sempre cantarão*. Era Beckett. Ela gostava de citar isso.

¹⁹⁴ Citação extraída de fragmento intitulado “Sobre ovídio” a seguir reproduzido na íntegra: “Vejo-o ali, numa noite como esta, só que mais fresca, a lua surgindo através de ruas negras. Ele ceia e volta para o quarto. O rádio no chão. O dial verde aceso com seu estridor suave. Ele se senta junto à mesa, as pessoas no exílio escrevem tantas cartas. Agora Ovídio está chorando. Toda a noite por volta dessa hora ele veste o manto da tristeza e começa a escrever. Nas horas vagas tenta aprender sozinho a língua local (o gético) para escrever um poema épico que ninguém jamais lerá”. *In*. Revista Serrote, n. 17, p. 210, 2014.



Figura 52 – *The Birds* (1963), filme de Alfred Hitchcock

Barthes, *O prazer do Texto* (1973): “Para que esses sistemas falados cessem de enlouquecer ou incomodar, não há outro meio exceto habitar um deles. Senão: e eu, e eu, o que é que estou fazendo no meio disso tudo? (2013, p.37)

[ficha preparatória → materiais]

Nas notas do curso *Como Viver Junto*, no *Traço Escuta*, Barthes cita o seguinte trecho extraído do diário de Kafka:

Kafka e o apartamento (Diário, p. 121*)

Estou sentado em meu quarto, isto é, no quartel-general do ruído de todo o apartamento. Ouço baterem todas as portas e, graças a isso, somente os passos das pessoas que correm entre duas portas me são poupados, ouço até mesmo o ruído do forno cuja porta fecham, na cozinha. Meu pai escancara a porta do meu quarto e passa, vestindo um roupão que se arrasta sobre seus calcanhares, raspam as cinzas do fogareiro no quarto ao lado. Valli pergunta ao acaso, gritando na antecâmara como numa rua de Paris, se o chapéu de meu pai foi escovado, um psiu! Que deseja ser meu aliado, provoca os gritos de uma voz em vias de responder. A porta do apartamento é destrancada e faz um ruído que parece sair de uma garganta resfriada, depois ela se abre um pouco mais, produzindo uma nota breve como uma voz de mulher, e se fecha com uma sacudida surda e viril que produz o efeito mais brutal para o ouvido. Meu pai saiu, agora começa um ruído mais fino, mais disperso, mais desesperador ainda e dirigido pela voz de dois canários. (VJ,154-155)

*Nota de rodapé: Barthes lê, em aula, o trecho de Kafka cuja única referência é a que figura no manuscrito.



Figura 53 – Franz Kafka (Apud Bines: o tamanho da orelha de Franz Kafka nesta foto chamou a atenção de Benjamin)¹⁹⁵

No processo da pesquisa, abasteci uma planilha excel com um conjunto de rubricas relacionadas aos atos *abordar, anotar, apontar, burlar, captar, classificar, comentar, definir, descrever, escutar, fichar, flutuar, interpretar, observar* etc. coletados em Barthes e também em outros personagens da pesquisa. Mas desisti de usá-la como anexo da tese porque a coleta em Barthes não era sistemática, ou seja, não abrangia a totalidade do textos barthesianos produzidos entre 1968 a 1980 (e, idealmente, desde os anos 1953). No ensaio *O efeito de Real* (1968), (portanto, um pouco antes de ser atingido pelos átomos hedonistas que já estavam em migração em direção à uma próxima fase inteligível), há a seguinte nota metodológica: “Parece, entretanto, que, se a análise quer ser exaustiva (e que valor poderia ter um método que não desse conta da integralidade de seu objeto, isto é, no caso presente, de toda a superfície do tecido narrativo?)”¹⁹⁶ (2004, p.182) Para alguns temas deste fichário, com as fichas *Descrever* e *Comentar* (que no decorrer da tese notei que se tratava de duas monumentalidades) precisarei usar o formato das fichas de trabalho. Ou seja, apenas mostrar alguns materiais coletados arbitrariamente.

¹⁹⁵ Sobre o “alcance artístico-especulativo da escuta que Benjamin localiza em Kafka” Cf. Bines, Rosana Kohl. “A grande orelha de Kafka”. Chão de Feira, caderno n.87, série Infância, 2019. Disponível em <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno87/>> Acesso em 25 de julho de 2021.

¹⁹⁶ [keep changing] Barthes: S/Z (1970): “Em relação a um texto plural o esquecimento de um sentido não pode, portanto, ser considerado um erro. Esquecer em relação a que? Qual a soma do texto?” (1999, p.16)

[descrever] Barthes, em *O Prazer do Texto* (1973), observa que o modelo de descrição literária baseado em uma concepção de pintura [*descrever = pintar*] não segue mais em voga há tempos (aqui todo um dossiê etc.). Em *S/Z* (1968), Barthes considera que esse modelo (essa “mudança de código”) talvez tenha migrado para o teatro (a cena).” (1999, p.48). [*dramatizar*]. [*via páthos do sujeito*] Notas de aula *O Neutro* (1978) é difícil descrever estados de mal-estar. [*paisagem*] in. *S/Z*: “qualquer descrição literária é uma vista” (1999, p.47). [+ *alguns exemplos literários*] *Quarto de Despejo*: “É preciso conhecer a fome para saber descrevê-la”. (1963, p.26) Levrero:

“Para completar esta imagen que me está haciendo sudar, porque la descripción de personajes nunca fue mi fuerte, solo voy a decir que llevaba ropas muy modestas, toscas; especialmente unos pantalones que le hacían bolsas en las rodillas. Ah, sí: y que todo su ser emanaba un aire de empecinada honestidad. Apenas lo vi, pensé: ‘He aquí alguien en quien se puede confiar’”. (2008, p.548);

Flaubert apud Barthes, *O Prazer do Texto* (1973): “Leio em Bouvard e Pécuchet esta frase, que me dá prazer: ‘Toalhas, lençóis, guardanapos pendiam verticalmente, presos por pregadores de madeira a cordas estendidas’. Aprecio aqui um excesso de precisão, uma espécie de exatidão maníaca da linguagem, uma loucura da descrição” (2013, p.34)

recortar e colar

<*faz pensar que estamos repetindo muito esse gesto ultimamente*> É uma frase-marcador extraída de “Blind Light”. Neste poema há uma linha do tempo que repertoria esses procedimentos em diferentes épocas com os seguintes exemplos: em 1925, Oswald de Andrade colando e recortando textos de cronistas portugueses; em 1965, Charles Reznikoff e o livro *Testemunho* realizado a partir da versificação de depoimentos de testemunhas de crimes do final do século XIX. É citado, ainda, o escritor argentino Pablo Katchadjian que, em 2006, colocou em ordem alfabética o poema “Martín Fierro”, do também argentino José Hernández.¹⁹⁷ No poema, a exposição do uso desse procedimento com destaques temporais que abrangem quase um século se segue à reflexão do porquê de estarmos insistindo nesse gesto e culmina com uma questão sobre sua efetividade:

¹⁹⁷ Cf. *Modos de usar*. Katchadjian é o escritor que foi processado por Maria Kodama por causa do livro *El aleph engordado* (2009), ao qual adicionou 5.600 palavras às quatro mil já ‘preexistentes’ do conto de Borges, dentre elas, muitos adjetivos.

“um dispositivo que produza a repetição pode produzir novas formas de percepção? (Garcia, 2016, p.22)

não-agarrar

[*definir*]

Compagnon conta em *A Era das Cartas* que a sugestão da capa do livro *Fragments de um discours amoureux* foi dele (uma reprodução de *Tobias e o Anjo*, quadro de Verrocchio, National Gallery, Londres):

“Enviei a Roland um cartão-postal com a reprodução do quadro, pois o gesto do anjo representava perfeitamente o que ele chamava em seu manuscrito de “não-querer-possuir”, isto é, a superação do desejo em um tipo de “puro amor” desinteressado que ele comparava com a oblação mística de Ruysbroeck, com o assentimento nietzschiano do mundo ou, ainda, com uma moral oriental. Assim, em suas cartas, com frequência, ele voltava ao que chamava “o lado Zen” de nossa relação.” (2019, p.127)



Figura 54 – Capa do livro *Fragments de um discurso amoroso* (1977), editora Seuil.

neste momento preciso de Pascal etc.

Interesse por aquilo que estou lendo ou desejo por aquilo que gostaria de ler. Há uma personagem em *Se um viajante em uma noite de inverno*, livro de Ítalo Calvino (1979), que é a figuração da Leitora. Na trama do livro, ela nomeia o desejo de certo tipo de narrativa e no capítulo seguinte uma narrativa daquele tipo acontece trabalhada em uma pequena estória que se inicia, mas que em poucas páginas será interrompida para que uma nova estória recomece. As narrativas se sucedem regidas pela avidez da Leitora cujo desejo projeta a narrativa que se sucederá em seguida. O livro é um mostruário onde podemos admirar a habilidade de um escritor em passar de um registro de escritura a outro [*habilidade*]. Por exemplo, a Leitora anuncia: gostaria de ler um livro que fosse narrado pela mente fria e calculista de um enxadrista e no capítulo seguinte algo deste tipo acontece.

