

ENCENAR UM DESEJO, ENSINAR

Natalie Lima ¹

RESUMO: O presente artigo busca mostrar como a teatralidade, em Roland Barthes, foi um dispositivo por ele utilizado ao longo de sua produção para encenar a si mesmo e construir sua figura de intelectual e escritor, bem como para ensaiar uma nova relação com a literatura e a crítica, cada vez mais cênica, a partir dos últimos anos de sua produção, sobretudo no curso *A preparação do romance*. Ali, o desejo de escrita, nomeado por Barthes como “Vouloir-Écrire”, se espacializa e traz consigo potências cênicas e romanescas. A sala de aula de *A preparação do romance* é então o palco para onde parte da produção barthesiana conflui, mas não se resolve.

PALAVRAS-CHAVE: teatralidade, romanesco, Roland Barthes, espaço cênico.

TO STAGE A DESIRE, TO TEACH

ABSTRACT: This article tries to show how theatricality, in Roland Barthes, was a device he used throughout his production to stage himself and build his figure as an intellectual and writer, as well as to rehearse a new relationship with literature and criticism, more and more scenic, from the last years of its production, especially in the course *The preparation of the novel*. There, the desire for writing, named by Barthes as “Vouloir-Écrire », becomes spatial and brings with it scenic and romanesque powers. The classroom for *The preparation of the novel* is then the stage where part of the Barthesian production converges, but it is not resolved.

KEYWORDS: theatricality, romanesque, Roland Barthes, scenic space.

A primeira coisa a dizer sobre o curso *A preparação do romance* em sua forma-livro é que há muitas primeiras coisas a dizer: a relação mais ou menos direta entre o luto de Barthes pela morte da mãe, em 1977, e o Querer-Escrever (*Vouloir-Écrire*) gerado a partir dessa dor, do qual ele fala desde a primeira aula, em 1978; o fato de Barthes ter declarado não ver sentido em publicar quaisquer aulas dadas no Collège de France, dizendo que era preciso pensá-las enquanto algo efêmero e, ao mesmo tempo, como um monumento recusado (*monument refusé*); a escrita, entre a primeira e a segunda parte de *A preparação do romance*, de *A câmara clara*, definido por alguns comentadores como uma espécie de ficção;² a irônica e trágica fala em 23

¹ Pós-doutoranda no Instituto de Letras da UFF com bolsa FAPERJ-PDR-10, sob a supervisão da Profa. Dra. Diana Klinger. É doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com período sanduíche na Universidade Paris-Diderot (Paris VII). Sua pesquisa atual investiga as relações da arte e da literatura latino-americana dos últimos vinte anos com as ideias de utopia e futuro. E-mail: nataliearaujolima@gmail.com.

² Para a pesquisadora francesa Magali Nachtergaele, em *A câmara clara* “Barthes vê a si mesmo como um verdadeiro diretor de teatro que torna cenográficas as aparições, as reviravoltas e a dramaturgia de seu pensamento” (tradução minha; Nachtergaele, 2015, p. 62). Já Bernard Comment, editor da nova versão do curso pela Seuil, diz que *A câmara clara* é “provavelmente o romance de Barthes, um romance inaudito, totalmente inovador (...)”. (trad. minha, Comment, 2015, p. 9)

de fevereiro de 1980, última de Barthes em sala de aula, três dias antes de ser atropelado: “Uma última palavra, ainda me restam alguns instantes (uma última palavra, mas não uma palavra derradeira, espero eu.”³ (BARTHES, 2015, p.554); a garantia, na mesma fala, alguns minutos depois, de que não havia, naquele momento, um real projeto de novo livro, mas sim “um livro em desejo”, o que depois seria nuançado pelos apontamentos reunidos sob o título de *Vita Nova*, seu provável romance; a reedição do curso pela Seuil (2015), em que se faz, ao contrário do que ocorre na primeira, publicada na França em 2003 e baseada nas anotações de Barthes, uma transcrição literal das aulas, indo ao encontro de seu aspecto oral, e a meu ver, de traços de corporalidade pela voz. Todos esses elementos são importantes para nos perguntarmos de que maneira o dispositivo da encenação, ou do cênico, é repensável a partir de um curso de literatura, sendo o de Barthes aquele cujo objetivo é realizar uma preparação de e para a escrita de um romance.

Citar esses “fatos” pode ser algo interessante pois eles trazem consigo questões recorrentes em *A preparação do romance*: vida, Querer-Escrever, luto e inadequação do objeto-livro. Essas se articulam com alguns conceitos forjados por Barthes anteriormente, dentre os quais destacamos o romanesco⁴ e a teatralidade.⁵ Para Barthes, o desejo de escrita e a preparação que daí advém, ainda que apoiados sobre uma trajetória teórica bastante *sui generis*, são também questões vitais, quer dizer, capazes de atravessar e refazer sua subjetividade pela via da ficção – do que é por-se-em-cena com a ficção. Longe de enxergar Barthes como um personagem de romance, porém, o que se quer é justamente pensar fora do espaço autônomo de tal gênero de escrita, e para isso pode ser rentável conjugar as noções de romanesco e teatralidade. Afinal, no último curso, já não se trata “apenas” de dizer, como em *Roland Barthes por Roland Barthes*: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, pois no caso do curso, o livro e o narrador *estão ausentes*, dando lugar à presença do professor que deseja escrever. O personagem/objeto a ser ficcionalizado, por assim dizer, passa a ser o romance que ainda não existe. Além

³ As citações de *A preparação do romance* partem da edição francesa de 2015, ainda não vertida para o português. Busquei sempre, antes de traduzi-las, consultar a tradução que Leyla Perrone Moisés fez a partir da primeira edição francesa. No entanto, houve passagens traduzidas sem nenhum “apoio”, já que a edição em português, de 2005, se baseia na versão anotada do curso. Nos demais livros de Barthes, usei as traduções em português, à exceção de um volume com escritos sobre teatro (2002a) e de duas entrevistas e um texto presentes na edição das *Œuvres complètes* (2002b, 2002c e 2002d).

⁴ Como se sabe, o conceito de romanesco permeia a obra de Barthes e é fundamental para entendermos a maneira com que ele passa a encarar a própria escrita em suas últimas produções. Formulado inicialmente em *S/Z* durante a já clássica distinção entre textos legíveis e escrevíveis, o romanesco recebeu uma gama variada de formulações, as quais antes cercaram e circunscreveram algumas questões caras a Barthes do que estabeleceram definições rígidas. De todo modo, aqui nos interessa entendê-lo, o romanesco, sobretudo em *A preparação do romance*. Talvez a senha para tanto esteja no primeiro ano do curso, quando Barthes se debruça sobre a anotação e sua “realização exemplar”, o haikai japonês: já ali encontramos a investigação sobre uma forma de dizer “eu”, uma atenção ao presente e o que Barthes chama de “uma nova prática de escrita”.

⁵ Esse conceito será desdobrado ao longo do artigo.

disso, mesmo levando em conta a frase de abertura da autobiografia, é preciso tomá-la como um índice de romanesco, característica essa, por sua vez, que não garante a existência do romance, chegando até a ameaçá-lo enquanto gênero.

Próximo à ideia de romanesco em *A preparação do romance*, e consciente de que não será possível corresponder à definição tradicional de um curso, Barthes não formaliza uma saída para o que entende por crise da literatura quando tenta justificar o interesse por um gênero que ele mesmo já havia condenado alguns anos antes (BARTHES, 2002b, p. 1038). Talvez por isso mesmo pareça querer alcançar não numa forma escrita final, pronta. Barthes apresenta o desejo de escrita – “anotações de si”, portanto um dado romanesco – como algo processual. E é a partir do desejo de escrever um romance, e mesmo de *apenas escrever*, tomando como base a busca de uma “nova prática de escrita” (BARTHES, 2015, p. 20), que ele parece intuir que o experimento desse novo (isto é, do que ainda não tem forma) é decisivo para que a vida literária permaneça *viva*. Seria necessário começar a forjá-los – o novo e a vida – no Collège de France.

Nesse sentido, gostaria de levar em conta as definições que Barthes dá à ideia mesma de curso porque vejo nelas o início de um forjar no informe, algo para além da urgência de responder à crise da literatura no seu tempo. Isso ocorre de forma mais geral em 2 de dezembro de 1978: “(...) um curso, em meu espírito, é uma produção específica, nem totalmente escrita, nem totalmente fala, marcada por uma interlocução implícita.” (BARTHES, 2015, p. 25) Ou, mais peculiarmente, em 1 de dezembro de 1979, numa definição com senso de humor: “Quanto ao plano, quer dizer, o plano desse Filme, desse Livro, que será o próprio Curso, sua estrutura se parecerá bastante com a de uma peça de teatro – ou de um Rito (...) e talvez até de uma pequena Tragédia (doméstica), ou mesmo de uma tragicomédia (...)” (BARTHES, 2015, p. 239)

Suas intervenções *ao vivo*, *in loco*, não são, o próprio Barthes é quem diz, nem escrita (*mot*) nem fala (*parole*), mas um tipo de livro, filme ou peça de teatro – algo difícil de definir, menos autônomo do que um romance ou um clássico curso de literatura. Haveria a potência de fabricação de um presente, algo que tem início em *O prazer do texto*, chega aos cursos no Collège de France e passa por *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*. Embora até nesses casos a noção barthesiana de literatura, de maneira geral, se atenha ao texto e a seu potencial significante, há nela uma dobra, uma espécie de força que a empurra para fora, em direção a uma práxis vital à qual Barthes dá um nome bem conhecido: o de *écriture*. Na conferência “*Durante muito tempo, fui dormir cedo*”, ele diz:

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 (...). (BARTHES, 1988, pp.293 e 294)

A *écriture* de Barthes: uma ação na vida, a possibilidade cênica e romanesca de fabricar e viver uma Vida Nova, seja ela de fato ficcional ou não. Como bem define o pesquisador Éric Marty, *écriture*⁶ é “a decisão, a responsabilidade incessantemente reativada de escolher uma posição que seja também um ato, é passar de uma posição face ao mundo para um ato no mundo” (MARTY, 2006, p. 10). Não à toa, pouco antes da referida conferência, na célebre *Aula inaugural* Barthes entende por literatura “não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever” (BARTHES, 2007, p. 16). Ele visa, sobretudo, o texto, isto é, “o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.” (BARTHES, 2007, p. 16) Graças a essa espécie de noção cênica, na *Aula inaugural* ele coloca, no mesmo plano, “literatura, escritura ou texto” o que à sua maneira expandia a possibilidade de se dizer aquilo que era propriamente literário.

