30 Criação & Crítica

"TENHO MEDO, LOGO VIVO": ROLAND BARTHES EM "NÃO ESCREVER", DE PALOMA VIDAL

Katerina Blasques Kaspar[1]

RESUMO: a parodia do cogito cartesiano "tenho medo, logo vivo" é enunciada por Roland Barthes em "L'image", (2002b) no colóquio *Prétexte : Roland Barthes*, A frase é emprestada por Paloma Vidal, no desfecho de seu livro *cartonero Não escrever* (2018), em que Barthes é simultaneamente personagem e referência para a composição da narrativa. Acompanharemos como o medo presente em *Não escrever* é alimentado pela leitura de Vidal da obra barthesiana e por seu interesse em eventos biográficos da vida de Barthes. Nossa discussão aportará reflexões do ensaio "La Peur" (2018), de Tiphaine Samoyault, e apontamentos de uma seleção de escritos de Barthes, notadamente *Diário de luto* (2011), *Roland Barthes por Roland Barthes* (2017) e "L'image" (2002b).
PALAVRAS-CHAVE: Paloma Vidal, Roland Barthes, Tiphaine Samoyault, medo, deslocamento, separação.

"I HAVE FEAR, THEREFORE I LIVE": FROM ROLAND BARTHES TO PALOMA VIDAL

ABSTRACT: the parody of the Cartesian cogito, "*j'ai peur, donc je vis*" is enunciated by Roland Barthes in "L'image" (2002b), in *Prétexte: Roland Barthes colloque*. Paloma Vidal borrows this sentence to close her *cartonero* book *Não escrever* (2018), in which Barthes appears as a character also as a reference for her narrative. The fear is a subject in *Não escrever,* built mostly by Vidal's reading of the *œuvre barthésienne* and by her interest in the biographical events of Barthes's life. This essay will engage discussions from "La Peur" (2018), by Tiphaine Samoyault, and notes from a selection of Barthes' writings, particularly *Mourning journal* (2011), *Roland Barthes by Roland Barthes* (2017) and "L'image" (2002b).
KEYWORDS: Paloma Vidal, Roland Barthes, Tiphaine Samoyault, fear, displacement, separation.

Medo de quê?

> "A ligação com o mundo é assim sempre conquistada a partir de um medo" (BARTHES, 2017, p. 173)

Definir o objeto de um problema parece ser um passo profícuo para sua solução. Ao ouvir a frase "mãe, eu tenho medo", possivelmente sua réplica seja: medo de quê? Tal interação decerto seja um lugar comum nas relações entre mães e filhos. O que fazer, contudo, quando a frase já é enunciada de modo completo e abarca um objeto amplo, como na frase: "mãe, eu tenho medo de tudo" (VIDAL, 2018, p. 38)? É

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução, da Universidade de São Paulo. Este artigo integra a pesquisa em curso, fomentada pela CAPES. Contato: kate.kaspar@gmail.com.

com uma interação análoga que assistimos ao desfecho do livro *cartonero*[2] *Não escrever,* de Paloma Vidal.

Paloma Vidal é uma das escritoras das literaturas contemporâneas em contexto latino-americano cuja circulação das discussões barthesianas se faz notável. A presença de Barthes é explicitada em *Não escrever,* projeto literário com ocorrência entre 2015 e 2018, em que ele aparece como personagem e como referência criativa para a composição da narrativa. Em *Mar azul* (VIDAL, 2012) na seção final de "Agradecimentos", Roland Barthes é um dos nomes a figurar na lista. A incorporação mais silenciosa das noções e discussões barthesianas aparece, mais amplamente, atravessando a produção da escritora, quando vemos postas em evidência temáticas reunidas, tais quais escrita e separação (BARTHES, 2015), aproximação estruturante nas narrativas de *Algum Lugar* (VIDAL, 2009) e de *Pré-história* (VIDAL, 2020).

A fim de discutirmos a presença de Barthes na obra de Vidal, nos deteremos aqui em *Não escrever.* Nosso percurso será guiado pela temática do medo, recorrente na narrativa de Vidal, de modo explícito ou velado. O medo foi ponto de partida para Barthes no texto pronunciado em 1977, à ocasião do colóquio do qual era pretexto, em Cerisy-la-salle: *Prétexte: Roland Barthes.* Ao parodiar o conhecido *cogito* cartesiano, enuncia: "tenho medo, logo existo"[3] (BARTHES, 2002b, p. 512). Essa frase é emprestada por Vidal em *Não escrever*, animando também o artigo de Tiphaine Samoyault[4] "La Peur" (2018), incorporado igualmente em nossa discussão. Nos interessa discutir algo especialmente importante em *Diário de luto* (2011), obra de Barthes postumamente publicada: se trata do forte laço entre ele e sua mãe, Henriette, aspecto fundamental para investigarmos a relação entre mãe e filho em *Não escrever.*

Em curso intitulado "Escrever com Roland Barthes", oferecido em janeiro de 2020, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo, Paloma Vidal irá mencionar seu projeto *Não escrever*, na última aula. Neste curso, os participantes eram convidados a conhecer algumas noções barthesianas e a realizar alguns exercícios de escrita, a partir da exposição da professora e das discussões entre todos. O curso se encerrou com a proposição de uma atividade: compor uma lista de eventos e de manifestações constituintes de um mesmo projeto literário. Sem restringir a tipologia dos itens da lista e visando amparar o campo criativo dos participantes, Vidal apresenta sua própria lista, a de *Não escrever.* Dispersando as várias manifestações entre 2015 e 2018, enumerava: (1) uma série de aulas sobre

---

[2] Para saber mais sobre os livros *cartoneros*, recomendamos o acesso à página do selo editorial Malha Fina Cartonera, responsável pela publicação de *Não escrever*: <https://malhafinacartonera.wordpress.com/>.

[3] « J'ai peur, donc je vis ».

[4] Acerca da temática do medo em Barthes, Éric Marty comenta ser "[...] essencial ao dispositivo barthesiano" (MARTY, 2002, p. 13), ligado à noção de prazer em Barthes, na apresentação ao quarto tomo das *Œuvres Complètes* – 1972 – 1976. Nota-se que o quarto volume das obras completas constam *O prazer do texto* e *Roland Barthes por Roland Barthes,* ambas obras em que há menção explícita ao medo. Há também outro artigo dedicado ao medo em Barthes, em que é explorado seu interesse pelas discussões do psicanalista Donald Woods Winnicott, em "La crainte de l'effondrement" (MARCINIAK, 2016).

Roland Barthes e sobre o não-escrever; (2) oficinas de escrita a partir de *A preparação do romance*; (3) uma pesquisa acadêmica sobre a preparação da escrita, na França; (4) um diário de sua estadia na França, onde desenvolveu uma pesquisa acadêmica relacionada a Barthes; (5) uma viagem com os filhos à Urt, onde Barthes passou a infância, muitas das férias de verão e onde está enterrado; (6) uma série de palestras performáticas; (7) um livro *cartonero*.