Relaciono abaixo alguns registros em que Barthes indica o que está lendo em determinado momento em uma espécie de linha do tempo. É uma coleta não sistemática, mas a primeira citação apresentada abaixo é referente ao ano de 1975. Esta data se refere ao último ano marcado na *planilha inteligível* de Barthes referente as fases de sua trajetória intelectual e artística. Na planilha há três colunas: *intertexto*, *gênero e obras*. Em *intertexto* estão os nomes dos autores que RB estava lendo estudando pesquisando em cada um dos períodos assinalados. Sobre esta coluna, a de *intertexto*, Barthes esclarece que não se trata propriamente da noção de influência, mas de “uma música de figuras, de metáforas, de pensamento-palavras” (2003, p.162). Na última fase preenchida por Barthes ele seleciona os livros *O Prazer do Texto* (1973) e *RB por RB* (1975). Já na coluna *intertexto* referente a esse mesmo período está o nome de Nietzsche entre parênteses (*observar* que os nomes de Gide e Nietzsche são os únicos anotados *entre parênteses* na coluna). *RB por RB*: “Os autores que a gente lê; mas estes, o que me vem deles? Uma espécie de música, uma sonoridade pensativa, um jogo mais ou menos denso de anagramas.” (2003, p.123)

RB por RB, 1975

“(Eu tinha a cabeça cheia de Nietzsche, que acabara de ler; mas o que eu desejava, o que eu queria captar, era um canto de ideias-frases: a influência era puramente prosódica)”. (2003, p.123)

Como viver junto (1977)

“Ora, essa fantasia, por ocasião de uma leitura gratuita (Lacarrière, *L'Été grec*), encontro a palavra que a fez trabalhar¹⁹⁸.” (2003, p.13)

Diário de Urt, 20 de julho de 1977:

[Lendo Suzuki]

“Adormecendo um pouco às seis horas da tarde, em minha cama (fiz compras em Bayone depois do almoço), com a janela aberta para o fim mais claro de um dia cinzento, tenho uma espécie de euforia de flutuação, de diluição: tudo está líquido, arejado, bebível (bebo o ar, o tempo, o jardim); uma espécie de paz nos pulmões. E, como estou lendo Suzuki, parece-me que é bem próximo do Sabi...” (*A preparação do romance I*, 2005, p.124)

5 de agosto de 1977

[Lendo Tolstói¹⁹⁹]

“Continuando *Guerra e Paz*, tenho uma emoção violenta ao ler a morte do velho Bolkonski, as suas últimas palavras de ternura à sua filha (“minha querida”, “minha amiga”) (...) (“Deliberação”, 2004, p.455)

Diário de Luto, 1 de agosto de 1978:

[Lendo Proust]

“A literatura é isso: não posso ler sem dor, sem sufocação de verdade, tudo o que Proust escreve em suas cartas sobre a doença, a coragem, a morte de sua mãe, seu desgosto etc. (2011, p.173)

29 de agosto de 1979

[Lendo Pascal²⁰⁰]

“Lendo Pascal no avião (dia 29 de agosto de 1979, em direção a Biarritz)” (II,305) → [Sobre a *Necessidade* (de um leitor)] “→ Prova a contrário: “recusar” um texto, um livro, um manuscrito (por tédio, por irritação), é declarar que não se precisa dele, que ele não responde a nenhuma necessidade minha → “Você me mandou seu manuscrito. Mas, neste momento, não preciso dele. Neste momento, preciso de Pascal etc.” (*A preparação do romance II*, 2005, p.142).

¹⁹⁸ Destaco esta anotação porque é nela que Barthes registra o encontro do termo de trabalho do curso *Como viver junto*. Cf. Barthes: “idiorritmia”, “idiorrítmico”: foi a palavra que transmutou a fantasia em campo de saber.” (2003, p.14)

¹⁹⁹ Em 1978, em Cerisy-la-Salle Barthes diz que gostaria de escrever um romance como *Guerra e Paz*. Segundo Claudia Amigo Pino a declaração produziu espanto, afinal, ela observa que nos anos 1970 a forma fragmentária e autobiográfica de Barthes já era considerada romance. In. “Roland Barthes e o combate do bem e do mal”. Revista ALEA, vol.14/2, p.231-244; jul-dez 2012.

²⁰⁰ Os ‘planos de romance’ (fólios) intitulados *Vita Nova* foram encontrados após a morte de Barthes e só foram publicados como anexo de Obras Completas, em 1995. Sobre esses manuscritos, Cláudia Amigo Pino conjectura: “São oito fólios instáveis de uma narrativa autobiográfica que se iniciaria com o luto, e depois passaria a descrever a procura de novas atividades, a procura e a desistência de um novo parceiro amoroso e o encontro de uma vida nova, ‘entrar em literatura’”. (p.43). No entanto, no sétimo plano, ao que parece, houve uma mudança do projeto. Pino: “Não seria mais um romance, mas uma espécie de coletânea de fragmentos, semelhantes aos Pensamentos, de Pascal, que originalmente tinham outro título: “Apologia da religião cristã”. (2014, p.43)

apêndice 8

Alguns exemplos de *biografemas* listados por Antoine Compagnon no final do relato produzido sobre Barthes em *A era das Cartas*:

- A caneta Bic cinza que ele tirava do bolso para tomar notas em sua cadernetinha de espiral;
- a charuteira sobre a mesa ao final da refeição;
- as caixas de fichas que ele fazia em Urt;
- o estojo luxuoso de giz pastel da loja Sennelier;
- seus sapatos de couro pecari sobre os quais eu lancei meu olhar na última vez que o vi em boa forma.
- Roland no volante de seu Volkswagen vermelho entre Bayonne e Urt;
- Roland ocioso, desocupado, no meio de seu Curso no *Collège*, os olhos no nada, esperando que o público termine de virar suas fitas cassete.

→ Os exemplos acima foram extraídos de um conjunto maior de biografemas (2019, p.186-87).



Figura 55 - Modelo de fita cassete usado nos anos 1970

E quando não estou respirando direito, o medo toma
 conta de mim e meus músculos ficam tensos
 Haruki Murakami

22 de janeiro de 2021

Camillo,

Chegamos ao capítulo final! Mas, antes de iniciá-lo, gostaria de destacar alguns pontos sobre o último texto enviado. Depois de terminá-lo, notei que o texto iniciava com “una puertita falsa” e terminava com o fim de um corrimão. Ou melhor, terminava com um corrimão (cf. Modos de usar: Barthes, um corrimão). Só que, ao dizer isso, notei que o corrimão acabava ou estava encurtando ou simplesmente sumia debaixo da minha mão. Achei isso salutar, afinal não queria mais aborrecer Barthes com a minha identificação, pensei: vou deixá-lo lendo Pascal em um voo aéreo para Biarritz. (B observou as gotículas de água na janela, olhou para fora: blocos de nuvens se adensavam sob um fundo azul imperturbável: meteorologia excelente, pensou).

Também nesse último texto explicitiei melhor o objeto da tese: “Estou trabalhando os cursos que Barthes deu no Collège de France na perspectiva de um manual de escritura. Sabemos que a Vita Nova que Barthes almejava passava por uma nova prática de escritura. Barthes queria escrever um Romance, seu ideal: Proust. Seu defeito: uma anamnese não proliferante. Em Prep. I, Barthes treina com haicais com o intuito de praticar uma anotação que não seja “arrogante, moral, generalizante”. Em Prep. II, estabelece um programa para a realização da Obra. Nos cursos, Barthes se prepara para a escrita do Romance. Estou lendo Barthes que lê Proust e outros escritores que ama. Mas não preciso ter lido Proust para imaginá-lo, a partir dessas notas: em 1909, em um quarto forrado de cortiça às vésperas de escrever o Romance.