Se existem, em Barthes, tentativas de liberar a teoria do dogmatismo a partir de uma práxis que deseja ser lida como texto, seria interessante, em primeiro lugar, levando em conta o desejo de *fazer* e sua consideração sobre o potencial cênico da língua, precisar que texto é esse; em segundo, discutir se, a partir dele, mas também para além de sua produção, já seria possível avançar e pensar em manifestações teóricas/escriturais/cênicas capazes de escapar um pouco mais à ideia de texto signifiante.

Barthes nos coloca diante daquilo que vai catalisar, no mesmo corpo de professor-escritor, teoria e arte: sua produção. Trata-se de um método, e disso ele fala em diferentes aulas, ora aludindo diretamente a recursos teatrais clássicos, tais como a parábase, ora evocando a ideia de simulação. No primeiro caso, Barthes afirma que a parábase terá um papel a cumprir no curso, definindo-a a partir de sua função no teatro grego. Enquanto “parte intercalada na qual o ator, representando o autor, vinha à frente da cena e se dirigia aos espectadores como se fosse o próprio autor (...)”, a parábase servia para interromper a peça (BARTHES, 2007, p. 240). Era nesse momento que o autor, “sob o efeito do ator principal, vinha diante da cena a fim de explicar o que havia querido fazer (...)”. Na prática, Barthes pretendia falar

⁶ Na obra de Barthes, o termo aparece pela primeira vez em *O grau zero da escritura*, de 1953, como opção vigorosa e fresca ao termo “estilo”: “Colocada no âmago da problemática literária, que só começa com ela, a escritura portanto é, essencialmente, a moral da forma, a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza de sua linguagem.” (BARTHES, 1972, p.125). Embora seu significado flutue e adquira nuances diferentes ao longo dos anos, *écriture* sempre esteve associada àquilo que um escritor produz. Em *S/Z*, trata-se de uma prática (2004, p. 140); em *O prazer do texto*, do *kama-sutra* da linguagem (2004a, p. 11); no curso sobre o Neutro, *écriture* é “o discurso que, sem dúvida, desmonta a arrogância do discurso”. (BARTHES, 2003, p. 333)

“enquanto autor do curso e não mais enquanto autor hipotético de uma Obra a fazer”. (BARTHES, 2007, p. 240)

Na simulação, Barthes entende as próprias aulas como “se *colocar em posição* (porque, se *colocando em situação*, em todo caso, a obra só poderia ser produzida na clandestinidade do meu escritório, não em uma sala com um auditório)”. (BARTHES, 2007, p. 318) Só assim seria possível engajar a si – “Eu não poderia me conectar ao curso se não simulasse, se não me colocasse na posição de fabricar uma obra no curso” – e, tão importante quanto, aos que frequentam as aulas: “E se com essa tomada de posição eu tento me ligar ao curso, é evidentemente porque essa é a minha única esperança de que vocês se ligarão também a ele.” (BARTHES, 2007, p. 318)

Colocar o desejo de escrever a postos, expô-lo num ato-aula, é isso uma maneira de encená-lo? E qual o valor dessa ação? O quão importa, nesse caso, o espaço em que os corpos convivem, aparecem e se organizam? Barthes encontra duas vezes em Dante o seu *lugar de fala*, a maneira como vai se *posicionar* já nos primeiros encontros de *A preparação do romance*: com a expressão *Vita Nuova*, título da compilação de prosa e poesia que o poeta florentino escreve após a morte de Beatriz e que Barthes transforma em operador conceitual, tem-se a chance de dar início a um novo “programa de vida”, o que para ele, que escreve, é uma “nova prática de escrita”. Essa dinâmica estaria diretamente ligada a outro trabalho de Dante, especificamente ao primeiro verso de *A divina comédia*: “No meio do caminho de nossa vida.” O narrador-personagem se encontra em uma *floresta escura*, uma região de iniciação, em que é difícil distinguir entre as formas e na qual só se entra após uma mudança de vida, na vida:

em certo momento da vida – momento que chamei, miticamente, de “meio do caminho” –, sob o efeito de certas circunstâncias, de certas devastações, o Querer-Escriver (...) podia se impor como o Recurso, como a Prática cuja força fantasmática permitia partir mais uma vez em direção a uma *Vita Nuova*. (BARTHES, 2007, p. 31)

Em suas aulas no Collège de France, Barthes propôs modos mais livres de ensinar e pensar, “fundados sobre uma vida íntima assumida porém frágil, a proteger sem cessar”, e em que a criação “é esse fluido desejante que mistura o mundo, suas imagens, criando laços entre os fluxos individuais”. (NACHTERGAEL, 2015, p. 176) No meio do caminho havia, no entanto, certo desconforto – o peso de ocupar uma cadeira no Collège de France. Nathalie Léger, editora da primeira edição do livro-curso, diz que vários “comentadores salientaram (...) o embaraço do professor diante da multidão compacta e anônima”, algo diferente de sua experiência anterior, quando se reuniam “alguns discípulos em torno de uma mesa na École Pratique des Hautes Études”. (LÉGER, 2005, pp. xx e xxi)

Porém é no Collège de France, “a partir do constrangimento que ele impõe e da ambição que ele encarna, que Roland Barthes enuncia, desde a aula inaugural, em janeiro de 1977, o desejo daquela ‘Vita Nova’” (LÉGER, 2005, p. xxi). Visível já no início de *A preparação do romance*, esse desejo foi “pela primeira vez formulado no limiar do Collège e como que escorado neste. É pois antes de tudo a consignação de seu desejo *naquele* lugar, assombrado por ilustres figuras do pensamento (...) que lhe permite esboçar os contornos de uma vida recomeçada” (LÉGER, 2005, p. xxi). Nesse sentido, os dispositivos cênicos apontam para um estado que envolve pensamento, produção de subjetividade e vida em sala de aula e na instituição, mas também vazando delas. No curso sobre o desejo de escrita de um romance, esse mesmo desejo de escrever é *apresentado*, então, como produtor de um espaço discursivo vital.

A dimensão espacial de uma aula é então um modo de aproximar Barthes da noção de cênico, ou do encenar. Sinto uma necessidade de defini-lo, esse espaço, como se aí desaguassem e nascessem questões diretamente relacionadas à tal busca. Nesse sentido, uma solução descritiva não convenceria ninguém. Talvez porque descrever a sala de aula seja torná-la a rubrica de um cenário. É preciso ensaiar outro caminho, um nome de teatro cuja escrita às vezes soa estranha à dicção teatral e para quem o tema da espacialidade vale muito: Valère Novarina.

Propondo um teatro em que o público assista ao sacrifício da linguagem a partir do trabalho de ator (2006, p.83), Novarina, no fragmentário *Lumières du corps*, aspira a uma operação dupla: a primeira é a queima da palavra escrita, “le brûlement des mots” (NOVARINA, 2006, p.83), com a duração que esse gesto sacrificial dá a ver; a segunda é a colocação da palavra falada no espaço, ou seja, a espacialização da linguagem – gesto sem o qual a queima não aconteceria.

(...) o ator sacrificante faz vazar, força, abre o compacto da matéria: ele levanta a pedra que nos asfixiava; ele nos tira do torpor, e de repente mostra como a fala opera no espaço, como ela um dia pariu dimensões do mundo à nossa frente: como ela nomeou isso que aparece. (NOVARINA, 2006, p. 137)

O espaço não está previamente dado, pois. É a palavra e sua duração, em Novarina, que nos ajuda operá-lo, percebê-lo. Talvez *Lumières du corps* esteja entre uma não-declarada teoria do teatro e um estranho texto encenável. Talvez nem se trate de prosa. A curiosidade que aqui desperta é sua propensão a experimentar com uma potência cênica do teórico. Dito de outra forma, à sugestão teórico-cênica feita por Novarina ao corpo de quem atua: esse corpo instaura, em um determinado intervalo temporal, uma nova maneira de ocupar, uma nova espacialidade, à medida que sua ação e sua fala (seu pensamento) se confundem e configuram um fenômeno de linguagem. “O sentido passa por uma abertura e por uma decomposição do espaço. O sentido não é nada senão isso: o espaço que se abre.” (NOVARINA, 2006, p.44).

Há então um novo espaço porque nascido de uma abertura e de uma decomposição gerada pela passagem do sentido. Novarina fala de um ponto de vista teatral, obviamente, e quero trazer sua perspectiva para debatê-la a partir de Barthes. O espaço-aula ao qual estamos acostumados só existe porque uma rede de leituras, sentidos, corpos, gestos e audições o constitui. Esses elementos parecem todos previsíveis porque não esteticamente trabalhados, mas ainda assim oferecem um risco, um vazio por onde se pode tomar posição e dar lugar de forma não centralizada e não autônoma: penso em Barthes, no que resta de seu corpo na transcrição de *A preparação do romance* – e me pergunto por esse mesmo corpo se apoiando em pesquisa e Querer-Escrever para, depois, convertê-los em extensas notas “usadas” nas aulas. Nathalie Léger diz que elas eram lidas no anfiteatro lotado com “notável fluidez”. (LÉGER, 2005, p. xx) Talvez por isso, entre aqueles que foram alunos de Barthes, poucos “se lembram de que ele lia um manuscrito” (LÉGER, 2005, p. xx). Penso mais uma vez: agora em Barthes ensaiando suas falas antes das aulas, lendo e relendo os próprios escritos até quase assimilá-los.