Observamos compondo a lista manifestações não convencionalmente identificadas como obra propriamente dita. Práticas pedagógicas ou viagens decorrentes de um projeto literário são em geral dispostas como integrantes do processo criativo. Tal aspecto (relevante para as discussões da crítica genética), dialoga com o contexto no qual *Não escrever* acontece: o ciclo de palestras performáticas *Em Obras,* em que artistas mulheres se reúnem e apresentam suas obras em curso, marcadas pelo inacabamento e pela iminência do fracasso ou da transformação do projeto em função de sua apresentação para um público.[5]

Uma lista mais enxuta é apresentada no diário *Não escrever*. Ela o apresenta da seguinte maneira:

> Um texto são muitos textos. O que escrevemos é feito de textos que lemos, histórias que ouvimos, lembranças que resgatamos, versões que descartamos. Este [o projeto *Não escrever*], em especial, foi sendo escrito de várias maneiras, concomitantes: um texto em versos, para ser lido em uma performance; uma série de anotações para aulas na universidade; um diário que conta uma viagem para a França, para investigar o romance não escrito por Roland Barthes, "Vita nova". Morei lá durante 6 meses, em um apartamento alugado de uma professora que havia se mudado para o Japão, país que Barthes visitou várias vezes e que estava ligado para ele à possibilidade de escrever. Escrevi esses textos entre 2015 e 2018, a partir de uma inquietude relacionada aos momentos em que, por motivos pessoais, por motivos políticos, por motivos difíceis de entender ou de explicar, se torna impossível continuar escrevendo. O que apresento aqui é um fragmento de um desses textos – o diário. A todos dei o nome de "Não escrever". (VIDAL, 2021)

O processo de criação sendo alimentado pela leitura de textos diversos é apresentado por Vidal, em que poderíamos incluir notadamente seu interesse por Barthes. Há, no entanto, algo nesse fragmento mais significativo para nossa discussão do que a lista de manifestações de *Não escrever* ou a menção direta ao seu processo criativo: trata-se do uso da palavra "inquietude". Os motivos por ela citados, bem como o próprio sentimento, é muito próximo semanticamente ao medo, cuja interdição da continuidade da escrita é igualmente provável. Essa inquietude, assumida pela

[5] Para conhecer mais sobre o ciclo, acessar o portal: < https://cicloemobras.wordpress.com/>. Vidal relata sobre a origem do *Em Obras* e em sobre os processos criativos das artistas integrantes em entrevista recentemente publicada (VIDAL; KASPAR, 2020).

escritora, transborda em *Não escrever* (na narrativa comum ao livro *cartonero* e a uma das palestras performáticas). Tal movimento é análogo em Barthes, quando a assunção do medo é enunciada à ocasião do colóquio de 1977 (2002b), igualmente explicitada em *Diário de luto* (2011), em *Roland Barthes por Roland Barthes* (2017) e em *Le plaisir du texte* (2002a), por exemplo.

Há uma tensão entre vida e obra comum à escrita dos diários de Vidal e de Barthes; ao pronunciamento de Barthes do texto do colóquio de 1977; e às práticas da escrita de si presentes tanto em *Não escrever* de Vidal quanto em *Roland Barthes por Roland Barthes* e em *Diário de luto,* de Barthes. Essa oscilação (por vezes, uma opacidade) parece ser uma importante constituinte nessas obras, algo que se apresenta na presente discussão, ainda que não seja um ponto sobre o qual nos debruçaremos mais detidamente[6].

De todo modo, a lista anteriormente apresentada, com as várias manifestações do projeto de Vidal, poderíamos indicar que as palestras performáticas, o diário e o livro *cartonero* são aquelas que carregam em si maior proximidade com uma prática narrativa. Vidal distribui as palestras performáticas em três partes, que se diferenciam pelas narrativas apresentadas (VIDAL; KASPAR, 2020, p. 143). Uma das apresentações da terceira parte de *Não escrever* inspirou a publicação do livro *cartonero,* de modo que ambas partilham a mesma narrativa. Será ao livro *cartonero* que recorreremos nesta discussão.

Na narrativa do livro *cartonero*, conhecemos uma pesquisadora que vai à Paris, acompanhada por seu filho, investigar o romance que Barthes não escreveu: *Vita Nova.* O filho da pesquisadora, F., também assume a voz de narrador e com ele conhecemos outra perspectiva da partida deles à França e do retorno dos dois à São Paulo, no inverno de 2016. Assistimos mãe e filho indo do 20ème *arrondissement* de Paris ao Palais de Tokyo, de metrô (VIDAL, 2018, p. 22-23), no passeio da escola; os vemos também enclausurados no apartamento em São Paulo, protegidos de um "inverno" rigoroso[7], quando, no desfecho da narrativa, sobem a "Brigadeiro Luiz Antônio,/ em direção à Avenida Paulista" (VIDAL, 2018, p. 40), em um cenário de agitação popular.

Não escrever é composto por versos, fragmentos em prosa, fotografias, colagens e cartas. Nessas cartas, quem assina é Barthes, desculpando-se por mais uma vez não poder aceitar o convite e por não realizar sua viagem ao Brasil. Mais tarde na narrativa, saberemos que as cartas foram efetivamente endereçadas a Leyla

[6] A tensão entre vida e obra em *Não escrever,* de Vidal, é discutida pelo viés das escritas de si e da performance em um outro artigo (KASPAR, 2020).

[7] Esta menção dos narradores do retorno ao Brasil no inverno de 2016 pode ser atrelada a outros detalhes da narrativa, explícitos (como a última frase do texto: "fora temer") ou velados (como as impressões de Barthes da "atmosfera sombria" do contexto político do Marrocos em 1970), indicando uma provável leitura de *Não escrever* pelo viés político, questões estas que exploraremos em próximo artigo.

Perrone-Moisés[8], no início dos anos 1970. A narradora de *Não escrever* se perguntará acerca de Barthes "sobre seu desejo,/ vivo e sincero,/ de descobrir o Brasil" e ficcionalizará sua visita ao Brasil, fazendo-o passear por São Paulo. Barthes-personagem também assumirá a voz de narrador, em primeira pessoa, em seção nomeada "Incidentes". Será acompanhado, em parte dos passeios pela cidade, por uma senhora e, em outra parte, pelo porteiro do hotel em que estava hospedado. Conhecerá a Liberdade, a Av. 23 de maio e o centro de São Paulo. Será também levado de ônibus por outras partes da metrópole (VIDAL, 2018, p. 18).

Nos deteremos em especial no desfecho da narrativa, trecho que conduzirá nossa discussão e a partir do qual poderemos adentrar outros fragmentos de *Não escrever*:

> "Tenho medo
> logo vivo",
> disse Roland Barthes.
> Eu pensei também,
> que eu poderia começar
> assim
> esta parte,
> esta última parte.
> Porque, talvez,
> às vezes,
> não se escreva
> por medo.
> Por medo da separação.
> Ou será que a escrita
> é o que cola, obtura, rejunta.
> O que ela faz?
> Eu queria saber o
> que você acha.
> Será que eu deveria
> dizer para o menino
> de 11 anos
> confiar nela,
> quando ele diz:
> "mãe, eu tenho medo
> de tudo".
> (VIDAL, 2018, p. 38)

[8] Em 2012, Leyla Perrone-Moisés publicou uma coletânea de artigos de jornal escritos por ela sobre Barthes; prefácios, posfácios e apresentações de sua autoria, publicados nas versões brasileiras das obras de Barthes; e cartas enviadas por ele, endereçadas a ela (PERRONE-MOISÉS, 2012).

Eu tenho medo de tudo

Detenhamo-nos novamente na frase de *Não escrever*: “mãe, eu tenho medo de tudo”. Observamos, sintaticamente, o uso da preposição “de” depois de “medo”, demandando um objeto. Esse lugar, no entanto, é preenchido pelo marcador “tudo”. Semanticamente, “tudo” é demasiado amplo, ou vago, para ser abarcado como um objeto delimitado. Em *Roland Barthes por Roland Barthes,* a entrada que encerra o livro, “O monstro da totalidade”, Barthes resgatará de *Sistema da moda* a imagem da “vestimenta sem fim”, que poderia ser também, como ele aponta, “o texto sem fim” (2017, p. 197). Essa imagem, como indicará, denuncia justamente a Totalidade, que “ao mesmo tempo faz rir e causa medo” (BARTHES, 2017, p. 197). Notamos aqui uma filiação possível entre o “medo de tudo”, anunciado pelo filho, em *Não escrever,* e a Totalidade que dá medo, em *Roland Barthes por Roland Barthes.* Em ambos os casos o exagero, a amplitude de tudo/totalidade, parecem romper com a própria categoria gramatical de objeto, demandada pela preposição, o que nos leva à ideia de um “medo sem objeto”.