Barthes diz que um ponto de fuga do Curso seria a realização de um romance: passar da preparação para uma práxis de escritura. Mon Roland. Mon Roman. E aqui, retornaríamos em espiral à problemática inicial de A preparação do romance I: “como passar da anotação ao romance, do descontínuo ao fluxo, do fragmento ao não-fragmento” (2005, p.38). Ou ainda: como escrever um romance?

método pedagógico

Digo *manual de escritura* para destacar uma perspectiva de leitura engajada na observação dos procedimentos crítico-poéticos barthesianos com o intuito de produzir também uma escrita (a desta tese, por exemplo). Perspectiva que se coaduna a uma pedagogia suscitada pelo próprio texto barthesiano. Explico melhor, pela singularidade de uma escrita que explicita seus procedimentos em um duplo registro: um dizer crítico-reflexivo associado a um mostrar poético-performativo. Além disso, em *Prep. II*, há a construção de um programa que visa a criar as condições para uma *práxis* de escritura que culmine na *realização* da Obra. Nesse sentido, poderíamos falar de Barthes nos apropriando dos termos que Marc Berdet, em artigo intitulado “Como Walter Benjamin escrevia”, utiliza para se referir ao método crítico mimético de Benjamin: “oferece ao leitor os meios de revolucionar, por meio de uma espécie de mimetismo desse impulso criativo seus próprios modos de produção” (Berdet, 2018, p.6)²⁰¹. Para exemplificar essa questão em Barthes, transcrevo abaixo um fragmento extraído de *RB por RB* (1975) intitulado “Passagem dos objetos no discurso”:

“Convém, pensava ele, que, por atenção para com o leitor, no discurso do ensaio passe, de quando em vez, um objeto sensual (aliás, em Werther, passam de repente certas ervilhas cozidas na manteiga, uma laranja que se descasca e se reparte em gomos). Duplo benefício: aparição suntuosa de uma materialidade e distorção, desvio brusco imposto ao murmúrio intelectual”. (2003, p.152)

Barthes, *Prep. I*: “Há muito tempo, sou sensível à presença, num texto narrativo ou intelectual, de palavras tendo por referentes coisas concretas, objetos – digamos em geral: que podem ser tocadas, *tangibilia*.” (2005, p.115)

²⁰¹ BERDET, Marc. Como Walter Benjamin escrevia. Revista CEBRAP, v. 37, sep/dez. 2018. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/nec/a/K5NsLv96TvkTXFS4JmhqnBF/?lang=pt>> Acesso em 25 de julho de 2021.

explicitar um procedimento

Em uma entrevista para o “Grupo de poesia contemporânea brasileira”²⁰² da UFRJ, Marília Garcia diz que escreveu o poema “Blind Light” (*Um teste de Resistores*, 2014) para explicitar certos procedimentos que passavam imperceptíveis nos seus poemas. “quis *mostrar* o processo para ter a comunicação” (*time code 20:47*). O poema é um depoimento ensaístico e foi resultado de um texto que escreveu para ser falado em um evento acadêmico.

Ao *encontrar* esse poema logo depois da qualificação, alguns aspectos me chamaram a atenção: a *descrição* de uma cena de um filme do Godard (eu estava na ocasião trabalhando com um filme dele); a articulação entre teoria e poesia em um poema ensaístico (cf. Proust via Barthes: uma arte através de outra [*teoria da montagem + teste de poesia*]); a explicitação dos procedimentos em um jogo de *dizer e mostrar* e também o *diálogo* com artistas e objetos de diferentes meios *incorporados* na composição do texto.

O poema se constrói como um percurso crítico-poético da autora em que comparecem não só a *descrição* e a *reflexão* dos seus processos de escrita – onde estão incluídos os livros anteriores “20 poemas para o seu walkman” (2007) e “Engano geográfico” (2012) – como também a reunião, em estado de montagem, de uma constelação de artistas com quem estabelece diálogos procedimentais, alguns deles constituintes de sua trajetória poética.

²⁰² Entrevista que Marília Garcia concedeu ao grupo de pesquisa Poesia Brasileira Contemporânea, liderado por Alberto Pucheu, em 2015, com a participação de Alberto Pucheu, Danielle Magalhães, Luiz Guilherme Barbosa, Heleine Magalhães, Maurício Chamarelli, Simone Brantes, Luiz Philip Fávero e Luanna Belmont. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7H3Twaklj00&t=14s>. Acesso em 25 de julho de 2021.



Figura 56 – Marília Garcia em entrevista ao grupo Poesia Brasileira Contemporânea

Na entrevista citada acima, Marília diz “Escrevo *como leitora, como espectadora*, escrevo para entrar na conversa com o que vi” (*time code* 3:39). É um diálogo: um modo de desmontar, deslocar, investigar e de produzir novas relações *a partir* de um texto de partida: “de algum modo é como escrever e o resultado é imprevisto” (Garcia, 2016, p.34). Deslocar textos de um contexto a outro é uma questão que interessa à pesquisa poética de Marília Garcia. Deslocar e observar linhas em movimento de um ponto de partida a um ponto de chegada.²⁰³

Terminei *Um teste de resistores* e quis imediatamente ler o livro seguinte, eu queria ver para onde ela tinha se deslocado depois de explicitar aqueles procedimentos. Ler o livro da Marília me fez pensar que existem *graus de explicitação* e que cada escritor deve ter um aparelho bem especial para medir e nivelar isso.

²⁰³ Marília Garcia fez sua tese de doutorado sobre o poeta contemporâneo francês Emmanuel Hocquard: *A topologia poética de Emmanuel Hocquard*, tese de Marília Garcia apresentada ao programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, 2010. Já o livro “Engano Geográfico” (Garcia, 2012) foi escrito a partir da experiência de tradução do poema de “Dois andares com terraço e vista para o estreito” (1989) de Hocquard.

o barômetro

Barthes e o tempo que faz: “Proust e a meteorologia. [Barthes]: quanto à mim, sou extremamente sensível a isso” (2005, p.74). *H disse coloque apenas 1% de percepção, agora apenas sinta.*

Vi a primeira neve
Esta manhã
Esqueci de lavar o rosto
(Bashô)

Pensei, se quiser *simular* uma *virada na naturalidade* convém passar no discurso da tese, por atenção ao leitor, de vez em quando uma frase meteorológica. Nos *Cadernos da viagem à China* (1974), por exemplo, há muitos desses *marcadores* do tempo:

(“tudo meio extenuado no ar tempestuoso das cinco horas” – 2012, p.116).

Ou ainda: “Sábado, 20 de abril de 74 (Nanquim):

[Não sei o que é – resisto a – olhar o que é dado a priori como olhável – o que não posso surpreender. Teoria da surpresa (cf. o incidente, o haikai)]

Banho de imersão na bruma, no cinzento, na água, na chuva, nas folhas, no verde, em tênues ruídos de pássaros. Felpa verde e ligeira.” (2012, p.97)

Essas duas anotações referentes ao dia 20 de abril são integrantes do Caderno 2 e estão registradas como aparecem acima, uma seguida da outra. Na primeira, Barthes alude a toda uma programação guiada que conduz diariamente o grupo da revista *Tel Quel* em visitas a escolas, estaleiros, hospitais, monumentos etc. Nas notas desses Cadernos Barthes registra com frequência essa ausência de *incidentes*. Com esta a seguir entre colchetes: “[Há oito dias, não vivo o desabrochar da escrita, o gozo da escrita. Seco, estéril] (2012, p. 92). No entanto, no dia 20 de abril as duas anotações aparecem seguidas, na primeira o registro de um aborrecimento. Na segunda, um homem do barômetro medindo a umidade do ar.

a viseira verde

Barthes recomenda que se passe, diante do leitor, algum “objeto sensual” para interromper (Cf Barthes: “desvio brusco”) um murmúrio intelectual do discurso. Passar diante do discurso: nuances, pormenores, gostos, inflexões, gestos-ideia, átomos epicuristas que funcionam como artifício para trabalhar certa materialidade do objeto em um texto. Como por exemplo, a “viseira verde” no ensaio biográfico de Virginia Woolf sobre a romancista inglesa Geraldine Jewsbury (1812-1880) intitulado *Geraldine e Jane*: “publicado pela primeira vez em 1929 no *Times Literary Supplement*, como resenha dos romances *Zoe* e *The Hallsisters*, de Geraldine Jewsbury” (aprecio a escrita informacional de certas notas de rodapé):



Figura 57 - Geraldine Endors Jewsbury (1812-1880), s.d., Coleção Carlyle's House, London

“Havia escrito um ensaio sobre o materialismo, antes de se entregar à dor. Pois, embora presa de tantas emoções, tinha também seu lado desapegado e especulativo. Gostava de quebrar a cabeça com questões sobre “a matéria e o espírito e a natureza da vida”, mesmo quando seu coração sangrava. Havia uma caixa, no alto da casa, cheia de excertos, resumos, conclusões. Mas a que conclusão poderia uma mulher chegar? Alguma coisa ajuda uma mulher quando um amor a abandona, quando o amante joga sujo com ela? Não – era inútil lutar; melhor seria deixar que a onda a engolfasse, que a nuvem se fechasse sobre sua cabeça. Assim meditava ela, em geral recostada no sofá com uma costura nas mãos e uma viseira verde com proteção para os olhos. Pois sofria de numerosas doenças – inflamações nos olhos, resfriados, inominadas exaustões; e Greenheys, o subúrbio fora de Manchester onde ela administrava a casa do irmão, era muito úmido. De sua janela, era essa a vista: “Lama, mistura de neve e nevoeiro, um brejal que se alonga, tudo envolto na mais fria e persistente umidade.” (2014, p.247)²⁰⁴

²⁰⁴ In. Woolf, V. *O valor do riso*, p.247.

I was just sort of floating

Senti o momento exato em que um de seus tentáculos se agitou no ar e se esticou rápido - vindo em minha direção. O corte tinha sido fundo. CHECK. Ele disse um cyborg: um ser humano melhorado que poderia sobreviver no espaço sideral. CHECK. Desliguei todas as luzes do painel e o veículo começou a flutuar.

Cf. Barthes, *O Neutro*: “flutuar, mudar de lugar. (No entanto, flutuar, ou seja, habitar um espaço sem se fixar num lugar = atitude mais repousante do corpo: banho, barco.” - 2003, p.43).