“Como para cada um de seus cursos precedentes no Collège de France (...) o manuscrito de *A preparação do romance* é cuidadosamente redigido”, diz Léger. (2005. xviii). Comparando a versão manuscrita e a versão pronunciada, ela não enxerga muitas diferenças: raras digressões no registro oral, “alguns arranjos de último minuto e, principalmente, cortes no texto escrito para adaptá-lo, em caso de necessidade, aos constrangimentos técnicos da sessão”. (LÉGER, 2005, p. xx). Barthes lia, “e muito escrupulosamente, o manuscrito”, o qual contém, portanto, “*sem restos*, os desafios do curso”. (LÉGER, 2005, p. xx)

É fácil encontrar na internet os registros em áudio de todas as aulas. Quem aperta o play ouve uma voz calma, pouco oscilante, com pausas estratégicas, gravidade e charme, elementos dotados de artificialidade calculada. Curiosamente, no prefácio da edição francesa lançada em 2015 pela Seuil, inteiramente baseada nas gravações, o escritor Bernard Comment acredita que se está “o mais perto de um pensamento que se desenrola ao fio da voz”, com as “inflexões, os detalhes e estreitamentos, as modalizações e precauções, os refinamentos, em suma, o mais perto da vida da palavra falada, da fala viva”. (COMMENT, 2015, p. 8)

O fio da voz da escrita na leitura silenciosa – será mesmo possível captar esse fio sem um vigoroso exercício de imaginação? Algo necessariamente estará perdido, nessa passagem de *parole* a *mot*, ou seja, da palavra falada à palavra escrita, mas também de *mot* a *parole*, se pensarmos nas notas que dão origem ao curso e à primeira edição em forma-livro nelas baseada. A possibilidade de encontrar, em *A preparação do romance*, um espaço cênico para a sala de aula nasce justamente dessa clivagem. Ler o curso em sua forma-livro (deixando a forma livresca numa situação de desconforto), ou ouvi-lo em áudio, é ler sua concepção e auscultar seus rastros. Comparando a primeira edição com a mais recente, baseada nos registros sonoros, noto que a proximidade entre o escrito e o falado produz, ao contrário do que

à primeira vista poderia parecer, não um processo de continuidade que se decanta em um volume encadernado, mas um ruído. É como se a primeira edição, colada às notas manuscritas e compreendendo o curso enquanto texto (é essa a escolha dos editores da primeira edição, Marty e Léger) pusesse em xeque a própria noção de bastidor, ou seja, daquilo que se encontra *fora da cena* (estar-se-ia diante, como disse Léger, de um *manuscrito sem restos*).

O ruído ocorreria porque entre a escrita e a voz existe uma fenda, que tanto Léger quanto Comment parecem querer tapar: ela diz que as notas *alcançaram* as aulas; ele, que o fio da voz foi preservado na transcrição. Ambos estão obcecados com a questão da presença, o que talvez sequer precisasse acontecer no caso de um “monumento recusado”.

Isso que não se deixa apreender nem numa edição, nem na outra – que das notas não chegou a existir enquanto fala e que da voz já não se ouve (sua inarticulação) – parece ser uma versão da linguagem que não se conforma a uma definição de texto ou mesmo de signo; que vaza do virtual do texto, vira *écriture* e escapa; que sai de um *manuscrito sem restos* para se tornar matéria residual. Encontro em Novarina, dessa vez em *Diante da palavra*, uma maneira bem acabada de redizer essa linguagem, uma forma de tornar o espaço-aula uma coisa *a mais*:

A fala avança no escuro. O espaço não se estende mas se escuta. (...) O espaço não é o lugar dos corpos; ele não nos serve de apoio. A linguagem o carrega agora diante de nós e em nós, visível e oferecido, tenso, apresentado, aberto pelo drama do tempo no qual estamos com ele suspensos. O que há de mais bonito na linguagem é que passamos com ela. Tudo isso não é dito pelas ciências comunicativas mas nós sabemos muito bem disso com nossas mãos na noite: que a linguagem é o lugar do aparecimento do espaço. (NOVARINA, 2009, p. 16)

Em Barthes, o espaço cênico da escrita toma forma a partir de uma estratégia de distanciamento que gostaríamos de entender como um gesto teatral, sendo esta noção algo que atravessa toda a sua produção, passando pelo marxismo crítico dos anos 1950, pela semiologia dos anos 1960 e pela busca de uma escrita nova, na segunda metade da década de 1970. É o que sustenta o pesquisador Christophe Bident em *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Ao longo do trabalho, a noção de gesto aparece tanto como uma característica da escrita de Barthes quanto como uma ideia capaz de atravessar concepções importantes de suas reflexões mais teóricas.

Bident deseja mostrar que, em Barthes, e desde o início de sua produção, a noção de teatralidade, fundamental para se pensar uma política da escrita barthesiana, sempre se fez presente, porém nunca esteve diretamente associada ao palco, deixando de ser, assim, algo inerente a esse espaço. “A teatralidade, em Barthes, virá sempre em segundo lugar: ela coloca em questão sua própria

artificialidade imaginária e reflete sobre os signos que produz.” (BIDENT, 2012, pp. 13 e 14) É bem verdade que Barthes parte, em grande escala, de Brecht, da teoria do teatro do dramaturgo e encenador alemão, para estruturar uma concepção própria de teatralidade. Nesse sentido, a citação de Bident que acabo de fazer se refere a Barthes, mas aponta também para a maquinaria conceitual a partir da qual ele compreendia o teatro brechtiano, em que a artificialidade é o recurso escolhido para afetar o público em sua alienação dentro do sistema representativo e dos mitos por este produzidos. Segundo Bident, Barthes verá no signo distanciado o instrumento que torna visível essa artificialidade (2012, p. 28). Nesse procedimento, o crítico teria encontrado uma solução cênica que correspondia à maneira com que desejava trabalhar em suas análises, estando a noção de *gestus* incluída nessa operação. Ela seria, para Barthes, “uma das mais inteligentes e mais claras que a reflexão dramática já produziu!”. (BARTHES, 2002a, p. 336) Como bem define o próprio Brecht:

Chamamos esfera do *gestus* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social (...) O ator apodera-se da sua personagem acompanhando com uma atitude crítica de suas múltiplas exteriorizações (...). (BRECHT, 2005, pp. 61 e 62)

Com o *gestus*, e com as relações sociais que se dão a ver a partir dele, Brecht não pretende mostrar o mundo tal como ele é, numa estética realista. Em oposição à cena dramática e aristotélica, busca investigar tanto as conexões inter-humanas individuais como também, e principalmente, aquilo que determina essas mesmas conexões, despertando no ator e no espectador a reação crítica, o estranhamento (*Verfremdungseffekt* ou efeito V, como ficou conhecida a técnica) de tudo aquilo que possa parecer familiar e conhecido no âmbito social.

Sobretudo físico, o *gestus* é, assim, um procedimento que se baseia no trabalho do intérprete, dando a este, a seus colegas e à plateia a chance de perceber atitudes e nuances de expressões faciais e corporais, de palavras e entonações, de ritmos e variações. Isso ocorre a partir de quebras nas falas e nos movimentos, produzindo-se assim uma suspensão. Por si só, o *gestus* se constrói dentro de um plano de indecidibilidade, pois não cessa de se mover entre o particular e o coletivo, ou seja, entre aquilo que um corpo exterioriza e, a partir daí, de que maneira se agencia com os demais. E ao contrário do trabalho de interpretação tradicional, que funde o ator à personagem numa mesma figura em cena, o *gestus* se estabelece como elemento diferencial, provocando uma fissura entre ambos, afastando-os progressivamente.

Se em Brecht o *gestus* é a suspensão do sentido, é o distanciamento que leva o público a estranhar de forma crítica, em Barthes isso afastaria a crítica de um papel hermenêutico e a colocaria diante de um teatro da linguagem e da teatralidade da

escrita (BIDENT, 2012, p. 22). As noções de causalidade, interrupção, intervalo, separação, descontinuidade, confrontação e dialética, todas presentes na concepção de teatralidade de Brecht, teriam formado uma espécie de sistema que Barthes aproveitou para forjar seu próprio modo de pensar (BIDENT, 2012, p. 16). E ainda que o modelo estruturalista e o teatro japonês também tenham ocupado um lugar importante no desdobrar das reflexões barthesianas sobre a teatralidade, Brecht nunca deixará de retornar.

Como meu objetivo não é discorrer sobras todas as idas e vindas do pensamento de Barthes sobre o assunto ao longo de vinte anos, mas sim investigar, em seu último curso e em alguns trabalhos que o cercam, de que forma essa teatralidade aparece e em que medida pode ajudar a pensar uma definição de cênico, coloco em suspensão as considerações sobre Brecht. Agora salto para a segunda metade da década de 1970, mais precisamente para o ano de 1977, quando Barthes, escrevendo sobre um livro recente de Bernard-Henri Lévy, declarava que encenar e argumentar, na sua opinião, eram a mesma coisa. (BARTHES, 2002c, p. 314) No mesmo ano, em entrevista concedida a Lévy, publicada no *Le Nouvel Observateur*, percebe-se uma postura dúbia e, ao mesmo tempo, assertiva sobre o assunto:

Tenho ligações complicadas com o teatro. Como energia metafórica, ele conserva, até hoje, uma extrema importância para mim. Vejo o teatro por todo lugar, na escrita, nas imagens etc. Mas quanto a ir ao teatro, isso não me interessa muito, eu quase não vou mais. Digamos que ainda sou sensível à teatralização, e que esta é uma operação. (...). (BARTHES, 2002d, p. 381)

A fala mostra que, nos últimos anos de vida de Barthes, a noção de teatralidade passa necessariamente pela produção de um sensível apto a contribuir com os cursos no Collège de France, e com a escrita de *A câmara clara*. Em confluência com o *gestus* brechtiano, essa dinâmica estaria ligada à valorização do detalhe, o que aparece como *punctum* no livro sobre a fotografia e como *notatio* em *A preparação do romance*, como se verá mais adiante. Mas é preciso, também, rastrear ao menos algumas alusões teatrais num trabalho de viés assumidamente romanesco, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Nele, a teatralidade surge a partir de um flerte com o estatuto da ficção. A célebre sentença de abertura, “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, é repetida, muitas páginas depois, acompanhada de um complemento, geralmente pouco citado: “(...) – ou melhor, por várias.” (BARTHES, 2003a, p. 136) Apontando para a possibilidade da encenação de um eu, a frase é, logo em seguida, desdobrada com uma metáfora teatral. É dessa maneira que o livro se forja como espaço para uma autocrítica romanesca:

Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravai aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. (BARTHES, 2003a, pp. 136 e 137)

Embora seja romanesca a *substância*, ela não deixa de ser também teórica. Roland Barthes revisa, nesse livro, sua própria produção acadêmica, fazendo uma espécie de memorial em que detalhes autobiográficos não compõem apenas para esclarecer momentos de sua produção intelectual, mas também para confundir-nos quanto a esta, assim como em relação à sua própria intimidade. Trata-se de um jogo de máscaras, ele mesmo o disse, em que se autorreferir na terceira pessoa do singular é uma estratégia.