Tiphaine Samoyault, biógrafa de Barthes e pesquisadora de sua obra, iniciará seu ensaio “La Peur” posicionando o medo como um ponto de opacidade em sua leitura e compreensão das ideias barthesianas (2018, p. 1). Ela distribuirá sua análise em três partes, sendo a primeira o medo de alguma coisa. Para tanto, elabora uma lista de medos de Barthes, de medos objetificados, como o medo da repetição, da afasia, da cena, do teatro, dentre outros (SAMOYAULT, 2018, p. 2-3). Na segunda parte de seu texto, ela apresentará então um outro tipo de medo, que é aquele sem objeto (SAMOYAULT 2018, p. 4). Citando a paródia do cogito cartesiano, enunciada por Barthes em “L’image”, Samoyault realçará que o medo sem objeto é aquele que surge na origem da vida. Tal tipologia de medo era retomada por Barthes um ano depois do colóquio de 1977, na ocasião da entrevista com Abdallah Bensmain (2002c) sobre o *Prazer do texto* e a noção de utopia do pensamento. Barthes indicará que o homem, em oposição aos animais, nasce prematuro e desprotegido (BARTHES; BENSMAIN, 2002c, p. 534). Sobre esse medo, Samoyault afirmará mais adiante em seu texto que ele está conectado à origem e, sobretudo, à mãe, que “liberando [parindo] o filho, o joga no medo; mas ela também, por seu afeto, sua proteção, é o único remédio para esse grande medo, a única a poder protegê-lo do que, no entanto, ela lhe infligiu”[9] (2018, p. 10). A pesquisadora observará em Barthes a possibilidade de reunião entre a noção de neutro, de medo e da mãe, formando uma tríade de

[9] Tradução nossa, do original: « […] en libérant l’enfant, le jette dans la peur ; mais elle est aussi, par son affection, sa protection, le seul remède à cette grande peur, la seule à pouvoir protéger de ce qu’elle a, malgré elle, inflige ». Desta nota em diante, todas as citações aqui feitas em francês, corresponderão a uma versão traduzida em português, no corpo do texto, de nossa autoria. As traduções foram realizadas para os casos em que não existem versões em português dos textos usados.

aparência “bastante estranha”, em que permanece algo incompreendido (SAMOYAULT, 2018, p. 11).

O medo generalizado, sem objeto, é identificado por Barthes como sem espaço no discurso: “[...] não se fala nunca do medo: ele está banido do discurso, e mesmo da escrita (poderia haver uma escrita do medo?)”[10] (BARTHES, 2002b, p. 512). Apontando para o medo original, Barthes sugere seu papel de método, algo no qual Samoyault se deterá em seu ensaio (2018, p. 5). Em nosso caso, gostaríamos de insistir no caráter de interdição do discurso do medo, aproximando-o ao empenho que Vidal assume com o título “não escrever”. São muitas as possibilidades de leitura oferecidas por esse título, favorecidas notadamente pelas diversas manifestações constituintes desse seu projeto literário. No caso do medo, poderia se tratar justamente daquilo de que não se fala, daquilo que não se escreve, ou como questiona Barthes em *O Prazer do texto*: “quem poderia escrever o medo (o que não quer dizer contá-lo)?”, indicando-o a seguir como impraticável, visto que medo e escrita coexistem, separados (2002a, p. 249).

Em *Diário de luto,* o medo é um tema recorrente. Há um eco possível entre o fragmento anterior, da censura do discurso do medo, com o registro de 24 de junho de 1978 do diário: “mal-estar da nossa [sociedade], pelo fato de negar o luto” (BARTHES, 2011, p. 151). A aproximação entre luto e medo é também anunciada quando Barthes confessa ter medo da própria morte (BARTHES, 2011, p. 21; 50; 116; 200). Ali, ele parece estar se referindo ao medo original, infligido pela mãe, que é a mesma capaz de neutralizá-lo, de apaziguá-lo. Mas o luto da mãe, em vez de potencializar o medo da morte, parece minimizá-lo e o que se produz é outro efeito (talvez conectado à noção de método, a que se referia Barthes em “L’Image”):

> MEDO: sempre afirmado – e escrito – como central em mim. Antes da morte de mam., esse Medo: medo de perdê-la.
> E agora que a perdi?
> Continuo tendo medo [...]
> – Medo, portanto, de quê, agora? – De morrer eu mesmo? Sim, sem dúvida. – Mas, ao que parece, menos. [...]
> Exorcizar esse Medo indo *lá onde tenho medo* [...]
> [Texto que deveria acabar nesta ficha, sobre essa abertura (parto, defecção) do Medo]” (BARTHES, 2011, p. 199-200).

No contexto do luto, vemos o medo presente, mas como uma espécie de estimulante, de incitador da ação (de método?), em que é preciso fazer algo. Esse “medo de quê?”, que poderíamos aproximar ao medo sem objeto, poderá ser exorcizado na escrita: “ir lá onde tenho medo” é também colocar-se diante do “medo

[10] « […] on ne parle jamais de la peur : elle est forclose du discours, et même de l’écriture (pourrait-il même y avoir une écriture de la peur ?) ».

de escrever", assumido em *Prazer do texto*: "sem falar que escrever dá medo" (BARTHES, 2002a, p. 249).

Ainda no trecho de *Diário de luto*, reparemos também uma das escolhas lexicais: "parto". Parir o medo por um lado remeteria à ideia de se livrar dele, mais próxima a "exorcizar" (assombro, tormento) ou a "defecar" (fisiológico). Por outro lado, mantendo o sentido literal, da ação materna de dar à luz, notamos a alusão ao medo original, aquele infligido pela mãe, um medo pelo qual ela é responsiva ao proteger seu filho. Essa articulação nos permite aproximar mãe e escrita, ambas cumprindo o duplo papel de carrascas e apaziguadoras do medo. Em *Não escrever,* analogamente, há um jogo de sentidos, possibilitado pelo uso do pronome "ela" e pela contração "nela", aproximando mãe e escrita:

> O que ela faz?
> Eu queria saber o
> que você acha.
> Será que eu deveria
> dizer para o menino
> de 11 anos
> confiar nela,
> quando ele diz:
> "mãe, eu tenho medo
> de tudo"
> (VIDAL, 2018, p. 38)

Depois de se perguntar o que a escrita faz, a narradora questiona se deveria dizer a um menino com medo que confie "nela". A possibilidade de leitura escrita/mãe se coloca quando a frase enunciada pelo menino é endereçada à "mãe". O verso entre a pergunta "o que ela faz?" e o questionamento sobre o que dizer ao filho é interrompido por um endereçamento a um interlocutor, em segunda pessoa do singular: "Eu queria saber o que você acha". Essa quebra, ao distanciar "ela" (escrita) e "nela", aproxima "nela" de "mãe", oferecendo um ponto de encontro entre mãe e escrita.