E foi assim que a viseira verde se juntou à menina de olhos verdes e, também, às ervilhas verdes e ao sofá aveludado de marroquim verde e ao rio verde enquanto você conta o número de passos para atravessar a ponte.

O poema *Blind Light* é composto de 24 partes, o título é o nome de uma instalação do artista inglês Anthony Gormley. Você pode entrar na internet e ver algumas imagens desse trabalho. No poema, a descrição dessa instalação está confundida, não sabemos se são comentários extraídos de algum catálogo da exposição ou se é a voz de uma outra pessoa: MG explicita e justifica o procedimento: “eu gosto de omitir os pronomes em português e criar essa confusão. Muitas vezes a gente não sabe quem é o responsável pelas coisas e dizer isso com a linguagem ajuda a pensar” (Garcia, 2016, p.19). Então, não podemos saber quem, no poema, diz: *A arquitetura serviria para dar segurança e certeza acerca do lugar onde estamos* (2016, p.20) E, também, não sabemos quem tem a seguinte percepção do espaço desta instalação: “*Entrar no espaço interior equivale a sair, a estar no topo de uma montanha ou na borda do mar*” (2016, p.20).

paisagem II

[ato de leitura]

Em um limiar de sentido, estaríamos diante de um Texto como de uma paisagem: “poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem”, é um poema da Ana C. Nessa perspectiva, um texto não se definiria pelo que significa, mas pelo que faz, por aquilo que produz em termos de acontecimento: um *ato de leitura*. Um leitor que *levanta a cabeça* para olhar <as sombras de nuvens que

*languidamente se deslocam através da imensa garganta de pedra, traçando seus flancos de abetos>: “Alguns pais odeiam ler, mas adoram viajar com a família. Algumas crianças odeiam viajar, mas adoram ler. É muito comum que as pessoas se encontrem passageiras de um mesmo automóvel. Vislumbrei os estupendos contrafortes das Montanhas Rochosas entre parágrafos de *Madame Bovary*.” (Carson, 2014, p.216)²⁰⁵*

+ [um campo de relâmpagos] Poema de Luis Miguel Nava:

“este garoto é fácil compará-lo a um campo de relâmpagos encarcerando um touro. Através da nudez veem-se os astros. É onde o poema interioriza a sua própria hipérbole, a paisagem. Movem-se os tigres como câmaras na areia, prontos eles também a deflagrarem. A manhã espanca a praia, é impossível descrevê-la sem falar dos fios deste poema que a cosem com a paisagem.”

primavera

Já era setembro, a energia do trovão se desprendia da terra e do alto descia uma chuva fina que faria germinar os seres e as plantas: “*Por momentos, en algunos días, cayó una lluvia tenue, desgana, monótona; lo que hace falta es un violento estallido, rayos, truenos, vientos, furia de los elementos que descarguen, desagoten ese cúmulo de electricidad estática que reciben la tierra, las personas y las cosas*”. (Levrero, 2011, p.167). <não quero preocupar-me em procurar, mas talvez fosse preciso> É uma frase-marcador de Barthes. Mas me lembro que em *A vida breve*, livro do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, tem uma chuva que dura dias e a água começa a se infiltrar-se por toda a parte.

primeira aula

2 de dezembro de 1978, o primeiro dia da primeira parte do curso *A preparação do romance*. Eu não sei como Barthes se sentia, mas na primeira aula do curso ele diz ter a ‘sensação-certeza’ de que está no meio do caminho de sua vida. Basta! Barthes: “Vamos desdramatizar essa data: retomar alguns elementos dessa ‘decisão’, de modo mais destacado, mais teórico, mais crítico.” (2005, p.15)

²⁰⁵ Esta citação de Anne Carson é oriunda do repertório apresentado no curso “Atos de leitura” ministrado pela Prof Helena Martins (Tópicos em crítica/interpretação), segundo semestre de 2017, PUC-Rio. Carson. Anne. “Sobre ler”. In. Breve conferências. Revista Serrote, n. 17, 2014, p. 216. A frase-paisagem (cf. frases-marcadores) destacada entre parênteses angulares foi também extraída deste mesmo fragmento.

primera parte

[Ejercicios]

10 de septiembre de 1990: “Hoy comienzo mi autoterapia grafológica. Este método (que hace un tiempo me fue sugerido por un amigo loco) parte de la base – en la que se funda la grafología – de una profunda relación entre la letra y los rasgos del carácter (...) Cambiando pues la conducta observada en la escritura, se piensa que podría llegarse a cambiar otras cosas en una persona” (2011, p.15).

Com esses exercícios Levrero pretende melhorar sua comunicação com aspectos oscuros de seu yo inconsciente: “Debo permitir que mi yo se agrande por el mágico influjo de la grafología. Letra grande, yo grande. Letra chico, yo chico. Letra linda, yo lindo”. (2011, p.40).

Não sei se estou fazendo um manual de escritura ou se estou escrevendo um decálogo da montanha: não julgue, não seja arrogante, não explique; não defina; não conclua; não seja fanfarrona. O fato é que estava atenta aos focos de arrogância na tese. Por isso aproveitei o isolamento social para praticar com J o conceito barthesiano do viver idiorrítmico. Apliquei livremente o conceito operando em três níveis: VI I: comecei prestando atenção aos elementos arrogantes no meu discurso; VI II: depois de alguns meses fazendo essas observações entendi que precisava também me esforçar para desativar o hábito do julgamento apressado. Atualmente, estou tentando operar VI III: não querer controlar. Acredito que se azeitar esse sistema com J, operando os três níveis simultaneamente, poderei aplicá-lo na observação dos acontecimentos, pessoas ações, falas, comportamentos e fenômenos ao meu redor sem tanto julgamento e arrogância. A desativação destes sensores no painel poderia deixar o veículo mais leve.

Conselho de Murakami: “Apenas uma opinião pessoal: se você deseja expressar algo livremente, talvez seja melhor mentalizar ‘como será o eu que não busca nada’? Em vez de pensar ‘o que eu busco’?” (2017, p.59)

Murakami

O Japão é um lugar estranho. Essa é uma frase de um filme do Jim Jarmusch chamado *Ghost Dog: the way of the samurai* (1999), esse filme tem várias citações do *Código de Hagakure*. O Japão é um lugar estranho é uma frase que fica voltando no filme. Não sei se foi no último ou no penúltimo dia de

2020 quando encontrei em um sebo de rua da Santa Clara um livro do Haruki Murakami intitulado *Romancista como vocação* (eu já tinha lido há pouco tempo *Do que eu falo quando falo de corrida*). Murakami, além de escritor, é corredor de maratonas e não consigo imaginar o que significa isso em termos de rotina diária. Levrero é um cara que chama de exercícios uma caminhada de três quarteirões para comprar carne (“*Caminar tres o cuatro cuadras en este clima tormentoso y en esta ciudad es una tarea de cíclopes.*” DV, p 47). Era evidente que tudo na pandemia tinha se transformado em tarefas para cíclopes, mas avaliei que seria mais eficiente mudar de treinador na reta final da tese.

Li o CV: Murakami, 2015, 66 anos: “Trabalho como escritor profissional há 35 anos”:

“Há vários anos venho criando um sistema que me permite escrever dessa forma, e vim cuidando dele, fazendo uma manutenção minuciosa e detalhada, à minha maneira. Limpei a sujeira, lubrifiquei esse sistema e me certifiquei de que não enferrujasse. Como escritor, tenho um pouco de orgulho disso. Sinto mais prazer falando desse sistema do que sobre a qualidade de cada *uma* dessas obras. Para mim, vale mais a pena.” (2017, p.91).

Tomei a decisão em sete respirações: ok, Murakami, o emprego é seu. Abri o livro na página 63. Começava com uma pergunta destacada em itálico: “*Em sua opinião, que tipo de treinamento ou hábito são necessários para que alguém se torne um escritor?*” Ele diz que é uma questão difícil de responder, mas que vai tentar fazer isso. Comecei a anotar tudo no caderno de instruções usando letras garrafaís. Inicialmente, tudo depende de → IMPULSO, ACASO E SORTE. Mas ele observa que se pode conseguir também algum resultado adotando os seguintes hábitos e práticas:

1. LER
2. OBSERVAR DETALHADAMENTE ACONTECIMENTOS E FENÔMENOS AO SEU REDOR
3. NÃO JULGAR RAPIDAMENTE

O item 1 era simples. Já o item 3 exigiria um investimento pesado, mas avaliei que se obtivesse bons resultados nesse treinamento, o item 2 seria naturalmente ajustado. Murakami diz que conseguiu mudar o hábito de julgar tão rápido com prática e disciplina: “Fui criando dentro de mim o hábito de “procurar não chegar a uma conclusão às pressas”. Não é uma tendência inata, mas adquirida por experiência, depois de ter passado por muitos apuros”. (2017, p.65)

Ele pondera: “Acho que as coisas não podem ser definidas tão facilmente. Se surgir um novo fator no futuro, a conclusão vai mudar 180 graus.” (2017, p.64) E ADVERTE: “Sei por experiência própria que os julgamentos inteligentes e sucintos e as conduções lógicas não são úteis para escrever um romance.” (idem, p.67).