Por ficção, Barthes entende “uma nova arte intelectual” (BARTHES, 2003a, p. 105). Nesse sentido, deseja submeter “os objetos de saber e de dissertação – como em qualquer arte – não mais a uma instância de verdade, mas a um pensamento dos efeitos” (BARTHES, 2003a, p. 105). O que “gostaria de produzir”, o efeito que ambicionava provocar não era “uma comédia do Intelecto, mas seu romanesco”. Barthes quer nos fazer acreditar, como num romance contemporâneo, que o Eu está em cena. Pois se as máscaras vão se escalonando em profundidade, escapando sempre, assim o fazem para evidenciá-la, a tal primeira pessoa, travestida de terceira. Mas é difícil acreditar nesse Eu – nunca conseguimos de fato agarrá-lo, tanto mais quando ele surge de repente: “Embora feito, aparentemente, de uma sequência de ‘ideias’, este livro não é o livro de suas ideias; é o livro do Eu, o livro de minhas resistências a minhas próprias ideias; é um livro recessivo (que recua, mas também, talvez, que toma distância).” (BARTHES, 2003a, p. 136)

É recuando que, a partir desse livro, a produção de Barthes, ainda que sem realizar inteiramente seus objetivos, tentará se lançar para um tipo de pensamento já desembaraçado do marxismo e do estruturalismo e atento à produção de subjetividade no processo da escrita. Se os livros anteriores já eram espaços tensionados de um ponto de vista analítico, a partir de *Roland Barthes por Roland Barthes* o ato de tomar distância e ao mesmo tempo *se mostrar* passa a ser um gesto estratégico em dois sentidos: ele é encenado, ou seja, demonstrado esteticamente, assim como ensaiado, o que significa dizer romanescamente engendrado.

Quando se pensa no desconforto de Barthes no Collège de France de que fala Léger, levando também em conta a sensação oposta, de intimidade, vivida na EPHE, percebe-se que em *Roland Barthes por Roland Barthes* há uma espécie de

treino. O Barthes que a partir de 1978 falará sobre Querer-Escrever um romance diante de um auditório lotado é aquele que antes diz: “(...) falo de mim como o ator brechtiano que deve distanciar sua personagem: ‘mostrá-lo’, não encarná-lo (...)” (BARTHES, 2003a, p.186)

Muito antes de assistir às montagens da companhia alemã Berliner Ensemble, que trouxe o teatro de Brecht a Paris, e de se tornar crítico de teatro das revistas *Lettres Nouvelles*, *France-Observateur* e *Théâtre Populaire*, na década de 1950, Barthes iria, ele mesmo, para o palco, usando uma máscara de Dario em montagem de *Os persas*, de Ésquilo. Na foto escolhida para *comprovar* sua experiência como ator em *Roland Barthes por Roland Barthes*, uma imagem em três planos: no primeiro, vemos o público, de costas; no segundo, já no palco, um grupo de cerca de dez atores parece constituir um coro trágico; no terceiro, por fim, no ponto mais alto da escadaria e mais diminuto com relação à perspectiva do nosso olhar, vemos Barthes, ou melhor, Dario, túnica clara, máscara comprida, imperscrutável. No comentário à foto, um descompasso (rememorado? inventado? certamente proposital) entre o eu que declama uma fala e o corpo que não se conforma àquela posição:

Dario, que eu representava sempre com o maior medo, tinha duas grandes falas nas quais eu corria sempre o risco de me embrulhar: ficava fascinado pela tentação de pensar em outra coisa. Pelos buraquinhos da máscara, e não podia ver nada, a não ser muito longe, muito alto; (...) Eu tinha raiva de mim mesmo por me ter deixado agarrar naquela armadilha desconfortável (...). (BARTHES, 2003a, p. 45)

O comentário à foto seria inteiramente outro se *Roland Barthes por Roland Barthes* não se tratasse de um livro programaticamente romanesco – era preciso começar a *fingir*, em 1975, flagrando a si mesmo, décadas antes, fingindo mal –, mas também caso a máscara estivesse ausente. Se Barthes, que foi membro do Grupo de Teatro Antigo em seus tempos de graduando na Sorbonne, época da montagem de *Os persas*, deixara-se agarrar no que definiu como “armadilha desconfortável”, certamente não era a máscara a constrangê-lo. Pelo contrário: graças a ela era possível estar em cena e, ao mesmo tempo, distante.

Também em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor diz ter vários corpos: um “digestivo”, um “nauseante” e ainda mais: “sensual, muscular (a mão do escritor), humoral, e sobretudo emotivo (...)” (BARTHES, 2003a, p. 74). Esse corpo, que é vários, só existe para ele, no entanto, “sob duas formas correntes: a da enxaqueca e a da sensualidade”. (BARTHES, 2003a, p. 74) Não são esses os elementos para a composição de um corpo heroico. As eventuais dores de cabeça e o “prazer sensual são apenas cinestésias, encarregadas de individualizar meu próprio corpo, sem que ele possa glorificar-se com nenhum perigo: meu corpo é debilmente teatral para si mesmo”. (BARTHES, 2003a, p. 74)

A dicotomia dor/prazer parece ser o pêndulo no qual as qualidades de um sujeito são expressadas, e o corpo, embora não-heroico, tem contornos definidos e particulares. Mas para além disso há algo que, felizmente, escapa. Esse corpo teatral não precisa tomar forma somente para si mesmo. Pois à medida que o corpo “emotivo” é aquele que “fica emocionado, agitado, entregue ou exaltado, ou atemorizado, sem que nada transpareça” (BARTHES, 2003a, p. 74), um verdadeiro “fascínio pelo corpo socializado, o corpo mitológico, o corpo artificial (o dos travestis japoneses) e o corpo prostituído (o do ator)” indica outro aspecto: entre emoção e fascinação há uma máscara que se volta para fora da esfera privada por não ser constituída por ela – os buraquinhos da máscara de Dario têm um papel a cumprir. Nesse caso, dor e prazer podem atuar também em âmbito público, em que os corpos e as máscaras abrem-se uns aos outros. Há, é claro, uma economia coletiva dos desejos aqui, tanto mais quanto, algumas páginas depois, Barthes diz que a “função erótica do teatro não é acessória, porque só o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura), dá os corpos e não sua representação”. (BARTHES, 2003a, p. 97)

A teatralidade

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* há um sujeito instável que não se deixa capturar – seja pelos leitores, seja por aquele mesmo que escreve. O personagem Barthes encontra-se impelido a escrever porque, ao tentar ouvir “sua própria surdez”, acaba produzindo “apenas, nesse esforço, um outro palco sonoro, uma outra ficção”. (BARTHES, 2003a, p. 189) Escrevendo, no entanto, ele pode renunciar “a produzir a última réplica” (BARTHES, 2003a, p. 189). Essa talvez seja de fato uma maneira de sair da autossurdez, mas não estaria ele abrindo mão de uma escuta, dos estranhamentos que ela causa? Difícil especular. Se Barthes tenta se ouvir a fim de descobrir aquilo que de si não acessa, só o faz porque, antes, “o que ele não podia deixar de escutar, onde quer que estivesse, era a surdez dos outros à sua própria linguagem: ele os ouvia não se ouvirem” (BARTHES, 2003a, p. 189). Não parece, mesmo assim, que ele repudie por inteiro a forma dialógica, nem que eu faça aqui uma apologia a esta. É que, entre a ilusão da comunicação e o caos da não-comunicação, a escrita se faz possibilidade de escuta repetida, reencenável, cuja temporalidade é dilatada pelo tempo da leitura-escuta. Assim ficaríamos menos surdas e surdos? Talvez, mas não sem a dose de ficção da qual Barthes se queixa:

Na encruzilhada de todos os seus livros, talvez o Teatro (...) O teatro se liga a todos os temas aparentemente especiais, que passam e voltam naquilo que ele escreve: a conotação, a histeria, a ficção, o imaginário, a cena, a estatutária, o quadro, o Oriente, a violência, a ideologia (...).” (BARTHES, 2003a, p. 195)

Para além dos temas, a recorrência do teatral teria a ver com a própria incapacidade de exprimir, fisicamente, “uma admiração, uma indignação, um amor, por medo de significar mal” (BARTHES, 2003a, p. 195). Declarando-se não-apto a tornar seu corpo convincente, Barthes diz que é a “convicção do outro”, seja lá quem esse outro for, que faz dele, aos próprios olhos, “um ser de teatro” (BARTHES, 2003a, p. 195). Isso assim acontece porque, em seu desejo de ver “um corpo convicto” (provavelmente nunca o seu), é no território da teatralidade que tal desejo pode ser realizado. Se Dario foi o único papel que Barthes encenou formalmente, e o fez mal, sem conseguir empregar à própria voz as “expressões” que deveria lhe dar, ainda assim sua máscara, ou melhor, a máscara como recurso, não foi deixada de lado. Ela não serviu para trazer a convicção corporal desejada também fora do palco, mas certamente tornou-se um operador pelo qual enxergar, no espaço social, os gestos alheios, e os próprios gestos de escrita, como sinais de uma teatralidade.

Quanto a esse conceito, cuja definição formal aparece, uma única vez, em um pequeno ensaio de 1954 chamado “O teatro de Baudelaire”, ele será usado mesmo depois de Barthes abandonar as salas de teatro. O que se verifica é que, uma vez nos anos 1960, deixa-se de lado a crítica de teatro porque a noção mesma de teatro vai se tornando inútil. Sigo aqui a hipótese de Jean-Pierre Sarrazac, que em “Le retour au théâtre” tenta explicar porque, em Barthes, a noção de teatralidade não tinha mais necessidade do teatro real (SARRAZAC, 1996, pp. 11-22). Ela surgiria na década de 1950, a partir do estudo das montagens a que Barthes assistiu enquanto atuou como crítico em revistas como a *Théâtre Populaire*, especialmente aquelas a partir de Brecht, adquirindo então seus próprios valor e força operatória. Já em outro artigo, “A invenção da teatralidade”, traduzido pela revista *Sala Preta*, Sarrazac vê na teatralidade barthesiana um desejo de livrar o teatro da literatura em seu aspecto beletrista.

Para Barthes (...), a teatralidade é aquilo que permite pensar o teatro não sem o texto mas, de modo recorrente, a partir de sua realização ou seu devir cênico. Vontade de voltar ao *hic et nunc* da representação e de reinstalar o teatro em sua dimensão propriamente cênica, depois de muitos séculos de subserviência à literatura (...) Mas, sobretudo, vontade de libertar o teatro de sua identidade literária, abstrata e atemporal, para recuperar sua abertura para o mundo, para o real. Nesse sentido, a teatralidade reinstalou a arte do teatro enquanto *ato*. (SARRAZAC, 2013, s/p).