Além do medo de tudo, o filho, em *Não escrever,* revela seu medo no início da narrativa:

> Eu tinha medo
> mas não era do frio.
> Eu perguntei pra você se o cérebro
> seria capaz de fazer o coração
> parar.
> (VIDAL, 2018, p. 12, grifos do original)

Esse medo parece estar conectado ao medo da própria morte, ou mesmo à observação da iminência da mortalidade, como quando Barthes discorre em *Diário de*

luto: “agora, em toda parte [...] vejo cada indivíduo como *devendo-morrer*, inelutavelmente, isto é, muito exatamente como *mortal.* – E, com a mesma evidência, como *não-o-sabendo*” (2011, p. 50, grifos do original). Abordar a morte no discurso, poderíamos compreender como similar à recusa do discurso do luto, do discurso do medo, percebidos por Barthes na sociedade (2002b, p. 512; 2011, p. 151). Observamos em *Não escrever* a criança encarando, ainda que com medo, a investigação sobre a morte. No caso de Barthes, é na atrocidade do luto – quando, por sinal, ele indicará não sentir mais medo – que é possível dizer a morte, pensar sobre ela (2011, p. 52).

A mãe, em *Não escrever,* também tem medo, embora seu medo seja velado, omitido do filho. Em Paris, ela acompanha a turma do filho no passeio escolar. O evento ocorre no primeiro dia de aula de F. e a data marcava um ano do atentado de Charlie Hebdo. Ela diz:

> Saída para a cidade.
> Eu tinha medo.
> Ele não.
> Eu estou aqui.
> Ele confia nisso.
> Confia no meu desejo.
> (VIDAL, 2018, p. 22)

A construção da frase coloca “saída para a cidade” mais próxima ao “medo”, do que a menção explícita ao atentado. Tal operação não possibilita uma atribuição exclusiva do medo a nenhum dos dois objetos. Em todo caso, o fato de o filho não sentir medo reside possivelmente na confiança que deposita na mãe, por sua presença, e sobretudo por não saber do medo da mãe: ela o protege de temer pelo medo dela. Na relação entre Barthes e sua mãe, não conhecemos o medo da mãe: apenas sabemos da perspectiva dele, que inclusive lamenta o fato de que ele falava com ela sempre de si mesmo (2011, p. 190-191), percebendo neste ponto, ainda assim, a possibilidade de manter vivo o Monumento da mãe (2011, p. 110), de lhe dar uma voz. Em todo caso, o silêncio de enunciação da mãe de Barthes nos impede de saber sobre seu medo e apresenta simetria com a ausência dela, no presente da narrativa – o silêncio daquela que já não está.

Deslocamentos

O primeiro deslocamento humano, originário, ocorre na ocasião do nascimento, no parto. Há uma coincidência gramatical na grafia do verbo “partir”, em primeira pessoa do singular, (“eu parto”), com o substantivo “parto”. Essa coincidência, possível na língua portuguesa, produz uma falsa impressão de conexão etimológica, quando sabemos que na realidade são dois verbos diferentes: partir e parir (em francês, “partir” e “accoucher”). Insistindo nesse desvio, abre-se, no entanto, uma aproximação relevante para esta discussão: partir e parir aproximados em “parto” condizem a um deslocamento, uma saída para outro lugar. Tal abertura remete ao que discutíamos anteriormente, acerca da necessidade de Barthes “parir” o medo, além de retomar a questão do medo original, vinculado ao papel da mãe.

Na lista de medos objetificados de Barthes, Samoyault indica que um de seus medos era “*d’être déplacé*” (SAMOYAULT, 2018, p. 3). Uma primeira leitura levou-nos a compreender um sentido equivocado da expressão, que é uma possibilidade de sua tradução literal para o português: “ser deslocado”. Tal erro de leitura nos permitiu atrelar o medo listado por Samoyault a um episódio de *Não escrever,* quando assistimos Barthes-personagem “sendo levado” de carro pela cidade:

> Então por que não
> imaginar esse homem
> aqui
> sendo levado
> de cá para lá
> de carro,
> vendo do lado de fora,
> pelo vidro da janela,
> pessoas desconhecidas,
> corpos a se deslocarem
> por uma metrópole
> desconjuntada.
> (VIDAL, 2018, p. 17)

A focalização no deslocamento dos corpos pela metrópole parece ter também favorecido esta associação do medo de Barthes *d’être déplacé* ao trecho da narrativa. Barthes-personagem é colocado como aquele que observa os outros, que assiste a cidade, isolado pela barreira do vidro, pelo invólucro do carro. Essa espécie de proteção móvel, feita de vidro e metal, impede também o personagem de ter autonomia em seu próprio deslocamento. Isso está marcado linguisticamente pela passividade promovida pelo uso verbal “ser levado”, similar ao *être déplacé.* Seu

corpo, separado dos demais, corrobora com seu lugar de estrangeiro, que neste caso é mantido do lado de fora.

A definição da expressão em francês, no entanto, tem outras atribuições:

> (1) não estar conforme aos usos sociais, às regras do bom comportamento, da polidez, ou não estar conforme à situação; ser inconveniente, chocante, incorreto, incongruente;
> (2) não pertencer psicologicamente, socialmente ao mesmo meio que outras pessoas;
> (3) ser obrigado, por motivos econômicos ou políticos, a abandonar seu país.[11]
> (ÊTRE DÉPLACÉ, 2021)

Tendo em vista a definição, compreendemos que a correspondente para tal medo de Barthes era a expressão em português "sentir-se deslocado", ou mesmo a possibilidade de correspondência a "estar deslocado". Este equívoco passageiro de leitura deu-se pela dupla possibilidade de tradução do verbo *être,* que encontra no português os verbos "ser" e "estar". De todo modo, a possibilidade hermenêutica foi lançada pelo contato dessas duas línguas que, neste caso, se complementaram. Em ensaio intitulado "Les langues étrangères de Roland Barthes", Tiphaine Samoyault explora a relação de Barthes com a língua materna e com as línguas estrangeiras. Na abertura de seu texto, Samoyault apontará:

> Assim, para Barthes, quanto mais uma língua for estrangeira, mais ela se ouve. Ela opera como uma língua mágica, permitindo acessar uma outra mobilidade da linguagem, próxima da escrita na medida em que ela é sonhada (SAMOYAULT, 2016, p. 5)[12]

Essa percepção é similar ao equívoco de interpretação da língua estrangeira: sonhada, convidou à escrita. Tal leitura equivocada teria sido improvável caso já soubéssemos de antemão o sentido preciso da expressão em francês.

Quisemos, assim, investir na investigação do duplo sentido simultâneo, a partir da noção de anfibologia, apresentada por Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*: "[...] *uma mesma palavra, numa mesma frase,* queira dizer *ao mesmo tempo* duas coisas diferentes" (2017, p. 86, grifos do original). Em *Não escrever,* a anfibologia emerge por situações de deslocamento que promovem, simultaneamente,

[11] « (1) ne pas être conforme aux usages sociaux, aux règles de la bienséance, de la politesse, ou ne pas être conforme à la situation ; être inconvenant, choquant, incorrect, incongru; (2) ne pas appartenir psychologiquement, socialement au même milieu que d'autres personnes; (3) être contraint, pour des motifs économiques ou politiques, à quitter son pays ».

[12] « Ainsi, pour Barthes, plus une langue est étrangère, plus elle s'entend. Elle fait office de langue magique, permettant d'accéder à une autre mobilité du langage, rapprochée de l'écriture telle qu'elle est rêvée ».

em uma mesma ocorrência, o sentimento de estar deslocado (*d'être déplacé*). O primeiro deles ocorre no segundo encontro entre Barthes-personagem e a amável senhora:

> A amável senhora propõe de me levar ao bairro japonês, que se chama Liberdade. Embora exausto, sou incapaz de me negar ao convite. Temo uma decepção de ambas as partes. Sou levado de carro, como de hábito. A tarde está quente, a rua cheia de automóveis e motos. Meu desejo está em outra parte. Estacionamos e andamos algumas quadras. Eu me pergunto por que ela me levou ali, se parece ter medo de tudo. Anda apreensiva, agarrada à sua bolsa, e pretende me transferir um sentimento que eu não tenho. (VIDAL, 2018, 21)

Nesse trecho há um deslocamento geográfico realizado de carro e em seguida a pé. Barthes-personagem parece se sentir deslocado talvez pela condição do ambiente, possivelmente barulhento demais ("a rua cheia de automóveis e motos"), mas sobretudo porque seu desejo "está em outra parte". O momento de maior desencontro entre a anfitriã e o visitante é a incompreensão do estrangeiro em relação ao medo da amável senhora, quando notamos não haver uma transferência do sentimento de medo. É possível pensar inclusive que a anfitriã falasse sua língua, o que poderia reassegurar o visitante. Contudo, a compreensão linguística não parece ser suficiente para gerar empatia entre os dois.