Outra dica de Murakami é fazer valer a experiência: “Toda vez que deparava com acontecimentos negativos, eu procurava observar detalhadamente o comportamento, as ações e as falas das pessoas envolvidas. Pensava: Já que tenho que passar por situações indesejadas, vou tentar obter algum proveito disso (2017, p.126). Esse método parece ter dupla vantagem: o foco de atenção poder ser direcionado tanto para o observado como para o observador, como também oferece repertório e material para a construção de personagens.

as gavetas do cérebro

Murakami: *absorvo as coisas silenciosamente e tento não julgar tanto. Observo atentamente os acontecimentos e fenômenos ao redor deixando que eles ocupem livremente as “gavetas do cérebro”.*

a confiança é a raiz do caminho

Em *Prep. II*, Barthes diz que é preciso ter pulsão do querer-escrever + exemplos + paciência (interna e externa) = disciplina, regras, horários + ritmo + um sistema de fichas antipanes + álibi + gozo + casuística do egoísmo (rato de metal na galera) + necessidade + clandestinidade + *divisa kafkaniana* + uma boa caneta + DH + rumor + materiais de boa cepa + frases bem feitas etc. Mas notei que faltava adicionar um item na lista: CONFIANÇA. (Murakami: *a chave é uma certa ambição*).

Levrero: “Me cago en ellos, hijos de puta. ¿Por qué no me creyeron en su momento? ¿Por qué me hicieron dudar de mí mismo, en esa duda permanente que todavía me acosa en muchas de mis percepciones, enfoques y cavilaciones? Imbéciles, ellos; e imbécil yo, desde luego: ¿en quién voy a confiar, si no en mí mismo? (2008, p.519)



Figura 58 - Mario Levrero. Foto Agência Literária CBQ

frases-marcadores II

Em *La novela luminosa* e *El discurso vacío* de Mario Levrero também é possível extrair *frases-marcadores* que ajudam a contornar monumentalidades e a jogar cargas ao mar como, por exemplo: "*Debo seguir pensando en esto*" (2011, p.46). E, também: *otra vez me distraje con el tema y no presté atención al dibujo ni al tamaño de la letra* (2011, p.37). Em *La Novela* há também frases-marcadores eficientes para sinalizar LIMITES: tabuletas, divisas e frases bem feitas que servem para sinalizar os limites da consciência na abordagem de certo tema ou assunto, como por exemplo:

"Deveria meditar mais profundamente sobre esse tema. Mas não farei isso"

"No me convenía, no le convenía a mi estrecha consciencia" (2008, p.474);

"Acostumbrado a la consciencia estrecha" (2008, p.476);

"Esto quiere decir que percebo las cosas superficialmente" (2011, p.46)

"Observe el lector cómo actúa la consciencia estrecha, cómo me evita – aparentemente – problemas insoluble" (2008, p.500).

gesto-ideia

[traçar uma linha]

No prólogo de “*Tractatus logico-philosophicus*” (1922), Wittgenstein diz que *desenhará* neste livro “a linha da fronteira do pensamento”. Ele continua, em seguida, “não do pensamento, mas da expressão do pensamento, uma vez que para desenhar a linha da fronteira do pensamento deveríamos ser capazes de pensar ambos os lados desta linha (deveríamos ser capazes de pensar aquilo que não se deixa ser pensado)”. (2002, p.27) <*Os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo*> Levrero: “La percepción es manejada por la consciencia a su gusto, y cuanto más estrecha es la consciencia, tanto más desvaída es la percepción. La percepción es un acto doloroso, es un acto de entrega, es un acto de desintegración psíquica”. (2008, p.474).

a inteligência do humor

[*Lendo Levrero em voz alta*]: “Cuando no me cabe en la mente la grandeza de lo que leo, me río a carcajadas y digo, incluso en voz alta, ‘qué hijo de puta’”. (2018, p.24)

Matías Núñez em artigo intitulado “*La biblioteca errante*”²⁰⁶. *Escenas de lectura en La novela luminosa de Mario Levrero*” (2016) observa a utilização “estratégica” que Levrero faz do recurso do humor para *decir lo que no se puede decir*:

“ya que el humor, en lugar de pretender desacreditar las “vergonzantes” creencias que Levrero va desgajando a lo largo de su texto, supone una última estrategia pragmática para decir lo que no se puede decir... tal vez haciendo que sea el lector quien lo diga o complete el discurso a partir de su lectura, a partir de su risa.” (2016, p.269)

Sobre o humor, Virgínia Woolf, no ensaio intitulado “O valor do riso”, observa que “o humor é das alturas; só as mentes raras são capazes de escalar o pico de onde a totalidade da vida pode ser contemplada como um panorama; mas a comédia, que anda pelas estradas, reflete o trivial e acidental”. (2014, p.35) É uma questão topográfica, ela diz: “As experiências, no entanto, são coisas perigosas e, ao tentar atingir o ponto de vista do humorista – equilibrando-

²⁰⁶ Núñez, M. Revista de la Biblioteca Nacional. Uruguai. 11/12, p. 257-273, 2016. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/60376>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

se naquele pico tão alto que é negado às suas irmãs -, não é raro que o ginasta macho tombe ignominiosamente”. (2014, p.34)²⁰⁷

Em *Conversaciones con Mario Levrero*, Pablo Silva Olazábal faz uma daquelas “perguntas-dissertação” sobre a distinção entre o humor e o chiste, Levrero responde sucintamente e lhe passa uma indicação bibliográfica: o verbete de Arthur Koestler sobre o humor publicado na Enciclopédia Britânica (1983).²⁰⁸ Neste verbete, Koestler informa que o riso espontâneo é uma contração involuntária de quinze músculos faciais e sua função parece ser propiciar alívio de tensão. Ele, observa que, ainda que existam “múltiplas e esplendorosas variedades de humor”, de um modo geral pode-se dizer que “são tipos criativos de atividade mental que sempre operam em mais de um plano. No humor, tanto a criação de uma piada sutil quanto o ato ‘recreativo’ de entender a piada envolvem o delicioso solavanco mental de um salto repentino de um plano ou contexto associativo para outro.”²⁰⁹

Talvez as variadas formas do humor e do chiste não constem no conjunto de condutas do *Neutro* porque, segundo Koestler, o riso sempre inclui certa dose de humilhação e agressividade em relação ao próximo.²¹⁰ Mas o riso, ele observa, é também uma boa forma de descarregar as emoções do medo: “uma das situações típicas em que o riso ocorre é o momento de repentina cessação do medo causado por algum perigo imaginário.”

²⁰⁷ Neste ensaio, Woolf observa com ironia que o humor é negado às mulheres: “O humor, como a nós foi dito, é negado às mulheres. Trágicas ou cômicas elas podem ser, mas a mistura específica que constitui um humorista é para encontrar somente em homens.” (2014, p.34). Sobre ironia, Cf. Arthur Koestler: “A ‘ironia’ é a arma mais eficaz do satirista; ela simula adotar o modo de raciocínio do opositor no intuito de expor seu absurdo ou vício implícitos.” In. Arthur Koestler “Uma contração de 15 músculos faciais”: *Encyclopædia Britannica* 15a ed. vol. 9. (1983).

²⁰⁸ [Flotar] Levrero responde para Olazábal: “El humor no lleva necesariamente a la risa, es algo que flota, que se insinua a través de pequeñas ironías o cosas así; nada evidente. El chiste lleva forzosamente a la risa.” (2016, p.24).

²⁰⁹ O verbete disponível no endereço eletrônico não possui página de referência. Verbetes traduzido em português disponível em <https://wilmarx.wordpress.com/koestler/> Acesso em 10 de julho de 2021.

²¹⁰ Para demonstrar a afirmação de que o riso sempre contém um elemento de agressividade embutido na manifestação involuntária dos quinze músculos faciais envolvidos, Koestler cita os seguintes teóricos. Apud Koestler: Segundo Bergson “intenção não confessada de humilhar e corrigir o próximo”; Sir Max Beerbohm “encontrou dois elementos no humor popular: regozijo no sofrimento e desprezo pelo estranho”; Willian McDougall “o riso evoluiu na raça humana como um antídoto contra a solidariedade, uma reação protetora que nos serve de escudo contra a influência depressiva das deficiências de nossos semelhantes.” In. Arthur Koestler “Uma contração de 15 músculos faciais”: *Encyclopædia Britannica* 15a ed. vol. 9. (1983).