Sarrazac acredita que a emergência progressiva de um sujeito autobiográfico em Barthes representa um transporte do épico e do drama para o romanesco. Seu trabalho terá então duas “sombras”: a de Brecht e, depois, a de Proust – sua principal referência em *A preparação do romance*. Para o abandono do teatro há também a hipótese de Bernard Dort, companheiro de Barthes na edição da revista *Théâtre*

Populaire. Dort afirma que Barthes sentia uma desconfortável distância entre um teatro desejado, utópico – que tinha Brecht como paradigma –, e um teatro real, cujas diferenças com o modelo brechtiano eram “de natureza e quase histórica[s]” (BARTHES, 2002a, p. 20). Também sustenta que o corpo do ator, no palco, carregava consigo uma dimensão insuportavelmente Real. “Talvez o maior sonho de Barthes fosse o de expulsar o ator do teatro: seu corpo exposto o fascina demais para não incomodá-lo e não fazê-lo experimentar um misto de tontura e náusea” (DORT, 1995, p. 143). A atuação no papel de Dario seria, então, para Dort, uma espécie de *cena primitiva*, em que sensações ambivalentes tornam difícil de distinguir, com nitidez, que experiência do corpo era tão atraente e tão abjeta.

As hipóteses de Dort e Sarrazac se complementam: a teatralidade e, depois, o romanesco podem ter sido os dispositivos encontrados para lidar com o cênico e com os corpos, de procurar sua convicção artificiosa, distanciada, como em Brecht, sem que para isso fosse preciso esperar por um novo Brecht, ou “submeter-se” às montagens experimentais dos anos 60 e 70. Também, e talvez sobretudo, passar da crítica de teatro à teatralidade foi uma maneira de pensar o gesto não apenas na própria escrita como nos temas sobre os quais ela se debruçava.

Quero dizer, com isso, voltando à proposição sobre ser o detalhe um artifício singular de todo elemento cênico, incluídos aí o gesto e o corpo, que se há uma passagem da teatralidade ao romanesco, ela não ocorre sem vazamentos mútuos, e *Roland Barthes por Roland Barthes* dá a medida disso. O detalhe enquanto valor é o que enlaça, ou melhor, torna aparente a tal passagem, e esta, por sua vez, expõe o que há de um estatuto a outro. Isso se sustenta não apenas na autobiografia, como também, cerca de vinte anos antes, no texto sobre o teatro de Baudelaire.

Escolher um poeta cuja produção teatral não teve muito lastro é algo sugestivo. Logo de início, Barthes justifica seu interesse pelo teatro baudelairiano a partir das forças que fazem este último fracassar: sua não-aptidão para o palco e para a dramaturgia por um lado; sua teatralidade, por outro (BARTHES, 2002a, p. 122). Esta pode ser resumida como

o teatro menos o texto (...) um espessante de signos e de sensações que se ergue sobre a cena a partir do argumento escrito, é esse tipo de percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. Naturalmente, a teatralidade deve estar presente desde o primeiro germe escrito de uma obra, e ela é um dado de criação, não de realização. (BARTHES, 2002a, p. 123)

Sarrazac nos alerta que a famosa definição de Barthes pode levar ao “uso unívoco e abusivo da noção” de que teatralidade é apenas “teatro menos texto” (SARRAZAC, 2013, s/p), mas, ao mesmo tempo, credita a Barthes um caminho para

escapar dessa fórmula: quando diz que a teatralidade é também um dado de criação, e não de realização, vindo, logo a seguir, tanto em Ésquilo e Shakespeare quanto em Brecht o texto escrito ser tomado pelo que lhe é exterior – “o texto escrito previamente arrancado pela exterioridade de corpos, objetos, situações: a palavra falada deflagra imediatamente em substâncias” (BARTHES, 2002a, p. 123) –, Barthes preserva uma relação de tensão entre o texto e os demais componentes da representação teatral.

Essa tensão passaria justamente pelo corpo de quem atua. *La Fin de don Juan*, *L'Ivrogne* e *Le Marquis du premier houzards*, todas de Baudelaire, embora fracas de um ponto de vista dramático, trazem indicações para a constituição das cenas que incidem sobre o corpo do ator (segundo Barthes, uma *superfície de tormentos*). É o corpo que carrega a teatralidade, ele é aquilo que pode apresentar e dar a ver uma espessura de signos e sensações, aparecendo mais concretamente ao longo da obra poética, e sobretudo da prosa de Baudelaire, do que em seu teatro. Um exemplo importante seria aquele em que os efeitos do ópio, do haxixe e do vinho são os motores da escrita ensaística (BARTHES, 2002a, pp. 124 e 125). “A teatralidade de Baudelaire é movida pela mesma força de fuga: ela deflagra por onde menos se espera: primeiro, e sobretudo, nos *Paraísos artificiais*: Baudelaire ali descreve uma transmutação sensorial que é da mesma natureza que a percepção teatral.” (BARTHES, 2002a, p. 125)

Se a teatralidade em Baudelaire escapa do teatro e vai em direção a seus outros trabalhos, por um processo inverso, diz Barthes, há elementos extradramáticos que invadem as peças do autor de *Flores do mal*, “como se esse teatro se obstinasse a se destruir por um duplo movimento de fuga e de envenenamento”. (BARTHES, 2002a, p. 125) Mal concebidas, as cenas baudelairianas são penetradas por categorias romanescas. (BARTHES, 2002a, p. 125)

Entre o romanesco e a teatralidade, o gesto desejan

Para Magali Nachtergaeel, ao analisar as fotografias que Roger Pic fez de uma montagem de *Mãe Coragem*, Barthes, em 1960, daria um giro contemporâneo: entenderia que os elementos visuais, no teatro de Brecht, ofereciam-se não como ilustração de uma dramaturgia, mas como signos por esta emitidos (NACHTERGAEL, 2015, p. 47). É a partir desse ponto que eu gostaria de pensar as relações entre teatro e imagem no Barthes de *A câmara clara* e *Fragments de um discurso amoroso* para só depois voltar ao curso *A preparação do romance*.

Se Barthes partiu também das fotografias de Pic a fim de forjar sua concepção de imagem, para Nachtergaeel elas surgem como uma “dobra da própria cena, mas na suspensão”. Nesse sentido, chamaria atenção a presença da visualidade na escrita barthesiana, causa dos conceitos que se comportariam como “objetos vivos e falantes em representação perpétua”.

Mencione-se também o potencial que a escrita de Barthes tem de gerar escutas e o quão cênico esse aspecto auricular pode ser. Não por coincidência, em 1978 Pierre Leenhardt adaptou, para os palcos, *Fragments de um discurso amoroso*, cuja montagem aconteceu no mesmo ano, no teatro Marie Stuart, sob a direção de Philippe Ripoll. Na abertura do livro, Barthes tentava estabelecer um pacto de escrita consigo mesmo: de que aquilo em que trabalhava se tratava, em certa medida, de um texto teatral. Escolher essa linguagem seria a estratégia necessária para não reduzir o amante a um “simples sujeito sintomal, mas antes fazer *ouvir* o que há em sua voz de inatural” (BARTHES, 2003a, p.17, grifo meu). Aí residiria o porquê da escolha de “um método ‘dramático’” cuja função seria renunciar aos exemplos, às ilustrações, e repousar “na ação única da linguagem primeira (sem metalinguagem)”. Barthes queria escrever um livro que não falasse sobre o discurso amoroso, mas que o deixasse falar, “de modo a pôr em cena uma enunciação e não uma análise”.

É verdade que *Fragments de um discurso amoroso* foi o trabalho que elevou Barthes à condição de celebridade, mas ainda assim se trata de um texto teórico. E obviamente de algo não escrito para o teatro. Olhando-o com cuidado, vemos que há ali um potencial cênico, com Werther e outros personagens aparecendo enquanto rubricas-falantes – pouco depois da escrita de *Roland Barthes por Roland Barthes*, o pensamento volta como processo encenado na escrita, dessa vez a partir de um certo nuançar de vozes, as quais Barthes toma de empréstimo.

Christophe Bident verá em *Fragments de um discurso amoroso* o último gesto teatral de Roland Barthes. Este fará com que se escute o inescutável, encenando uma enunciação, descrevendo o extremo de uma cena, montando citações e recortando-as como quadros (BIDENT, 2012, pp. 136 e 137). Além disso, mais uma vez, o sujeito aparecerá como uma criação dramática, agora a partir de uma escrita que aponta para estados sutis, informações aparentemente desimportantes, mas também com pulsões e variações “grandiosas” (BIDENT, 2012, pp. 136 e 137).

No entanto, depois de *Fragments de um discurso amoroso* e a partir dos cursos no Collège de France, o que era uma espécie de rascunho de subjetividade se tornou algo um tanto diferente: “o rascunho se esquiva”, resume Bident, e é a própria dimensão do Neutro que começa a ressoar aqui. Barthes passa a ser então alguém que escapa parcialmente, ou seja, que escapa ao se mostrar. O que para Bident se mostra como um “sair de cena” é, para mim, ainda cênico: o gesto de uma interrupção e de uma transmissão. Sobretudo, é o gesto não simplesmente de se afastar, mas de produzir um espaço-outro.

Levando em conta que a clivagem entre teatro e fotografia ressoa no *gestus* de Brecht e seu efeito de suspensão, volto-me agora para *A câmara clara*, o “romance”, como afirma Comment, escrito no intervalo de *A preparação do romance*, e vejo em Barthes um *metteur-en-scène*: é ele o cenógrafo e o diretor das aparições, das idas e vindas da dramaturgia do próprio pensamento à medida que os atores das fotos de André Kerstész e Robert Mapplethorpe, entre outros, compõem um panorama

e retomam a dinâmica dos *tableaux vivants*. É assim que o livro se torna, ele mesmo, um objeto teatral, sendo a galeria dos retratos ali inscrita um discurso a ser levado não só ao pé da letra, mas ao pé da imagem produtora de teatralidade.

Presente em algumas partes de *A câmara clara*, a palavra *cena* é outro indício de uma teatralidade, ou de um cênico. Aparece de maneira muito peculiar porque gestual. Seja para começar a explicar o conceito de *punctum* – um elemento que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BIDENT, 2012, p.46) –, seja para se referir a uma foto de André Kerstész ou a imagens da guerra civil na Nicarágua, é central a ideia de que se está diante de uma *cena imóvel*, que não pode ser “desenvolvida” ou transformada, porém que é certamente repetível. Isso, diz Barthes, a aproximaria do haikai japonês, não por acaso a técnica de escrita sobre a qual ele havia se debruçado pouco antes, no primeiro módulo de *A preparação do romance*, “Da vida à obra”. No curso, a notação que dá origem ao haikai – ou seja, sua prática – também produz uma matéria poética e visualmente impossível de ser desenvolvida para além dos três versos. É assim que as considerações sobre esse gênero de poesia feitas no âmbito do Collège de France resvalam no livro sobre a fotografia: “(...) tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica.” (BIDENT, 2012, p.78)

Além disso, em comum com a fotografia, o haikai teria também a constatação do “ça a été”, do “isto foi”. Em *A preparação do romance*, Barthes tem a impressão de que aquilo que o haikai enuncia certamente aconteceu, e alguns dos exemplos utilizados em aula apontariam para uma contingência, uma ação no presente e uma individuação do momento – um presente tão forte a ponto de garantir uma ação que, no passado, ainda acontecia, como nos seguintes versos de Bashô: *Brisa primaveril/ O barqueiro/Mastiga seu cachimbinho*.