A irritação de Barthes-personagem nessa passagem é um prolongamento de cena anterior em *Não escrever*, em que ele narra em primeira pessoa: "todo mundo aqui me diz que é preciso ter cuidado. [...] Há sobretudo uma senhora, muito amável, que me repreende como se eu fosse um menino" (VIDAL, 2018, p. 15). Novamente, é atestada a simultaneidade de um deslocamento e de um sentir-se deslocado. O deslocamento é limitado pela imposição do "cuidado" diante, possivelmente, dos perigos da "metrópole desconjuntada" (VIDAL, 2018, p. 17), para um estrangeiro que desconhece a língua local. Simultaneamente, sua irritação com a repreensão da amável senhora parece marcar esse sentimento de estar deslocado ali. A cena ainda ressoa um episódio de *Diário de luto,* que possivelmente tenha servido de inspiração para Vidal na construção da personagem da amável senhora:

> Uma mulher, que mal conheço e que devo visitar, me telefona (me importuna, me assedia) inutilmente, para dizer: desça em tal parada do ônibus, preste atenção ao atravessar, ficará para jantar? etc.
> Nunca minha mãe me disse essas coisas. Ela nunca me tratou como uma criança irresponsável.
> (BARTHES, 2011, p. 252)

Na outra metade da viagem de Barthes-personagem por São Paulo, em *Não escrever*, ele é acompanhado pelo porteiro do hotel. É com o jovem, que não lhe faz nenhuma repreensão (VIDAL, 2018, p. 15), que ele descobrirá o centro da cidade, as

ruas vazias, “a não ser por alguns mendigos, que dormem sob marquises” (VIDAL, 2018, p. 29). Barthes perceberá que o rapaz “não parece ter medo, mas anda alguns centímetros atrás [dele]; de tempos em tempos, faz um gesto sutil com a mão, para indicar que [o] está protegendo” (VIDAL, 2018, p. 29). No primeiro encontro, no ambiente do hotel, o narrador reproduz a fala que o rapaz lhe endereça a cada manhã: “– *Bonjour*, senhor” (VIDAL, 2018, p. 15), o que nos leva a supor que o rapaz conhecesse apenas algumas palavras na língua francesa, como ocorre com frequência no ramo da hotelaria. A diferença da língua, contudo, não é uma barreira na conexão entre os dois.

Algo similar se produz na narrativa de *Não escrever.* Na ocasião do primeiro passeio pela cidade, de carro e acompanhado pela amável senhora, uma menina se endereça a Barthes-personagem na “língua desconhecida” (VIDAL, 2018, p. 21). Ele prosseguirá: “pouco tempo depois, eu a vejo de novo e ela me reconhece. Nos olhamos nos olhos pela segunda vez” (VIDAL, 2018, p. 21). Assistimos na cena uma isenção da compreensão semântico-social, e a evidência dos outros sentidos: a escuta da língua estrangeira e o olhar trocado duas vezes entre os dois. Esse contato parece ser mais significativo por seu silêncio, que permite que os corpos sejam postos em destaque e que se construa um laço entre os dois. A cena nos remete ao início do fragmento “Sem palavras”, em *Império dos signos,* quando Barthes escreve:

> A massa rumorosa de uma língua desconhecida constitui uma proteção deliciosa, envolve o estrangeiro (desde que o país não lhe seja hostil) numa película sonora que bloqueia, a seus ouvidos, todas as alienações da língua materna: a origem, regional ou social daquele que a fala, seu grau de cultura, de inteligência, de gosto, a imagem através da qual ele se constitui como pessoa e pede para ser reconhecido. Assim, no estrangeiro, repouso! (BARTHES, 2016, p. 17)

A língua estrangeira e a língua materna são aproximadas, como discutido no texto de Samoyault (2016, p. 5). O que se destaca nesse trecho é uso da expressão “proteção deliciosa” e o encerramento do fragmento: “repouso!”. Em ambas as cenas de *Não escrever* em que Barthes-personagem se sente protegido, ele está envolto pela língua estrangeira, falada pela menina e pelo rapaz.

A sensação de proteção vinha atrelada até então à figura da mãe. Observamos que, especialmente na relação entre o porteiro e Barthes-personagem, a figura do rapaz parece estar muito próxima à da mãe. Isso se dá sobretudo pelo duplo papel que desempenham: de exporem o outro ao medo e ao mesmo tempo de o apaziguarem. No caso da mãe, isso está ligado ao medo original e à proteção ao filho, como discutimos anteriormente. O rapaz, por sua vez, leva o estrangeiro para o centro da cidade, que poderia oferecer algum tipo de perigo, conforme os alertas que recebera no início da viagem: “todo mundo aqui me diz que é preciso ter cuidado” (VIDAL, 2018, p. 15). Ao mesmo tempo, no passeio, a aparente ausência de medo do

jovem rapaz e o gesto que faz com a mão, sinalizando estar protegendo Barthes-personagem, o inserem no mesmo duplo materno quando em relação ao medo sem objeto: é aquele que expõe ao medo ao mesmo tempo em que é quem o protege, o apazigua.

A aproximação do porteiro à figura da mãe parece ser ainda mais evidente quando, além do medo, observamos que as duas relações são atravessadas pela noção barthesiana de prazer. Na entrevista anteriormente mencionada, de 1978, depois de ter atribuído o medo dos humanos ao nascimento prematuro, Barthes apontará:

> O que chamo de prazer é uma forma comedida, modesta, e difusa de gozo. Ele é acompanhado sempre ou é definido por um sentimento de segurança profundo, me parece. A condição primeira do prazer é a segurança.[13] (BARTHES; BENSMAIN 2002c, p. 535).

A noção de prazer, ela mesma, está conectada à noção de medo, como anunciará antes Barthes, nesta mesma ocasião. Isso ocorre na medida em que a existência de um afasta o outro, como observamos nas três cenas apresentadas de *Não escrever*: a mãe com o filho, no passeio da escola (VIDAL, 2018, P. 22-23); Barthes-personagem e a menina se olhando (VIDAL, 2018, p. 21); e Barthes-personagem acompanhado pelo jovem rapaz (VIDAL, 2018, p. 29).

O gesto de proteção do porteiro, com o movimento sutil da mão, ressoa o da mãe, segurando a mão do filho, na última cena de *Não escrever.* Depois de um período confinados no apartamento, durante o rigoroso inverno de 2016, em São Paulo, um dia o filho suplica à mãe para que saiam. Na rua, há muita gente, além de helicópteros rondando a região. O cenário, violentamente contrastante ao isolamento da casa, parece gerar medo na mãe. Seu medo se estende à necessidade de proteger seu filho, o que a incita a segurar fortemente sua mão, a ponto de fazê-la doer (VIDAL, 2018, p. 40). A força excessiva da mãe, oriunda de sua grande determinação em proteger o filho, faz lembrar um episódio relatado por Barthes de sua infância, em *Roland Barthes por Roland Barthes.* No bairro em que morava na época, Marrac, havia muitas casas em construção, em que se abriam grande crateras no solo nas quais as crianças brincavam. Até o dia em que todos os garotos saem do buraco em que brincavam e Barthes fica para trás, se tornando alvo da zombaria dos meninos. A mãe aparece na cena como a salvadora, sua grande heroína: “ela me tirou de lá e me levou para longe das crianças, contra elas” (BARTHES, 2017, p. 138).