[Virginia colocou as pedras no bolso e começou a afundar]



Figura 59 – Virginia Woolf

a defesa dos sem-defesa

Não observar a língua barthesiana no original em francês. Como defender esse defeito na tese? Argumentando que as traduções brasileiras são realizadas, em sua maioria, por especialistas em Barthes: tradutores atentos às mínimas inflexões, nuances e variações discursivas do texto barthesiano. Leyla Perrone Moisés, ex-aluna de Barthes, por exemplo, é responsável por muitas destas traduções. A edição publicada no Brasil da aula inaugural de Barthes no *Collège de France* inclui um posfácio de Leyla Perrone intitulado “Lição de Casa” em que ela relata a experiência de traduzi-lo: “Barthes subverte a língua sem violentá-la. Seus enunciados são perfeitamente gramaticais, seu estilo é clássico, seus textos pertencem a um texto flexível, mas conhecido e reconhecido: o ensaio.” (2002, p.67). Até aqui tudo bem, no entanto, ela adverte, mas há *o pulo do gato*. Leyla Perrone-Moisés diz que traduzindo Barthes podemos perceber o “pulo do gato” + “a tática de luta” + os “passos da dança”. É uma ronda, ela diz: “nessa ronda, o tradutor pode perceber alguns processos da escritura barthesiana que uma leitura crítica, sem essa experiência interna do texto que é a tradução, não revelaria de modo tão imediato.” (idem, p.66).

Ou seja, um copista chinês de merda. É claro que estava pensando naquela citação de *Rua de mão única* do fragmento “Porcelanas da China”:

“A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o

transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem, e, para ele, ela se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno.” (Benjamin, 2000, p.16)

Pensei, se não posso ser um copista chinês, vou ficar meio adormecido em uma banqueta de bar:

“Uma noite, meio adormecido sobre uma banqueta de bar, eu tentava por brincadeira enumerar todas as linguagens que entravam em minha escuta: músicas, conversações, ruídos de cadeiras, de copos, toda uma estereofonia da qual uma praça de Tânger (descrita por Severo Sarduy) é o lugar exemplar” (Barthes, *O Prazer do texto*, 2015, p.59).

Barthes em defesa dos sem defesa, em *Prep. I (carteirada)*: “Eu não me ocupo com a origem, com a ‘verdade’ histórica do hai-cai: ocupo-me com o hai-cai para mim, sujeito francês que o lê traduzido em coletâneas.” (2005, p.58).

Em suma, tudo isso para dizer que nesta tese não se escuta Barthes em francês. Diferentemente do espanhol que, ao contrário, foi se infiltrando como água na escrita da tese. César Aira, em um texto de 1986 intitulado “Desdenhosa ignorância da literatura do Brasil”²¹¹, observa que o português deveria ser mais lido em seu país já que oferece a facilidade de ser “uma língua apenas tenuemente estrangeira” (2020, p.7). [*Pensei, vou tentar obter esse efeito de estrangeiridade ténue na fase de revisão da tese*].

método E.T.

Para escrever Murakami diz que se utiliza do método ET. Ele se refere à cena em que o E.T. (Steven Spielberg, 1982) constrói um aparelho de comunicação interplanetário a partir dos materiais encontrados na garagem da casa em que está hospedado. Ele diz que o trabalho de um escritor é assim, você junta um monte de materiais aleatórios e os combina tentando uma comunicação: “isso pode parecer semanticamente contraditório, mas, combinadas de forma eficaz, as memórias possuem intuição própria e previsibilidade. E elas deveriam ser a força motriz da narrativa.” (2017, p.67)

Murakami: “para mim, não há outra opção a não ser adotar o método E.T. Abrir a garagem, juntar tudo (mesmo que só encontre entulhos nada atraentes) e

²¹¹ Aira, Cesar. Suplemento literário do Estado. Edição 173, julho de 2020 (tradução de Joca Wolff). Disponível em https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_173_web. Acesso em 25 de julho de 2021.

fazer uma mágica dando o melhor de si: “Plim!” Essa é a única maneira de entrar em contato com outros planetas.” (2017, p.70).

Levrero, *NL*: “Estas cosas se dan una y otra vez; al punto de que nunca puedo saber si lo que estoy pensando, o lo que se me ocurre, ha surgido de mi mente, por un proceso mío, o se viene de afuera, de otra mente.” (2008, p.65)

materiais pesados

Murakami diz que se pode escrever romances em qualquer época:

“Em resumo, acredito que cada geração possuiu MATERIAIS próprios de sua época a partir dos quais PODE ESCREVER ROMANCES, e considerando o formato e o peso deles podem-se definir a forma e as funções do veículo que irá carregá-los. A originalidade do romance é alcançada na correlação entre o material e o veículo. (2017, p.75)

Segundo Murakami, há escritores que usam materiais leves e outros que usam materiais pesados. Sobre esta escolha faz um comentário pessoal: “Como não abordava (não conseguia abordar) assuntos pesados como guerra, revolução, fome, eu teria que usar materiais mais simples, e para isso precisava de um veículo leve que fosse, ao mesmo tempo, ágil e flexível.” (idem, p.70)

Mas ele não desencoraja os que escolhem ou só conseguem trabalhar com materiais mais leves: “Dependendo da abordagem, pode-se extrair uma força incrível de uma pequena experiência, por mais insignificante que ela pareça ser” (2017, p.73).

Como exemplo de um escritor que trabalha com *materiais pesados*, Murakami cita Hemingway:

“imagino que seja porque a força da escrita de Hemingway provinha dos próprios materiais. Justamente por isso ele se voluntariou para lutar nas guerras (Primeira Guerra Mundial, Guerra Civil Espanhola e Segunda Guerra Mundial), foi caçar e pescar na África, e era apaixonado por touradas.” (2017, p.72).

Wittgenstein também foi voluntário nas duas Grandes Guerras. Ainda não li o *Tractatus Logico-Philosophicus* (29 anos, 1921) nem *As investigações filosóficas* (começou a escrever em 1936, 47 anos), mas obtive em uma nota biográfica as seguintes informações: na Primeira Guerra (25 anos) alistou-se como voluntário (já sabia), no verão de 1926 (37 anos) trabalhou como ajudante de jardineiro em um mosteiro. Em 1941 (52 anos), “não querendo ser um espectador”

da Segunda Guerra, trabalhou como porteiro no Guy's Hospital durante dois anos e logo depois como ajudante em um laboratório de pesquisas clínicas.²¹² Talvez ele estivesse à procura de *materiais pesados*.

Um sujeito intrigante, deveria ter lido o tractatus e as investigações filosóficas, mas de certos escritores só nos chegarão alguns poucos fragmentos, que encontraremos ao acaso, se tivermos sorte e esses fragmentos tiverem a paciência de esperar por você. Valéry apud Barthes, *Prep. II*: "É estranho como a passagem do tempo transforma toda a obra - portanto, todo o homem - em fragmentos" (2005, p.133).

[Então, se você quer escrever um romance] COMECE A REUNIR E ACUMULAR CUIDADOSAMENTE OS MATERIAS NECESSÁRIOS PARA UMA NARRATIVA



Figura 60 - Peldaños de una escalera. *Le mépris* (1963), filme de Jean-Luc Godard

²¹² D'Oliveira Armando Mora. "*Wittgenstein. Os Pensadores*, "Vida e Obra". São Paulo: editora Nova Cultural, 1999.

apêndice 9

Murakami: “Além de tentar descobrir o que estava errado mentalmente, imaginei que não seria má ideia trabalhar meu método. Se eu pudesse aperfeiçoar a parte técnica da natação, outros aspectos poderiam também ganhar maior nitidez.” (2000, p.133)

10

Conclusão

Um método para evitar panes

3 de agosto, tive aquele sonho recorrente, de repente noto que meus dentes estão moles, soltos dentro da boca e daí começo a tirá-los e vou juntando os que caíram na palma da mão olhando para aquilo, estupefata. No sonho de ontem havia caído um dente da frente da arcada inferior. Eu estava em um cômodo que não conhecia, algumas pessoas também estavam lá e, em um dado momento, olhei para a janela e vi que um rato preto tentava entrar por um pequeno espaço entre o batente e a vidraça. Ou seja, acordei sentindo que algo não estava bem. De todo jeito, a tese estava concluída, ou seja, o sistema anti-panes barthesiano havia funcionado.

Acho que o fato é conhecido: pouco tempo depois de ter publicado *O grau zero da escrita* (1953) e também *Michelet* (1954), Barthes teve sua prorrogação de bolsa recusada pelo *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS)²¹³. No seu relatório, o orientador chamava a atenção para essas duas obras publicadas pouco antes e sugeria que, por ter se empenhado na produção delas, o Sr. Barthes possivelmente não se dedicava a sua tese desde a primavera de 1953, mas que deixaria à comissão a avaliação final.

Charles Coustille relata este caso no artigo intitulado “O que seria uma tese barthesiana?”. Para responder a essa questão, Coustille analisa os projetos doutorais de Barthes nos anos 1950 e as suas considerações teóricas dos anos 1970 sobre o gênero tese²¹⁴. Ao analisar esta prática doutoral dos anos 1950, ele observa que estas ainda não eram teses barthesianas e que as panes eram a ocorrência sistemática de um percurso de pesquisa que recalrava o desejo do pesquisador em nome de um superego institucional. O termo superego aparece em uma das 30

²¹³ No CNRS, Barthes foi *stagiaire de recherche* de 1952 a 1954 e bolsista de produtividade de pesquisa de 1956 a 1959.