Não é possível saber, no entanto, quais as características físicas do barqueiro, tampouco de características de seu barco ou da quantidade de fumaça que seu cachimbinho emana. O haikai, ao contrário da fotografia, não se presta à saturação de detalhes. Estes são inevitáveis na imagem fotográfica, onde seria possível ver o tamanho do barco, alguns traços do barqueiro...seria possível até mesmo ver com que intensidade a brisa primaveril agitava o mar naquele instante preciso e precioso. E ainda assim, haikai e fotografia guardariam uma afinidade incontornável, a de que tudo acontece de repente (BARTHES, 2015, p.162).

Quase no fim do primeiro módulo de *A preparação do romance*, em março de 1979, Barthes tentará achar a brecha que vai lhe permitir, meses depois, correlacionar o haikai, que aqui equivale e demonstra o conceito de *notatio* ou *notação*, ao discurso longo da narrativa proustiana. “Entre o haikai e a narrativa”, ele diz, “sem dúvida existe uma forma intermediária possível, que podemos chamar de a cena ou de a pequena cena”.

Mobilizando o conceito de *gestus* para explicar o que entende por pequena cena, Barthes propõe que esta é o dispositivo a partir do qual é possível reconhecer o que chama de “pulsção anedótica” do haikai: porém, se no *gestus* de Brecht um

corpo pode exprimir certa condição social, no haikai ele se tornou gesto e já está, digamos, extraído de um contexto propriamente brechtiano. Mesmo assim, o gesto continua sendo o instante congelado, dessa vez pelos versos, apontando, justamente aí, para um duplo movimento de contração e expansão. “Por um lado, um haikai muito elíptico pode ser o objeto de uma espécie de diástole, ele pode, poderia se descontraír e se tornar um discurso.” (BARTHES, 2015, p. 194)

É que certos haikais funcionariam como argumentos para um capítulo de romance. Mesmo *Em busca do tempo perdido*, cujo início nos apresenta Marcel, no quarto, à espera do beijo de boa noite da mãe, mesmo nessa cena, marco inicial de uma grande narrativa que se caracterizou enquanto escrita do fluxo, poderia haver, diz Barthes, um devir-haikai: *Sua mãe então chega/ Lhe diz boa noite/ Felicidade*.

Barthes faz da prosa proustiana um poema em três versos. A proximidade inevitável, pelo movimento sístole-diástole do próprio haikai, entre este e a narrativa seria, também, um paradoxo: fazer de um haikai uma história, isto é, *continuá-lo* só é possível abstratamente, jamais de um ponto de vista empírico: “(...) é como se entre o haikai e a história (o conto) houvesse uma barreira invisível e intransponível – ou mesmo como se as águas da forma breve do haikai e as águas do romance não pudessem verdadeiramente se misturar.” (BARTHES, 2015, p. 195)

Não se misturam, mas se tangenciam: *La Photographie du Jardin d’Hiver*, em *A câmara clara*, funciona não exatamente como o exemplo disso, mas como a oferta de uma escrita-entre, situada no limite daquilo que ainda não é e do que já foi. Sem que possamos vê-la, LPJH é o romanesco posto em prática: a um só tempo a necessidade de rompimento com o referente e a impossibilidade de se separar dele por completo. A maneira como é nomeada, ou seja, com que chegamos a saber dela, é dupla. No mesmo sintagma cabem *o Lugar* onde a mãe, então uma criança de cinco anos ao lado do irmão mais velho, este com sete, esteve de fato, e *o Personagem*, com as iniciais em maiúscula – ao mesmo tempo a dimensão plana de um espaço e aquilo que ele se torna quando aceito como imagem (não necessariamente condicionado pela ausência do objeto, mas sim pelos signos que este objeto emite e com os quais nos atinge): um lugar-personagem, portanto, que já existe e ainda assim precisa ser inventado.

La Photographie du Jardin d’Hiver vem e vai, “aparece” e desaparece ao longo de *A câmara clara*, e o faz cenicamente, isto é, como um personagem cuja dimensão espacial é incontornável justamente por trazer, já em seu título, um espaço. Uma vez que surge, impõe-se como ambiente sem, contudo, deixar de ser uma fotografia – mas essa condição só Barthes experimenta de todo. A nós, o que chega são os ecos de uma imagem desdobrados em discurso. Tudo isso é muito estranho, porque Barthes faz questão de que saibamos o óbvio: ele sofre diante daquela foto, ele se dá conta de que nem mesmo ela poderá fazer de sua dor um luto, no sentido psicanalítico do termo, pois que até essa imagem é “indialética”, ou seja, incapaz de converter a negação da morte em potência de trabalho. Daí conclui: a fotografia em geral, e até

LPJH, seria “um teatro desnaturado onde a morte não pode ‘contemplar-se’, refletir-se e interiorizar-se; ou ainda: o teatro morto da Morte, a rejeição do Trágico; ela exclui qualquer purificação, qualquer *catharsis*”. (BARTHES, 1984, p. 135)

Sem purificação, portanto. Sem catarse também. Mas sem trabalho? Como de fato acreditar nisso se sabemos do *Diário do Luto* e se é graças ao fato de não contemplarmos a imagem chamada *La Photo du Jardin d’Hiver* que Barthes pode escrever o que quisier sobre ela, ou até a partir dela? Ele mesmo afirma, algumas páginas depois, que um texto, seja ficcional ou poético, que não se pode jamais acreditar em um texto inteiramente. *A câmara clara* vai assim sendo construída como um jogo de afirmações e negações, de saltos ou de abalos dramáticos que, quando recombinaos pelo leitor, ou melhor, quando lidos como aquilo que são – uma dinâmica de mostrar e esconder – apontam para a pequena cena, a brecha entre a forma breve e a narrativa que Barthes trabalhou a partir do haikai em seu último curso.

É então a potência cênica de LPJH, é o fato de ser ela mesma a cena-personagem por nós não acessada com o olhar o que permite a Barthes dizer ser a linguagem, “por natureza, ficcional”. À fotografia, por sua vez, restaria a ela ser um dispositivo de autenticação da presença: “(...) na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (BARTHES, 1984, p. 115).

Mas em que lugar nos coloca essa pequena cena chamada *La Photo du Jardin d’Hiver!* Trata-se, afinal, de uma fotografia ou de uma narrativa? Narrativa porque nas muitas vezes em que a menciona, Barthes tanto descreve os elementos que a compõem quanto se permite produzir um discurso pelo qual parece desejar exprimir o *punctum* que essa imagem de sua mãe – especificamente essa – provoca nele. E é justamente por experimentar o *punctum*, por ser ferido, que ele decide não mostrá-la a nós, que provavelmente dela só teríamos o *studium*: “época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida”.

Essa foto nos separa. De um lado, então, está Barthes, que vive a dor da perda e é atingido pelo *punctum* da imagem – condição a partir da qual, para ele, nada está codificado, ou seja, culturalmente dado. Do outro, seus leitores e, por que não, seus alunos, que diante da foto invisível da mãe-infanta somos pré-julgados e condenados a não fazer mais do que dirigir a ela um olhar de historiadores ou de sociólogos. Barthes nos faz cair, então, na clássica – e dualista – distinção entre o *punctum* e o *studium*.

Entre outros críticos contemporâneos, Bident é um dos que busca escapar a essa dicotomia. Voltando-se para o investimento fantasmático operado durante, digamos assim, o momento-*punctum*, e partindo justamente de *La Photo du Jardin d’Hiver*, Bident inverterá a lógica barthesiana e dirá que o *punctum* “é um detalhe e, nesse sentido, ‘um objeto parcial’ que diz menos da foto do que do sujeito” (BIDENT, 2012, p. 134). Certamente o *punctum* fere, atinge, produzindo alegria ou dor a serem, talvez, registradas – o que ocorre, pelo menos em relação à LPJH, a partir de uma via ficcional. Nas palavras de Bident, trata-se de um investimento fantasmático da parte

de Barthes: este reconhece, finalmente, o verdadeiro eidos de sua mãe (“É ela! É enfim ela!”) na foto mais inesperada de todas, aquela de uma infância que lhe é anterior. Ferido pelo “isto foi” da imagem, só pode falar do afeto que experimenta porque está diante do que já não é, tornando possível aquilo que uma vez ocorreu – acrescento: reencenando, no presente, o que não mais está, tornando-se ausência pela escrita.

Tem início então, diz Bident, “a subjetivização de uma fantasia: de um filho que engendra a mãe (...)”. Esta desliza, aparece como sugestão em outra imagem, a de uma mulher idosa do século XIX que bem pode ser a mãe ou a mulher do fotógrafo Nadar: “(...) uma das mais belas fotos do mundo” (BARTHES, 1984, p. 104). Na confusão entre realidade e verdade, *punctum* e *studium* engendrariam “o bloco do afeto e do signo, compreendendo-se sob esse afeto a realidade do desejo e sob esse signo a verdade da fantasia” (BIDENT, 2012, p.134).