A proteção, como refletimos nas cenas de *Não escrever,* amortece o medo e permite que na narrativa haja uma proliferação de deslocamentos, reforçando a importância do deslocamento para Barthes, não apenas no sentido geográfico. Leyla Perrone-Moisés, em dossiê da revista Cult dedicado à Barthes em 2006, organizado por ela, lembrará em seu texto de apresentação, “Roland Barthes e o prazer da

[13] « Ce que j’appelle le plaisir c’est une forme mesurée, modeste, et diffuse de jouissance. Il s’accompagne toujours ou est défini par un sentiment de sécurité profonde, me semble-t-il. La condition première du plaisir c’est la sécurité ».

palavra", como a palavra era importante para ele. Seu texto começa com uma grande lista de títulos que tentam sempre dar conta da figura de Barthes:

> Um teórico da literatura? Um crítico literário, teatral, cultural? Um semiólogo, analista das imagens e da moda? Um teórico da fotografia? Um filósofo? Um conselheiro sentimental? Em que corrente intelectual situá-lo? Foi um marxista? Um estruturalista? Um subjetivista? A que gênero pertencem seus escritos? Jornalístico, ensaístico, romanesco, didático? A que período: clássico, moderno, pós-moderno? Barthes foi tudo isso, sucessiva e concomitantemente, e acima de tudo um notável escritor [...] (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 42)

Ela mesma se corrigirá, mais adiante no texto, quando ao dizer que Barthes operou muitas mutações, logo diz: "seus 'deslocamentos', como ele preferia dizer". (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 42). Interessante observar que, apesar da diversidade de deslocamentos, há uma palavra no texto de Perrone-Moisés que revela uma importante unidade em Barthes: escritor.

Eu estou aqui

Retomando a anfibologia deslocamento/sentir-se deslocado, poderíamos supor a decisão de se deslocar como uma espécie de enfrentamento do medo. Como vimos em Perrone-Moisés, dentre tantos deslocamentos listados, a escrita sempre esteve no cerne do interesse barthesiano. Não seria possível pensar em uma ruptura absoluta em seus deslocamentos (intelectuais e geográficos), senão em uma continuidade, que visava sempre a escrita, o trabalho com a frase, com o léxico, com os neologismos, com a etimologia, com os sons da linguagem.

Quando pensamos nos deslocamentos a países estrangeiros, houve, nas experiências de Barthes, quase sempre quem falasse sua língua. Samoyault lembrará, em seu ensaio sobre as línguas estrangeiras e Barthes:

> Ao longo dos vários deslocamentos ao estrangeiro [...] ele sempre era acompanhado por universitários que falavam perfeitamente sua língua e lhe serviam de intérpretes. A vantagem do Marrocos, aonde ele ia com frequência, é que lá todos falavam francês, mesmo os jovens analfabetos. (SAMOYAULT, 2016, p. 1)[14]

O contato com a língua desconhecida possivelmente fosse animado justamente pela presença da língua materna nestes contextos. Essa espécie de

[14] « Lors de ses très nombreux déplacements à l'étranger [...] il est toujours accompagné d'universitaires parlant parfaitement sa langue et lui servant d'interprètes. L'avantage du Maroc, où il va très souvent, c'est que tout le monde y parle français, même les jeunes gens illettrés ».

proteção talvez tenha algum traço em comum com o que enuncia Barthes em "L'image", no desfecho de sua exposição do colóquio de 1977.

Ao longo do texto, Barthes apresenta três noções, emprestadas do grego: *Machè, Epochè, Acolouthia.* A primeira, *Machè,* seria o combate, a luta, algo que ele assume pessoalmente detestar e que identifica recorrentemente tendo como campo a linguagem (BARTHES, 2002b, p. 512). Mais adiante, aproxima a noção de combate à imagem, notadamente: "aquilo que acredito que o outro pensa de mim"[15] (BARTHES, 2002b, p. 516). O combate seria constituído pela linguagem dos outros e o transformaria em imagem (BARTHES, 2002b, p. 517), ao que sugere, quase no desfecho do texto, duas derivas, ou liberações (BARTHES, 2002b, p. 519): *Epochè,* "a suspensão do julgamento"[16] (BARTHES, 2002b, p. 518), e a *Acolouthia*, a princípio "o antônimo lógico de *Machè* [...], continuação natural, consequência, fora de conflito"[17] (BARTHES, 2002b, p. 512). Oferece, no fechamento da exposição, mais um sentido possível para *Acolouthia*: "o cortejo de amigos que me acompanham, que me guiam, aos quais eu me abandono"[18] (BARTHES, 2002b, p. 519). Barthes estende a companhia dos amigos ao "trabalho intelectual (ou escritura)" e nesse gesto atesta possivelmente um genuíno reconhecimento da importância desse círculo de amizades para sua vida privada tanto quanto para sua escrita. Esse acolhimento reassegurado, que inclui entregar-se aos cuidados do outro, é próximo ao acolhimento da mãe, como discutimos.

A presença do círculo afetivo, análoga à presença da língua materna em contexto estrangeiro, é importante para sua atividade intelectual e para sua escrita, ecoando o grande valor da figura materna para Barthes. Em *Diário de luto,* ele narrará: "uma vez, já no fim, meio inconsciente, ela repetiu em eco *Aqui está* (*Aqui estou,* foi o que nos dissemos um ao outro durante toda a vida)" (BARTHES, 2011, p. 36). O uso da frase, recíproca entre mãe e filho, coincide com as duas cenas de *Não escrever,* discutidas anteriormente: a mãe e o filho na saída escolar (VIDAL, 2018, p. 22-23) e Barthes-personagem acompanhado pelo rapaz no centro da cidade (VIDAL, 2018, p. 29). Nos três casos, as relações estão envoltas por proteção/segurança, apaziguamento do medo e prazer (na noção barthesiana, antes explorada).

Em *Diário de luto,* há outra aparição do "eu estou aqui": "[...] as palavras que ela me disse no sopro da agonia, fulcro abstrato e infernal da dor que me submerge ("Meu R, meu R" – "Estou aqui" – "Você está mal sentado")" (BARTHES, 2011, p. 39). A intenção da frase "você está mal sentado" parece visar o cuidado do filho, diferentemente de uma repreensão. Quem enuncia a frase "estou aqui" dessa vez é Barthes, não a mãe. Mas a preocupação da mãe com a postura do filho é como uma outra maneira de dizer "eu estou aqui". Isso porque a observação materna a presentifica na cena, algo que fica mais latente com sua ausência: quando não está mais ali, não poderá mais protegê-lo, cuidar dele.

---

[15] « ce que je crois que l'autre pense de moi ».
[16] « La suspension du jugement ».
[17] « L'antonyme logique de *Machè* est *Acolouthia,* la suite naturelle, conséquence, hors conflit ».
[18] « le cortège d'amis qui m'accompagnent, me guident, auxquels je m'abandonne ».