²¹⁴ O *corpus* de análise do artigo inclui os seguintes textos de Barthes: a monografia para o diploma de estudos superiores sobre *Ésquilo* (1941), os relatórios de diferentes projetos do CNRS (anos 1950), artigos sobre pesquisa e ensino superior da década de 1970 e, também, as fichas preparatórias do seminário (não-publicado) “Os problemas da tese e da pesquisa” ministrado na *École Pratique de Hautes Études* (EPHE) em 1972-1973. *Revista Polis e Psique*, 2016; 7(1): 247-259: <https://fatcat.wiki/release/e3c73lehmzhj5o4wtfwkjl2le>

fichas preparatórias do seminário (não-publicado) “Os problemas da tese e da pesquisa” apresentada neste artigo. Na ficha 23, Barthes anota um sintético percurso referente ao início de uma pesquisa: “*corpus* / objeto/supergo: recorte-tema de tese / Pane: despejo do sujeito da enunciação / Projeto-tema” (apud Coustille, p.249). Nessa sequência, esclarece o artigo, o *projeto-tema* seria a resposta de Barthes à pane anunciada de um *recorte-tema* que *despeja* o sujeito da enunciação²¹⁵.

A partir da análise do *corpus* selecionado, Coustille sintetiza quatro traços do que seria uma tese barthesiana: “1) não tem necessariamente um tema, seu objetivo é fabricar um objeto; 2) abandona o método durante o percurso; 3) é desgraciosa, mas procura mesmo assim seduzir; 4) é uma maneira específica de orientar o desejo.” (2016, p.247). Ou seja, é um método para evitar panes: “o método barthesiano é uma força de renovação: ele serve para evitar panes e para alimentar a vitalidade do desejo de pesquisa” (2016, p.253).

Em “Jovens pesquisadores”, texto de 1972, Barthes apresenta e celebra um conjunto de pesquisas doutorais no campo dos estudos de Letras as quais se orientam pela noção de Texto, ou seja, pela prática da escritura. Ou ainda, pela dupla consciência de que a pesquisa não deve recalcar o corpo/desejo do pesquisador e que também não pode obliterar a presença do discurso. Nesta apresentação, Barthes diz: “o Texto é um campo metodológico onde se perseguem o enunciado e a enunciação, o comentado e o comentante.” (2004, p.103).

Em *A era das cartas*, Antoine Compagnon conta que acompanhou os progressos de Barthes na escrita de *Fragments de um discurso amoroso* (1977) e diz que essa experiência o marcou para sempre: “Eu os acompanhava *passo a passo*, o que me incitava a ter a mesma disciplina, que me empurrava para o trabalho e minha tese avançava.” (Compagnon, 2015, p.100):

“O método de trabalho que ele estabeleceu pouco a pouco, contudo, prevenia contra a pane: tomava notas o tempo todo em sua caderneta; quando voltava para casa, passava as notas para as fichas; classificava e reclassificava suas fichas até encontrar a ordem certa; depois, redigia seu manuscrito em torno das fichas. Foi lá que percebi melhor sua disciplina.” (2015, p.98)

²¹⁵ Em *RB por RB* (1975) há a seguinte consideração que parece precisar esta noção de *projeto-tema*: “O ‘tema’ é a unidade estrutural da tese (o discurso de ideias): o que é colocado, recortado, avançado pela enunciação e permanece como a disponibilidade do sentido (antes de ser, por vezes, seu fóssil).” (2003, p.196)

Barthes estava inspirado, é o que diz Compagnon sobre a escrita dos *Fragmentos*. Já sobre os cursos do *Collège de France*, ele considera que foi uma tentativa de reviver a “magia” do processo anterior: “O curso sobre a preparação do romance foi a tentativa de uma nova partida, depois de uma conversão precisamente datada de uma temporada em Casablanca.” (2015, p.134). Compagnon relata que foi especialmente marcado pelo período do seminário que resultou nos *Fragmentos*. Para ele, Barthes estava “no auge de sua forma” (2015, p.134): “Sem dúvida havia em nós uma parte de ilusão, de ímpeto sem reflexão, cada um pensando que Roland fosse o melhor no momento em que frequentou seu seminário” (2015, p.134).

Já para mim, os cursos do *Collège de France* foram uma grande partida. Acompanhei o *passo a passo*, isso me incitou a ter disciplina e me empurrou para o trabalho, enquanto minha tese avançava. Talvez seja um pouco de ilusão, de ímpeto sem reflexão, cada um pensando que Roland fosse o melhor no momento em que frequentou seus cursos.

11

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. **A Aventura**; tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. A potência do pensamento. In: _____. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANDERSON, L. *I in U*. Catálogo da exposição de Laurie Anderson realizada no Centro Cultural Banco do Brasil. Curadoria de Marcelo Dantas. 3 volumes, 2010-2011.

ANDRADE, C.D. **Reunião**. Rio de Janeiro: editora José Olympio, 1973

BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**; tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**, tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A Preparação do Romance I**; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A Preparação do Romance II**; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Aula**; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Incidentes**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos, vol.4: política**; tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Inéditos, vol.2: crítica**; tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Neutro**; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O prazer do texto**, tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O Rumor da Língua**; tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**; tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **S/Z**; tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: edições 70, 1999.

_____. **O império dos signos**; tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Cadernos da Viagem à China**; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Diário de Luto**; tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**; tradução Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BARTOLO, A. **Como um relâmpago - uma abordagem do conceito de imagem dialética a partir de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras., PUC-Rio

BATAILLE, G. **A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica, vol I**; tradução, apresentação e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, W. **Rua de Mão Única**; tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Walter Benjamin: Briefe I (Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno)**. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

_____. **Sobre o Haxixe e outras drogas**; edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. Sobre o conceito da história; O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia; A imagem de Proust. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: ed. UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. **Bolsões de Resistência**. São Paulo: G.G Brasil, 2004.

BINET, L. **Quem matou Roland Barthes?**; tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

BORGES, J. L. El jardín de los senderos que se bifurcam. In: _____. **Ficciones**. Madri: El Mundo, 2001.

BRETON, Andre. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001

BROOKS, Peter. **Henry James goes to Paris**. New Jersey: Princeton University Press, 2007.

_____. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.

COMPAGNON, A. **Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. **A Era das Cartas**. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

- _____. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CARSON, A. **O método Albertine**. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2017.
- _____. **Eros the Bittersweet, an essay**. New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- CHEN, A. **Esforços olímpicos**; tradução de Rogerio W. Galindo. São Paulo: Todavia, 2021
- CHENIEUX-GENDRON, J. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHERNG, W. J. **I Ching: a alquimia dos números**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- COLI, J. **Van Gogh**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, Editora 34, 2010.
- _____. **Pasados citados por Jean-Luc Godard. El ojo de la historia, 5**. Espanha: Contracampo libros, 2017.
- D'OLIVEIRA, A.M. Vida e obra. In: **Wittgenstein. Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ECHEVARRÍA, I. Levrero y los pájaros. In: **Conversaciones con Mario Levrero**. Montevideo: Criatura editora, 2018.
- ERASSO, N. C. Q. Os diários de juventude de Liev Tolstói: Tradução e questões sobre o gênero de diário, São Paulo, 2011. Dissertação, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo.
- GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: ed. 34, 2014.
- _____. As formas literárias da Filosofia. In: _____ **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: ed. 34, 2006.
- GARCIA, M. **Um teste de resistores**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016
- _____. **20 poemas para seu walkman**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. **Engano geográfico**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. **Câmera Lenta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017
- _____. **A topologia poética de Emmanuel Hocquard**. Niterói, 2010. Tese de doutorado – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2010
- GIORDANO, A. (Org.). Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura. Edição de Alberto Giordano. Rosário: Centro de Estudios de Literatura, 2010.

HEIDEGGER, M. **Heráclito**; tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1998.

HERRIGEL, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Pensamento, 1988

JAMES, H. **A Fera na Selva**. São Paulo: Cosac Naify, 2007

JESUS, C. M. **Quarto de Despejo**. Edição Popular, 1963.

KOESTLER, A. Uma contração de 15 músculos faciais. In. Enciclopédia Britânica, 15a ed. vol. 9, 1983.

LEVRERO, M. **El discurso vacío**. Montevideo: ediciones Trilce, 2004.

_____. **La novela luminosa**. Buenos Aires: Mondadori, 2008.

_____. **Manual de Parapsicologia**. Montevideo: Criatura editora, 2019.

_____. **Deixa Comigo**, tradução e posfácio de Joca Reiners Terron. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

MALLARMÉ, S. **Um lance de dados**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, Sp: Ateliê Editorial, 2013.

MARTY, E.. **Roland Barthes, o ofício de escrever**; tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009

MATUS, A. Mario Levvero: el laberinto de la personalidad. In. **Conversaciones con Mario Levvero**. Montevideo: Criatura editora, 2018.

MAUBERT, F. **Conversas com Francis Bacon**; tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MURAKAMI, H. **Do que eu falo quando falo de corrida**, tradução de Cássio Arantes Leite. São Paulo: Alfaguara, 2000.