A fórmula de Bident é um achado: a “realidade do desejo” está sob o afeto e a “verdade da fantasia” encontra-se sob o signo porque ambas constituem dinâmicas nas quais vê-se a passagem do notatio ao discurso, do haikai, ou da fotografia, ao romance. No bloco afeto-signo está “o romance sonhado, desejado, esperado, incubado, incessantemente preparado”. (BIDENT, 2012, p. 135)

De que maneira, e para além de *A câmara clara*, esse romance é gestado? Melhor dizendo: como, durante *A preparação do romance*, Barthes apresenta essa aspiração? É o conceito de Neutro que nos dá algumas pistas: ao mesmo tempo um curso, o penúltimo, e um conceito que atravessou vários momentos da produção de Barthes, trata-se de uma noção complexa, sutil, que aponta para diferentes direções: uma atividade que ele define como ardente, incendiária e, ao mesmo tempo, dotada de extrema concentração de energia (BARTHES, 2003b, pp. 32, 104, 116, 122); uma categoria ética capaz de suspender a marca intolerável do sentido ostensivo, do sentido opressivo; o movimento não-doutrinário e não-explicito que “ruma na direção de um certo pensamento da morte como algo banal, porque na morte o que é exorbitante é sua característica banal”. (BARTHES, 2003b, p. 119)

Se esses exemplos de definição do Neutro não aparecem explicitamente durante o último curso no Collège de France, isso não significa que de lá estejam ausentes. Pelo contrário. Vejo na atividade ardente e contida, assim como na suspensão do sentido ostensivo e no movimento não-doutrinário que se encaminha para um pensamento da morte verdadeiras linhas de força do Neutro em *A preparação do romance*: como não associá-los ao gesto de expor um forte desejo de escrita e abster-se de possuir o objeto desse desejo (BARTHES, 2015, pp. 243, 296, 322), à flutuação temática e não arrogante que torna extensivo, e evasivo, o sentido (BARTHES, 2015, pp. 149,178 e 179), à tomada de um lugar de fala que parte da consciência de que é preciso saber utilizar o tempo que resta antes da Morte chegar?

Há momentos em que o Neutro é explicitado no último curso de Barthes, e é ele quem ajuda a dar o tom à fantasia de escrita ali alimentada. Na aula de 9 de dezembro de 1978, seu emprego ajudará a tatear o tipo de romance pretendido: um

discurso sem arrogância, que não o intimida do ponto de vista da linguagem; sobretudo, um discurso que não faça pressão sobre ele, Barthes, o que, por consequência, não lhe provocará vontade de fazer pressão sobre outrem. “Talvez o romance seja a escrita do Neutro? Por que não?” (BARTHES, 2015, p.43)

A cena de escrita imaginada (e desejada) se quer sutil como o Neutro, mas a fantasia é algo grosseiro, diz Barthes. Valendo-se da definição de Laplanche e Pontalis, ele identifica a fantasia com “um cenário mental curto e emoldurado onde eu coloco a mim enquanto sujeito, num estado de desejo e de prazer projetado, o que significa dizer que na fantasia o ‘eu’ está sempre presente”. (BARTHES, 2015, p. 129) A ausência de refinamento estaria no fato de que, em tal cena, o objeto de desejo é exageradamente definido: sua forma se encontra numa imagem fixa.

No caso de *A preparação do romance*, Barthes diz que sua fantasia é aquela em que vê a si mesmo – e a seus alunos – produzindo um objeto literário. O problema é que esse objeto deveria fatalmente submeter-se a um gênero, não podendo sua fantasia de escrita existir se não como transitiva: Barthes quer escrever *alguma coisa* e é preciso defini-la. Nesse sentido, a escolha do romance traz em si um desconforto: a cena da escrita não é sutil (leia-se neutra) o suficiente. Ainda assim, é inevitável partir dela: é daí que o desejo de escrever um romance pode se tornar, para ele, a *escrita de um romance*. Começar com uma fantasia seria então assumir a vontade de se livrar dela, o que, se realizado, pode ter duas consequências: com o fim do desejo, nada será escrito, ou, no melhor dos casos, “o real da escrita e do que será escrito não serão o Romance fantasiado (e provavelmente nem será um romance)”. (BARTHES, 2015, p.36)

Na aula de 10 de março de 1979 há um trecho suprimido por Barthes em sala de aula, mas que consta na edição de 2015. Trata-se de uma classificação dos tipos de frase capazes de produzir uma fantasia literária. Isolada, uma frase de romance suscitaria um desejo no leitor, chegando a levá-lo até mesmo a uma alucinação, como ocorre com Emma Bovary. A frase literária é capaz de produzir uma fantasia no leitor por funcionar como um chamariz (*leurre*), sendo também agente de uma iniciação: “ela conduz, ensina, primeiro o Desejo (o Desejo se aprende: sem livro não há Desejo), e depois a Nuance.” (BARTHES, 2015, p. 214)

Em outras palavras, o desejo se aprende, assim como a nuance, e aqui estamos nós, alunos e leitores, enredados no desejo de Barthes, ou melhor, em sua cena: a de escrever um romance. Como não desejá-la e/ou rejeitá-la? E, mais que isso, como não nos vemos implicados nela? Em uma outra definição de fantasia, Barthes afirma que não podemos esquecer sua dimensão cênica: “(...) na fantasia há cenas num sentido teatral”, cenas essas “que passamos, repassamos, acariciamos”. (BARTHES, 2015, p. 386) Os princípios ficcional e cênico (ou do romanesco e da teatralidade) são aqui fundamentais para se entender de que maneira Barthes nos ensina a desejar o seu desejo: a realidade deste dirige o afeto, que por sua vez

aparece em bloco com o signo, o qual é sustentado, como apontava Bident, pela “verdade da fantasia”.

O que aprendemos, mais do que desejar ou repudiar o desejo de Barthes, é considerar a ficcionalização do desejo como uma coisa importante: algo de fato pungente pode estar bem próximo. Mas há também outro ensinamento: se o romance desejado tem algo de Neutro à medida que se constitui como prática romanesca não-opressiva, é preciso atentar para essa característica, ou seja, entender que ficcionalizar o desejo deveria não significar torná-lo fixo.

Em busca de uma escrita-escuta

Não são poucos os exemplos de escritas fantasiadas na história da literatura a aparecer em *A preparação do romance*. Retomo aqui o caso do *Livro*, conhecido projeto de Mallarmé. O que fascina Barthes é o fato de o *Livro* não ter passado de um projeto cuja ritualística havia sido detalhadamente concebida: “(...) o *Livro Total* de Mallarmé, vocês sabem, devia ser lido em sessões públicas, com permutações de versos a cada encontro (...)” (BARTHES, 2015, p. 332). Mesmo sem escrever realmente o livro – o manuscrito de duzentas folhas não é propriamente a sua escrita, mas uma escrita sobre a escrita, ou seja, um metatexto –, Mallarmé havia pensado sua leitura de maneira pública, coletiva – chegou a planejar sua espacialidade, prevendo até os deslocamentos da plateia. Esses são indícios, para Barthes, de que as referências de Mallarmé já não partiam apenas dos livros fixos, mas do livro tornado rito e, sim, tornado teatro: “(...) é um livro de ritual pois sua leitura devia acontecer em sessões cuja entrada era cobrada (e Mallarmé imaginou todo um plano financeiro, assim como de edição) (...)”. (BARTHES, 2015, p. 337).

Agora na companhia de Mallarmé, estamos, é certo, no território do Querer-Escrever, e Barthes sabe que é preciso tentar dele sair, forçar a passagem para a escrita de fato. É então no segundo módulo do curso, “A obra como vontade”, cujo início é dezembro de 1979, que ele vai propor um processo iniciático em três fases para que a escrita aconteça. Elas funcionam como “três atos, como uma peça de teatro, *Turandot*, por exemplo” (BARTHES, 2015, p. 321). Na *commedia dell'arte* do veneziano Carlo Gozzi, uma princesa apresenta três enigmas a seus pretendentes, e pune com a decapitação aquele que fracassa em desvendá-los. Em Barthes, as provas pelas quais um aspirante à escrita precisa passar são: 1) o que escrever, ou seja, o que escolher como objeto (exatamente o momento da cena fantasiada); 2) o próprio escrever, que significa todo um processo de método, de organização, para que o trabalho de escrita possa ser sustentado; 3) o acordo entre a obra e o social, qual seja, a aceitação de que ela terá uma ligação com a sociedade em que se insere o escritor. A essas três provas, ou a esses três atos, Barthes nomeará como a Dúvida, a Paciência e a Separação.

Nas aulas seguintes, surgem casos na história da literatura em que esses atos vão se desenrolar: Zola, Proust, Chateaubriand, Mallarmé, como já mencionado, Flaubert, Nietzsche, Dante, Kafka. Aqui, o mais curioso não é a transformação desses escritores em personagens e atores, mas o pensamento teatral e romanesco que permite a Barthes apresentá-los assim: ele comenta a estrutura do segundo módulo de seu curso expondo uma concepção de Livro e outra, de Teatro. Para as próximas onze aulas da segunda parte, o curso-peça-livro estava organizado da seguinte maneira: um prólogo, “que poderemos chamar de *O desejo de escrever*, como ponto de partida para a Obra a criar”; três capítulos, “se se tratasse de um livro”, três atos, “se se tratasse de uma tragédia ou de uma comédia”, ou mesmo três provas, “se se tratasse de um rito de iniciação”, sendo capazes de, como já visto, desfazer o nó do Querer-Escriver; e, por fim, uma conclusão ou um epílogo – palavras inadequadas, segundo o próprio Barthes, para definir o que seria o desfecho do curso. Este seria “mais um tipo de *Suspensão*, um Suspense final cujo desfecho eu mesmo desconheço (...)” (BARTHES, 2015, pp. 239 e 240)

A mistura de prólogo e narração está diretamente ligada ao método de exposição da segunda parte de *A preparação do romance*. Fazer dele uma espécie de peça de teatro, defende Barthes, não precisa ser considerado uma aberração. E se a figura da parábase – em que o ator parava de interpretar a fim de falar em nome do autor – serviu de justificativa a Barthes para explicar sua própria atuação no inverno de 1978, é porque autoria, atuação, curso, teatro, rito e romance são signos passíveis de serem reunidos em uma mesma cena.

Essa cena não seria a da Vida Nova? Falar dela é estabelecer uma ruptura com a maneira de viver (e escrever) praticada até então. É também uma condição vital para a velhice. Ainda em “Da vida à obra”, primeiro módulo do curso, Barthes diz que havia pensado em deixar o Collège de France para se dedicar inteiramente à escrita: ensinar e escrever seriam ações incompatíveis entre si. No entanto, durante as férias, mudaria de ideia e decidir-se-ia a acumular as duas atividades. Vida Nova, ou Vita Nuova, como escrevia Dante, tratava-se de um momento e de um lugar (o meio do caminho) para a descoberta de uma nova prática de escrita, que ao fim e ao cabo Barthes não consegue separar da prática de ensino. Mais que isso: faz desta última um laboratório para a primeira. Isso se deve ao ponto de partida, digamos, metodológico, de onde nasce uma Vida Nova: então com mais de 60 anos, Barthes, no primeiro dia do curso, diz não quer gerenciar a própria obra. Como poderia fazê-lo estando no meio do caminho de sua vida, ou seja, num ponto crítico, que não é uma média biográfica, mas o ápice ou o ponto abissal de uma biografia?