Mais adiante no mesmo registro, do dia 9 de novembro de 1978, Barthes confessa: “cada vez menos coisas a escrever, a dizer, exceto isto (mas não posso dizê-lo a ninguém)” (2011, p. 39). A ausência de vontade e “coisas” para escrever é intensificada pelo adendo: a única coisa que ele tem a dizer, o luto, não pode ser dita a ninguém. Notemos que efetivamente *Diário de luto* não foi publicado por Barthes: a publicação ocorreu postumamente, sob a direção de Nathalie Léger, apenas em 2009. Literalmente, observamos uma escrita que foi, a princípio, ocultada de seus leitores por Barthes, o que poderia configurá-la como uma espécie de não-escrita, de não-escrever. Tal aproximação entre *Diário de luto* e *Não escrever* se reafirma quando vemos a variada recorrência de conexões entre ambos os textos. Podemos supor o interesse de Vidal pelo diário barthesiano e cogitar sua leitura como quem lê uma não-escrita, um não-livro. Alguns críticos, como Claudia Amigo Pino, sustentam que efetivamente *Diário de luto,* junto de outros escritos como “Incidentes” e “Noites de Paris”, também póstumos, fariam parte do mesmo projeto de livro (*Vita Nova*) e que sua leitura isolada, fora do contexto de um mesmo gesto criativo, modificam a apreensão destes textos pelo público geral (PINO, 2015, p. 19).

Há, em todo caso, uma forte aproximação entre mãe e escrita em Barthes, que parece ser percebida por Vidal, como por exemplo na discussão que anteriormente propusemos sobre o uso do pronome ela (mãe ou escrita?), em *Não escrever* (2018, p. 38). Reflitamos então pelo avesso: pela ausência da mãe, para Barthes.

A certeza da morte da mãe é total: “[...] a constatação: *ela já não existe, ela já não existe*, para sempre e totalmente” (BARTHES, 2011, p. 75, grifos do original). A ausência da mãe produz outro medo: “sofro com *o medo do que já aconteceu.*” (BARTHES, 2011, p. 119, grifos do original). O medo sem objeto emerge, aquele original, que antes era apaziguado pela mãe, aquela que por sua vez já não está mais presente. Quando mãe e escrita são aproximadas, seria possível pensar que, escrevendo, se produza uma proteção análoga àquela oferecida pela mãe? Para o caso afirmativo, qual seria a escrita?

A narradora de *Não escrever* se pergunta justamente o que a escrita faz, e investiga: “[...] será que a escrita/ é o que cola, obtura, rejunta” (VIDAL, 2018, p. 38). Este trecho é antecedido pela suposição: “porque, talvez,/ às vezes,/ não se escreva/ por medo” (VIDAL, 2018, p. 38). Em *O Prazer do texto,* como mencionamos anteriormente, Barthes indicará que escrita e medo coexistem, separados (BARTHES, 2002a, p. 249). Ainda assim, talvez seja na prática da escrita que se possa aceitar a existência do medo, que se consiga acomodá-lo.

A narradora de *Não escrever* opera, no entanto, uma aproximação entre medo e separação, complementando o trecho acima citado: “porque, talvez,/ às vezes,/ não se escreva/ por medo./ *Por medo da separação*” (VIDAL, 2018, p. 38, grifos nossos). Se pensarmos no caso de Barthes, em *Diário de luto,* a separação poderia estar filiada à ausência da mãe. Refletindo sobre o trabalho de luto, ele o aproximará da escrita:

> Transformo 'Trabalho' no sentido psicanalítico (Trabalho do Luto, do Sonho) em 'Trabalho' real – de escrita.
> Pois:
> O 'Trabalho pelo qual (dizem) saímos das grandes crises (amor, luto) não deve ser liquidado apressadamente; para mim, ele só se *realiza* na e pela escrita.
> (BARTHES, 2011, p. 129, grifos do original).

A circulação entre medo, luto e escrita parece oscilar, como assistimos em *Diário de luto.* No entanto, há também um esforço de Barthes em conceder à escrita um lugar fundamental para si. A filiação dessa escrita à mãe é explícita:

> Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida em que ele se anuncia como absoluto*. O – em breve – 'nenhum rastro', em parte alguma, em ninguém.
> Necessidade do 'Monumento'."
> (BARTHES, 2011, p. 110, grifos do original).

O "Monumento", Barthes indicará no próprio diário, páginas adiante, é elaborado na escrita. Trata-se de *A Câmara clara,* o Foto-Mam. (BARTHES, 2011, p. 133), como ele dirá. O livro terá sua escrita começada no período quase final à escrita do *Diário de luto* (BARTHES, 2011, p. 133). Como defende Pino (2015), haveria uma inclusão desses escritos no *Vita Nova,* "o [livro] que ele não escreveu" (VIDAL, 2018, p. 34).

Na relação entre escrita e mãe, em Barthes, há um aspecto importante, que talvez os afaste na tensão promovida pelo medo. Quando sabemos que o medo ligado à mãe é um medo sem objeto, é preciso relembrar que no caso da escrita, para Barthes, ela é de fato o objeto de seu medo. O medo de escrever figura na lista de medos elaborada por Samoyault (2018, p. 3) e é assumido por Barthes em *O Prazer do texto* (2002a, p. 249). Poderíamos, neste sentido, pensar em um tipo de escrita que deseje despistar o medo, o que talvez tenha sido a percepção de Vidal ao intitular seu projeto como *Não escrever.* Funcionando como um falso antídoto, o não-escrever estaria também confrontando o outro medo: o da separação, como ela anuncia. Seria a escrita colada, obturada, rejuntada, que quer manter o laço materno, que despista o medo, embora não o supere. Ainda, como é o caso de Barthes, em sua relação com a mãe, apesar do medo da escrita, é ela mesma o método, possivelmente, para apaziguar a separação inevitável da morte. É um preenchimento do espaço da separação ao mesmo tempo em que é a aceitação desse adeus absoluto, parte do trabalho de luto.

Queremos insistir um pouco mais na relação entre escrita e mãe, investindo na questão da origem, para observar algumas nuances que talvez movimentem a reflexão anterior. Em seu último curso, *A preparação do romance* (BARTHES, 2015), na primeira aula do segundo ano do curso (1º de dezembro de 1979), Barthes

apresentará o tema do "desejo de escrever" (BARTHES, 2015, p. 241). Para investigar esse desejo, ele se perguntará sobre sua origem, seu ponto de partida, em que posicionará o prazer da leitura (o júbilo da leitura) e o iminente encadeamento "escrevo porque li" (BARTHES, 2015, p 242). Tal frase, deslocada para nossa discussão, ecoa inevitavelmente o cogito barthesiano invocado ao longo deste percurso: "tenho medo, logo existo". Há em ambas as frases uma interdependência entre os dois fenômenos: ler e escrever; ter medo e viver.

O fato é que, ao pensar nessa origem e em um encadeamento formado por leitura e escrita, Barthes aproximará criação literária e procriação, interessado neste prolongamento de quem o produz. Para além disso, ele afirmará:

> Procriar e Criar não seriam, propriamente falando, um Triunfo sobre a Morte, mas uma dialética, a Dialética do Indivíduo e da Espécie, ou seja, eu escrevo, eu "termino" (a obra) e depois eu morro, ou eu termino toda a minha obra, todos os meus livros, e depois eu morro [...], mas fazendo isso, algo continua, a saber: a Espécie no caso da procriação ou a literatura no caso da criação[19] (BARTHES, 2015, p. 247).

Essa dialética com a morte, possibilitada na reflexão de Barthes sobre a procriação tanto quanto sobre a criação, faz encontrar novamente mãe, escrita e medo. No caso de *Diário de luto,* poderíamos pensar talvez que a escrita vem substituir o lugar da mãe nos papéis de quem dá origem ao medo e quem ao mesmo tempo o apazigua. Em *Não escrever,* para além das aparições do medo ao longo da narrativa, o medo objetifica a separação: "Porque, talvez,/ às vezes,/ não se escreva/ por medo. /Por medo da separação." (VIDAL, 2018, p. 38). Na lógica paradoxal da mãe, a escrita também parece se colocar analogamente como aquela que expõe ao medo ao mesmo tempo em que protege, em alguma medida. Daí, é importante salientar que a frase que enuncia "não se escreva" é ela mesma escrita, operando um desvio – marcado também pelo uso da expressão "às vezes" –, que despista o medo da separação. Inevitavelmente, duas páginas e alguns meses mais tarde essa narrativa de *Não escrever* estaria terminada, a separação ocorrendo entre quem escrevia e o que se escreveu. Talvez a dificuldade da separação da obra e do escritor habite no que Barthes desenvolverá na aula de 8 de dezembro, em *A preparação do romance*, sobre "a pulsão de ter terminado a obra"[20] (2015, p. 278-9): a vontade de recomeçar o mesmo livro em um outro livro, uma pulsão de refazimento.