_____. **Romancista por vocação**. tradução Eunice Suenaga. São Paulo: Alfaguara, 2017.

OLAZÁBAL, P.S. **Conversaciones con Mario Levvero**. Montevideo: Criatura editora, 2018.

O'OMEARA, L. **Rolland Barthes at Collège de France**. Liverpool University Press, 2012.

OSÓRIO, L.C. **Razões da crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PERLOFF, M. **A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano**; tradução Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. Lição de Casa (posfácio). In. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2002.

PINTO, M.V. (Org.) Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018

RANCIÈRE, J. De uma imagem à outra? Deleuze e as eras do cinema. In: ____ **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

SAMOYAL, T. Roland Barthes: biografia. São Paulo, Editora 34, 2021.

SCHLUMBERGER, J. **I Ching: princípios, prática e interpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

SONTAG, S. **Sob o signo de saturno**. Porto Alegre: L&PM, 1986

SUZUKI, D.T. Introdução. In. Herrigel, E. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Pensamento, 1988

TAVARES, G. **Breves notas sobre a ciência**. Lisboa: Relógio D'água, 2012

_____. **A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil**. Lisboa: Relógio D'água editores, 2004.

_____. **Investigações Novalis**. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2020.

_____. **O senhor Swedenborg e as investigações geométricas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TOLSTÓI, L. **Diários de 1847-1854**; tradução de Natalia Cristina Quintero Erasso, dissertação, USP, 2011.

TZU, S. **A arte da guerra: os treze capítulos originais**. São Paulo: Jardim dos Livros, 2006

VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: ____ **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Tractatus Logico-philosophicus**. São Paulo: Editora Edusp, 2017.

WILHELM, R. **I Ching – O livro das mutações**. São Paulo: Pensamento.

WITTE, B. **Walter Benjamin – uma biografia**; tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

WOOLF, V. O valor do riso; Sobre estar doente; Geraldine e Jane. In: ____ **O valor do riso**; tradução e organização de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Periódicos

AIRA, C. Desdenhosa ignorância da literatura do Brasil; tradução de Joca Wolff. **Suplemento literário do Estado**. Edição 173, julho de 2020. Disponível em https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_173_web. Acesso em 25 de julho de 2021.

BARTOLO, A. ABRALIC– Associação brasileira de literatura comparada. 2018. Uberlândia. A noção de imagem dialética como procedimento crítico e poético. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547730583.pdf

BENSE, M. O ensaio e sua prosa. **Revista Serrote**, n.16, pp. 43-61, março de 2014.

BERDET, M. Como Walter Benjamin escrevia. **Revista CEBRAP**, São Paulo, v. 37, n.03, p.445-455, sep/dez. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/K5NsLv96TvkTXFS4JmhqnBF/?lang=pt>> Acesso em 25 de julho de 2021.

BERGALA, A. O prazer material de escrever. Entrevista com Alain Bergala por Mário Alves Coutinho. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v.4, n.1, p. 84-101, janeiro/junho 2007.

BERGONZONI, G.A. Na floresta escura da escritura: Gonçalo M. Tavares e Roland Barthes. **Vazantes**, v.2, n.01, 2018.

BRANDINI, L. T. Roland Barthes e o ensaio enquanto ficção da china. **Remate de Males**, Campinas-SP, v.37, n2, pp.745-761, jul./dez. 2017

BINES, R. K. A grande orelha de Kafka. **Chão de Feira**, caderno n.87, série Infância, 2019. Disponível em <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno87/>> Acesso em 25 de julho de 2021.

CARSON, A. Breves conferências. **Revista Serrote**, n.17, p.207-223, 2014.

_____. Variações sobre o direito de se manter em silêncio; tradução de Caetano W. Galindo. In. **A Public Space**, n.7, 2008. Disponível em: <https://apublicspace.org/magazine/detail/variations-on-the-right-to-remain-silent>. Acesso no dia 14 de agosto de 2021.

CONTRERAS, S. **Cuadernos LIRICO**. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia. 10, 2014. Disponível em <https://journals.openedition.org/lirico/2186>. Acesso em 25 de julho de 2021.

COUSTILLE, C. O que seria uma tese barthesiana? **Revista Polis e Psique**, 7(1): p. 247 – 259, 2016. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/303979833.pdf>>. Acesso em 15 de agosto de 2021.

CRISTOBO, A. Aníbal Cristobo: depoimento para **Revista Bliss** editada por Clarissa Freitas, Lucas Matos e Márcio Junqueira. Disponível em: <<http://blissnaotembis.com/blog/2014/05/anibal-cristobo-o-que-fica-e-o-ar-inquieto-por-um-instante.html>>. Acesso em 25 de julho de 2021.

DERRIDA, J. Discurso de Frankfurt. Jornal eletrônico do **Le Monde Diplomatique**. Bibliotecadiplô. 2002-01, a204, 2001. Disponível em: <<http://diplo.org.br/2002-01,a204>>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

GARCIA, M. Tinha uma tradução no meio do caminho. **Revista nonplus**, São Paulo, v.7, p. 43-53, 2015.

_____. Marília Garcia: depoimento [2015]. Entrevistadores: Alberto Pucheu, Danielle Magalhães, Luiz Guilherme Barbosa, Heleine Magalhães, Maurício Chamarelli, Simone Brantes, Luiz Philip Fávero e

Luanna Belmont. Rio de Janeiro: **Poesia Brasileira Contemporânea**, liderado por Alberto Pucheu. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7H3Twaklj00&t=14s>. Acesso em 25 de julho de 2021.

MARTÍNEZ, L. Mario Levrero parapsicologia, literatura y trance. In. Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura. Edição de Alberto Giordano. Rosário: Centro de Estudios de Literatura, 2010.

MORAES, E.R. Perverso e delicado. **Revista Cult**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/perverso-e-delicado/>. Acesso em 25 de julho de 2021.

MOTTA, L. T. Roland Barthes e seus primeiros toques de delicadeza minimalista. Sobre O grau zero da escritura. **Revista ALEA**, v.12, p. 233-47, n.2, julho-dezembro de 2010.

NÚÑEZ, M. La biblioteca errante. Escenas de lectura en La Novela Luminosa de Mario Levrero. **Revista de la Biblioteca Nacional**. Uruguai, 11/12, p. 257-273, 2016. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/60376>. Acesso em 14 de agosto de 2021.

OTTE, G.; VOLPE, M.L. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, Florianópolis, n.18, pp. 35-47, 2000.

PEREIRA, A.M. Levrero idiorrítmico. **Revista ALEA**: estudos neolatinos. V.20, n.2, p.137-146, maio/agosto, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/18669/11075>> Acesso em 15 de agosto de 2021.

PINO, C. A. O soberano bem do Romance. Pensamento místico no último Roland Barthes. **Revista TB**, p. 41-54, jul./set. 2014.

PINO, C.A. Em busca de uma vida nova. No caminho do romance de Roland Barthes. **Revista Manuscritica**, Revista de crítica genética, p. 41-55, 2010.

_____. O soberano bem do romance. Pensamento místico no último Roland Barthes. **Revista TB**, Rio de Janeiro, 198, p. 41-54, jul./set., 2014.

_____. Roland Barthes e o combate do bem e do mal. **Revista ALEA**, Rio de Janeiro, v.14/2, p.231-244, jul/dez, 2012.

STAROBINSKI, J. É possível definir o ensaio?. **Revista Serrote**, n.10, março de 2012.

VIDAL. Paloma: depoimento para **Jornal Rascunho**: o jornal de literatura no Brasil. Disponível em <<https://rascunho.com.br/noticias/leitora-distraida-escritora-atenta/>>. Acesso em 25 de julho de 2021.

WISER, A. Constellations marginales: Roland Barthes avec Walter Fabula Benjamin.: La recherche en Littérature, Les colloques, Roland Barthes, contemporanéités intempestives, 2018. Disponível em: <<https://www.fabula.org/colloques/document5767.php>> Acesso em 16 de agosto de 2021.

WOLFF, J. Levrero com Aira: Caligrafias otobiográficas. **Revista Iberoamericana**, Vol. LXXXIII, n. 261, pp.967-98. Octubre-Diciembre 2017.

ZAMBRA, Alejandro. Cuaderno, Archivo, Libro. **Revista Chilena de Literatura**, n.83, 2013. Disponível em <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/26988/39152>> Acesso em 25 de julho de 2021.

Filmografia

Adieu Au Langage (2014), Jean-Luc Godard

Le Livre D'Image (2018), Jean-Luc Godard

Interface (1995), Harum Farocki

E.T. O extraterrestre (1982), Steven Spielberg

Ghost Dog: the way of the samurai (1999), Jim Jarmusch

Interface (1995), Harum Farocki

Le Livre D'Image (2018), Jean-Luc Godard

Chung Kuo, Cina (1972), Michelangelo Antonioni

Do outro lado da esperança (2017), filme de Aki Kaurismäki

Good Morning (1959), Yasujiro Ozu

The Birds (1963), Alfred Hitchcock