Ao final, mais de vinte e três aulas depois, em 23 de fevereiro de 1980, vejo que a nova prática de escrita, embora incontáveis vezes abordada (e desdobrada) a partir dos problemas em torno do desejo, da notação e do haikai, da fantasia e das três provas, vejo, enfim, que Barthes não a alcançou enquanto resultado, enquanto obra. Ele mesmo o diz, ao perguntar aos alunos: “(...) essa obra que defino aqui, por

que eu não a faço – por que não a faço agora mesmo, por que ainda não a fiz?”. (BARTHES, 2015, p. 554).

A resposta é autocondescendente, pois que Barthes diz ainda se considerar preso na primeira das três provas, ou dos três atos, pelos quais é preciso passar no processo de feitura de um romance, do *seu romance*. Portanto, quase dois anos depois, sequer um objeto de escrita fora de fato escolhido oficialmente. Mesmo que no início do curso tenha sido apoiada pelo Neutro, a palavra *romance* parece então não bastar, não definir ou não abranger o suficiente. “E tudo o que pude acrescentar foi uma certa ideia de espera (...)”. (BARTHES, 2015, p. 554).

Barthes espera. Essa imagem é, a meu ver, sustentada pelo *desejo*, mais do que nunca presente, exposto, teorizado; então mais forte do que o *prazer*, que ocupara até então papel tão importante em sua escrita. “Tenho um livro em desejo”, ele diz, sem o qual não teria sido possível fazer um curso durante tantas semanas. Que desejo, afinal, é esse? Parece ser essa a pergunta-chave nos minutos finais do curso, ou melhor, a verdadeira resposta para a questão que Barthes compartilha com a turma: “(...)uma forma de desejo ou (...) um estado um pouco arcaizante do desejo”. Ele incidiria sempre sobre exemplos, num sentido lato, românticos: “Flaubert, Mallarmé, Kafka, Proust, Chateaubriand, aí estão os autores que eu citei, ou seja, que eu finalmente desejei (...)”. (BARTHES, 2015, p. 554 e 555).

O Desejo, com D maiúsculo, expressaria um tipo de fixação, e mesmo de regressão, Barthes reflete, que vai em direção ao passado – “(...) e isso (...) talvez me impeça de escrever o livro (...)”. (BARTHES, 2015, p. 555) Desejo teimoso, que remete o escritor a uma espécie de solidão e de pobreza que há na teimosia, e que ele não consegue transformar em produção – o que não espanta, se admitirmos que o desejo enquanto carência, enquanto falta, parece vigorar aqui.

Mas Barthes espera: talvez aguardar a ideia do livro seja, antes, aguardar um “clique”, uma “ocasião”, uma “mutação” que lhe permita escrever e que seria como “uma nova escuta das coisas” (BARTHES, 2015, p. 555). A expressão é pega de empréstimo a Nietzsche. Em *Ecce Homo*, o filósofo conta que o *insight* para escrever *Zaratustra* precisou de um outro tipo de sensibilidade estética. Um “renascimento na arte de ouvir” (NIETZSCHE, 2008, p.74); uma mudança repentina e radical de seu gosto em música teria sido o elemento sensorial a abrir a possibilidade para a epifania que trouxe consigo o conceito de Eterno Retorno e a ideia de escrever um trabalho filosófico comprometido com a ficção e um certo tipo de dramaticidade. “E talvez eu espere então uma transformação da Escuta, uma transformação da minha escuta.” (BARTHES, 2015, pp. 555 e 556)

É preciso ouvir, novamente, de outra maneira. No trabalho “A escrita fora de si”, Ana Kiffer mostra como Roland Barthes, em texto de 1973, tentava repensar a noção de *écriture* que atravessou sua trajetória: “(...) a potencialidade de uma escrita que já não mais se oponha à oralidade”, ela diz, “é o que a escrita enquanto gesto pode liberar para nós”. (KIFFER, 2014, p. 49) Kiffer nos lembra que Barthes já tentava

romper com o dualismo entre *escrita e fala*, que daria origem ao que ele chama de sintagmas lineares, para ir em direção aos sintagmas radiantes ou rizomáticos. Essas manifestações são o começo de uma “proliferação escriturária que vai fazer da própria atividade da escrita uma passagem incessante entre regimes heterogêneos”. Isso valeria para as artes e para as “distintas camadas de campos discursivos”. (KIFFER, 2014, p.50)

Já as “metamorfoses dos corpos através das escritas” seriam outro aspecto fundamental para se pensar numa escrita que ela chama de *fora de si* – o que pode nos ajudar a encontrar essa nova escuta à qual Barthes se propõe: o sintagma nos aproxima de “uma exacerbação das intensidades afetivas e, por conseguinte, corpóreas”, evocando “certo deslocamento, (...) uma profunda dissociação entre um ‘eu mesmo’ e algo fora dele”. (KIFFER, 2014, p. 52)

Mencionando o contundente exemplo de Antonin Artaud, mas sem se ater a ele, Kiffer dirá que a experimentação desse estado-fora acontecerá numa escrita de caráter vibrátil, tátil, sonoro: “Novos corpos de sensibilidade exigem, certamente, uma alteração na organização dos sentidos (...)” (KIFFER, 2014, p. 54). Voltando a Barthes em seu último curso, embora ele tenha se dado conta de que era preciso re-sensibilizar sua escuta a fim de escrever de fato, creio que não tinha, naquele momento, condições de fazê-lo. Por isso a espera ativa, e honestamente acho que ela é fundamental; que é algo que precisamos fazer junto com ele. Talvez assim o corpo, seu corpo, que ele nunca quis glorioso, tenha reais condições de se abrir como já havia feito pelo avesso – fora de si? – enquanto personagem de romance ou mesmo enquanto ator: convicto, gestualizado, mas também sensível, não encerrado na cena fixa da fantasia.

Quem sabe então uma nova escrita poderá de fato acontecer? Para isso, antes, é necessário que o desejo perca sua fixidez, que certos afetos e gestos se tornem móveis e, por que não dizer, moventes. Embora em busca de uma nova sensibilidade, no caso de Barthes o corpo ainda é representado numa cena em que o desejo, encenado durante meses, se mostra isolado demais, privado demais para que daí possa nascer uma escrita outra. Isso não impede que se verifique um efeito de intensidade aqui: o movimento de compartilhar esse desejo com dezenas de pessoas, toda semana, é um caminho para alcançar sua dobra impessoal, para explodir sua unidade junto aos corpos. E se há a aposta da produção de um espaço Neutro a partir da notação, é aí que se devolve o gesto de escrita ao romance por se fazer (podendo ele mesmo, ao menos em tese, ter algo de Neutro): estamos diante do corpo do escritor exposto, retraído e espacializado – diante da atividade imóvel. Nesse sentido, o gesto teatral presente nos livros anteriores perde em teatralidade para ganhar em romanesco, porém sem nunca concretizar de todo essa mudança – Barthes jamais esgota a possibilidade do cênico e o torna uma ponte volta e meia utilizada para passar do teatro à ideia de romance, e vice-versa.

Nessa cena final de espera e escuta está, parece-me, uma de suas contribuições para o contemporâneo: a urgência de uma Vida Nova e, como ele então

não poderia saber, apenas pressentir, a proximidade da Morte, ambas trazendo a angústia em função de uma escrita que ainda não tem nome nem forma, e que por isso mesmo, assim como o próprio corpo, precisa não simplesmente ser nomeada enquanto tal, mas nascer outra vez.

Referências

- BARTHES, R. *La préparation du roman* (registros em áudio). Disponível em <http://ubu.com/sound/barthes.html>. Acessado em 6 out. 2016.
- BARTHES, R. *La préparation du roman*. Seuil: Paris, 2015.
- BARTHES, R. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARTHES, R. *Aula inaugural*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, R. *A preparação do romance I e II*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003a.
- BARTHES, R. *Le Neutre*. Paris: Seuil/IMEC, 2003b.
- BARTHES, R. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil, 2002a.
- BARTHES, R.; HEATH, S. “Entretien: a conversation with Roland Barthes”. In: *Œuvres complètes III*. Paris: Seuil, 2002b, p. 1004-1022.
- BARTHES, R. “Lettre à Bernard Henri-Lévy”. In: *Œuvres complètes V*. Paris: Seuil, 2002c, p. 314-315.
- BARTHES, R.; LÉVI, B.-H. “À quoi sert un intellectuel?”. In: *Œuvres complètes V*. Paris: Seuil, 2002d, p. 364-382.
- BARTHES, R. “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BIDENT, C. *Le geste théâtral de Roland Barthes*. Paris: Hermann, 2012.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Hasse Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- COMMENT, B. “Avant-propos”. In: BARTHES, R. *La préparation du roman*. Seuil: Paris, 2015.
- KIFFER, A. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.
- KIFFER, A. “A escrita fora de si”. In: GARRAMUÑO, F.; KIEFFER, A. (Orgs.). *Expansões contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KRAUSS, R. “Escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios*, vol. 17, 2008. pp. 128-137. Disponível em http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acessado em 12 set. 2016.
- LÉGER, N. “Nota preliminar”. In: BARTHES, R. *A preparação do romance vol. 1 – Da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MARTY, E. *Roland Barthes, le métier d’écrire*. Paris: Le Seuil, 2006.
- NACHTERGAEL, M. *Roland Barthes contemporain*. Paris: Max Milo, 2015.

- NIETZSCHE, F. *Ecce Homo: como se chega a ser o que é*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.
- NOVARINA, V. *Lumières du corps*. Paris: P.O.L., 2006.
- PAVIS, P. Uma vida de artista. In: Conferência de encerramento do I Letras Expandidas - Seminário de Pós-Graduação dos alunos do programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade, 2012, Rio de Janeiro. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=h41ZsUobYhM&t=899s> Acessado em 5 jan. 2017.
- PAVIS, P. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2010.
- PAVIS, P. *Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- SARRAZAC, J.-P. A invenção da teatralidade. Revista Sala Preta, São Paulo, PPGAC, vol. 1, número 13, 2013. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531/68222>>. Acesso em 12 ago. 2016.
- SARRAZAC, J.-P. Le retour au théâtre. Communications, Parcours de Barthes, 63, 1996, pp. 11-22. Disponível em http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1996_num_63_1_1953. Acesso em 21 set. 2016.

Recebido em: 13/04/2021

Aceito em: 29/07/2021

Referência eletrônica: LIMA, Natalie. Encenar um desejo, ensinar. *Criação & Crítica*, n. 30, p., set. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.