No contexto mais amplo da obra de Vidal, *Não escrever* se destaca como o projeto literário da escritora em que Barthes aparece mais explicitamente, como

---

[19] « Procréer et Créer ne seraient pas, à proprement parler, un Triomphe sur la Mort, mais une dialectique, la Dialectique de l'Individu et de l'Espèce, c'est-à-dire que j'écris, je 'finis' (l'œuvre) et puis je meurs ou je finis toute mon œuvre, tous mes livres et puis je meurs […], mais en ce faisant quelque chose continue, à savoir l'Espèce dans le cas de procréation ou la littérature dans le cas de la création ».

[20] « la pulsion d'avoir fini l'œuvre ».

referencial teórico, como personagem da ficção, como possibilidade de escrita. Como refletimos ao longo da discussão, pela via comparatista, a presença barthesiana se dá por ecos, por sombras, com lampejos de citações diretas e indiretas, com aproximações, semelhanças e empréstimos de noções do escritor. O que se opera em *Não escrever* é, no entanto, próprio da produção de Vidal, em que os temas do medo, da separação e do deslocamento reverberam também em outras de suas publicações anteriores, como ocorre nos contos de *Mais ao sul* (2008) e nas narrativas de *Algum Lugar* (2009), de *Mar azul* (2012) e de *Pré-história* (2020), por exemplo. Tais temáticas, recorrentes na escrita de Vidal, aparecem sobretudo nos anos finais da obra de Barthes. *Não escrever* se configuraria assim como uma espécie de lugar de encontro, dentro das possibilidades da leitura e da escrita, entre as escritas de Vidal e de Barthes, um encontro que, no entanto, não prevê uma equivalência de suas escritas, tampouco uma continuidade da escrita de Barthes na escrita de Vidal. Talvez esse encontro se assemelhe à escrita da protagonista de *Mar azul,* que encontra cadernos escritos pelo pai e realiza sua escrita no verso da escrita dele (2012, p. 69), reunindo tempos e tintas e separando suas histórias: a escrita como método de simultaneamente se aproximar e se separar.

Uma escrita que "cola, obtura, rejunta" (VIDAL, 2018, p. 38) seria assim, paradoxalmente, aquela que autoriza separações: entre o texto que se escreve e as leituras que o antecederam; entre o escritor e seu próprio texto. Pois um desejo, de quem escreve, de continuar habitando as leituras de outros textos ou sua própria escrita, seria uma espécie de limitação, na medida em que se impede que aquele escrito se continue ou que se torne leitura de outros, interdita o encadeamento em novas escritas. É importante, daí, como Barthes antes advogara em seu ensaio "A morte do autor", perder de vista o escritor para deixar emergir a literatura, inclusive em casos em que a iminência da morte impõe a prematura separação entre escritor e obra. Esse inacabamento é inerente aos textos póstumos de Barthes, tal qual *Diário de luto.* Neles, há um rastro da não-separação. Ainda assim, são escritas que ao mesmo tempo que temem a separação, enfrentam esse medo. Esses textos póstumos de Barthes, espécies de não-escritos em alguma medida, no entanto vieram a ser publicados pelos editores, circulam e são lidos. Habitam no eixo da leitura-escrita, que talvez seja o mais próximo afinal que possamos chegar do infinito.

Referências

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes* [1975]. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

BARTHES, R. *O Império dos signos* [1970]. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

BARTHES, R. *La préparation du roman.* Paris : Seuil, 2015.

BARTHES, R. *Diário de luto* [2009]. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, R. “Le plaisir du texte” [1973], in : *Œuvres complètes IV* - 1972-1976. Paris : Seuil, 2002a, p. 2017-265.
BARTHES, R. “L’Image” [1977], in : *Œuvres complètes V* - 1977-1980. Paris : Seuil, 2002b, p. 512-519.
BARTHES, R.; BENSMAIN, A. “Entre le plaisir du texte et l’utopie de la pensée” [1978], in : *Œuvres complètes V* - 1977-1980. Paris : Seuil, 2002c, p. 533-540.
ÊTRE DÉPLACÉ. Larousse (en ligne). Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%AAtre_d%C3%A9plac%C3%A9/23795#:~:text=Ne%20pas%20%C3%AAtre%20conforme%20aux,incorrect%2C%20incongru%20%3A%20Remarque%20d%C3%A9plac%C3%A9e.>. Acesso em: 11 fev. 2021.
KASPAR, K. B. “Quando não escrevemos, escrevemos: a performance na escrita de si”. **Opiniães**, n. 16, p. 17-40, 2020. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.165634. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/165634>. Acesso em: 13 fev. 2021.
MARCINIAK, M. “À l’origine de tout, la Peur”. *Romanica Silesiana,* n. 11, Katovice, 2016. Disponível em: <http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Romanica_Silesiana/Romanica_Silesiana-r2016-t11-n1/Romanica_Silesiana-r2016-t11-n1-s233-241/Romanica_Silesiana-r2016-t11-n1-s233-241.pdf>. Acesso em: 2 set. 2021.
MARTY, E. “Présentation”. In: BARTHES, R. *Œuvres complètes IV* – 1972-1976. Paris: Seuil, 2002, p. 9-20.
PERRONE-MOISÉS, L. *Com Roland Barthes.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
PERRONE-MOISÉS, L. Roland Barthes e o prazer da palavra. *Revista CULT,* ano 9, São Paulo, mar. 2006, p. 42-46.
PINO, C. A. *Roland Barthes: a aventura do romance.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
SAMOYAULT, T. La Peur. *Revue Roland Barthes,* n. 4. Paris, 2018. Disponível em: <https://revue.roland-barthes.org/2018/06/tiphaine-samoyault/122/>. Acesso em: 12 fev. 2021.
SAMOYAULT, T. Les langues étrangères de Roland Barthes. *Littera. Revue de langue et littérature françaises de la Société japonaise de Langue et littérature française*, Tokyo, 2016, p. 5-13. Disponível em: <https://www.jstage.jst.go.jp/article/littera/1/0/1_5/_pdf/-char/en>. Acesso em: 12 fev. 2021.
VIDAL, P.. *Não escrever* [diário]. Disponível em: <https://www.ondeeunaoestou.com/single-post/2018/12/15/N%C3%A3o-escrever>. Acesso em: 13 fev. 2021.
VIDAL, P.; KASPAR, K. B. Conversa com Paloma Vidal sobre Não Escrever: a performance participando da escrita. *Manuscrítica: Revista de Crítica Genética*, n. 40, p. 138-151, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177974>. Acesso em: 13 fev. 2021.
VIDAL, P. *Pré-história.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.
VIDAL, P. *Não escrever* [livro cartonero]. São Paulo: Malha Fina Cartonera, 2018.
VIDAL, P. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012
VIDAL, P. *Algum lugar.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
VIDAL, P. *Mais ao sul*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Recebido em: 05/04/2021 **Aceito em:** 01/07/2021

Referência eletrônica: KASPAR, Katerina Blasques. “Tenho medo, logo vivo”: Roland Barthes em “Não Escrever”, de Paloma Vidal. *Criação & Crítica*, n. 30, p., set. 2021. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: dd mmm. aaaa.