

O DISCURSAR INTELECTUAL EM QUESTÃO EM A CÂMARA CLARA

Priscila Pesce Lopes de Oliveira¹
Cid Ottoni Bylaardt²

RESUMO: Este artigo examina relações de *A câmara clara* com diferentes tipos de saber e os parâmetros discursivos que os constituem, buscando no livro respostas barthesianas à questão de escrita “Como orientar as escolhas (de tema, de abordagem, de interlocutores, de referências, de gênero textual, de linguagem)?” Discute também a dimensão epistemológica e ética da adoção de uma pertença intermitente, preocupada com os valores efetivados nas escolhas de linguagem constituintes da atividade intelectual. Este texto propõe, sobretudo, mostrar que as inquietações de Barthes quanto à prática crítica e a alguns de seus parâmetros e pressupostos florescem em discussões epistemológicas, propostas teóricas e aspectos composicionais não ortodoxos, e demonstrar como elas afirmam, refutam e desviam traços e elementos modelares de discursividades ligadas ao Saber consagrado.

PALAVRAS-CHAVE: *A câmara clara*, crítica, prática intelectual, Roland Barthes.

CAMERA LUCIDA AND INTELLECTUAL DISCOURSE: AN ETHICS OF INTERMITTENCE

ABSTRACT: In this paper we examine how *Camera Lucida* deals with different types of knowledge and their constitutive discursive parameters, seeking the various answers Barthes' book offers to the following writing question: “How to guide choices (of topic, approach, interlocutors, references, textual genre, language)?” We discuss some of the epistemological and ethical implications of Barthes establishing a sort of intermittent filiation, deeply concerned with the values effected in the linguistic choices that constitute intellectual activity. Our main goal is to highlight how Barthes' discomfort with certain parameters and assumptions of criticism blossoms into epistemological discussions, theoretical proposals and compositional aspects that affirm, refute, and reroute model traits and elements of discursive practices associated with socially prestigious Knowledge.

KEYWORDS: *Camera lucida*, criticism, intellectual activity, Roland Barthes.

O nome do terceiro curso de Barthes no Collège de France foi “A Preparação do Romance”. Diferentemente de títulos mais centrados num objeto, como “O Romance” ou mesmo “A escrita do Romance”, o escolhido por Barthes diz de um cuidado, do cultivo de um projeto e da disponibilidade às mudanças – de um tatear que é movimento, apoios, tropeços, retornos, renúncias. Essa busca é menos de um objeto ou objetivo do que de uma posição ou relação: como me situar para com a escrita? Como orientar as escolhas (de tema, de abordagem, de interlocutores, de parâmetros, de referências, de gênero textual, de linguagem)? Como lidar com os

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: priscilapesce@gmail.com

² Pós-doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Coimbra. Professor Associado IV de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: cidobyl@pq.cnpq.br

inevitáveis percalços e períodos de aridez até que, para retomar uma imagem barthesiana célebre (BARTHES, 2002a), o texto ganhe corpo como uma maionese?

Tal procura de um escrever anima também a aventura investigativa de *A câmara clara*, livro preparado concomitantemente ao curso e cerne de nossas incursões neste estudo. Partiremos da constatação, por Barthes, de uma série de problemas nos moldes discursivos consagrados para a atividade crítica, e sua busca de operações ou caminhos de escrita que pudessem aliviar parcial e provisoriamente esses problemas. A questão é colocada na *Aula* inaugural de Barthes no Collège de France, porém está presente também no que pode ser identificado como opções ético-estéticas dos objetos e metodologias de trabalho de diversos outros projetos, bem como na discussão dos mesmos “com” ou “diante de” os destinatários de seus seminários, cursos, artigos e livros.

A leitura deixará em suspenso a pertinência das estratégias propostas por Barthes e a efetividade da adequação entre elas e suas propostas teórico-críticas para se concentrar em *como* essas estratégias são colocadas em cena, ou em jogo, na cena enunciativa de *A câmara clara*.

Problemas de enunciação: saber e poder na atividade crítica

Na década de 1970, Leyla Perrone-Moisés (1978) dedicou sua tese de livre-docência ao que chamou de críticos-escritores: pessoas em cuja atividade, essas práticas, ou esses gêneros, tornavam-se indistinguíveis, operando um remanejamento do campo literário. Um dos críticos-escritores por ela estudados é Roland Barthes, que não só exemplificava como teorizava e defendia esse modular da escrita, vinculando-o a posicionamentos acerca da língua, do sujeito e do lugar social do intelectual.

Havia também um componente ético em questão. Em “Da filiação do pesquisador à filiação do escritor: Roland Barthes e o seminário da crise intelectual”, Claudia Pino (2019) mapeia a crise de Barthes diante do que ele percebia como cristalizações discursivas da atividade crítica. Nesse estudo, Pino faz remontar aos acontecimentos de maio de 1968 e às críticas direcionadas à falta de engajamento – direto, público, militante – de Barthes uma reflexão profunda acerca das possibilidades e modos de entrosamento entre as discursividades intelectuais e a ação política, entendida em sentido amplo. Essa preocupação subjaz a uma série de pesquisas e de propostas metodológicas desenvolvidas por ele nos anos seguintes com foco nas relações entre linguagem e poder.

Extrapolando a partir do apresentado por Pino (2019), parece-nos possível dizer que Barthes chega à conclusão de que uma resistência discursiva ao poder envolve, além dos alvos de contestação – que poderíamos chamar de conteúdo das reivindicações –, estar atento à enunciação daquele que se quer crítico: atento ao lugar de fala a partir do qual se elabora a crítica e também aos modos como esta é

formulada, os quais podem se mostrar também permeados por estratégias discursivas do poder estabelecido. Isso não redundaria em relativismo (segundo o qual qualquer lado numa disputa discursiva seria *igualmente* opressor e, portanto, desqualificado enquanto requerente de uma menor assimetria em relação ao poder hegemônico), mas no apelo a estarmos alertas à ubiquidade dos dispositivos discursivos de pressão, como dirá Barthes em sua *Aula* inaugural no Collège de France:

[...] à medida que os aparelhos de contestação se multiplicavam, o próprio poder, como categoria discursiva, se dividia, se estendia como uma água que escorre por toda parte, cada grupo opositor tornando-se, por sua vez e à sua maneira, um grupo de pressão, e entoando em seu próprio nome o discurso do poder, o discurso universal [...]. Viram-se assim a maior parte das liberações postuladas, as da sociedade, da cultura, da arte, da sexualidade, enunciar-se sob as espécies de um discurso de poder: vangloriavam-se de pôr em evidência o que havia sido esmagado, *sem ver* o que, assim fazendo, se esmagava alhures.³ (BARTHES, 2007a, p. 33, grifo nosso)

Alguns pontos principais são o quanto um discursar pode estar sendo tecido à base de formas sedimentadas de se relacionar com certos temas/objetos, que o falante imbuído de intenção crítica pode cair na armadilha de reproduzir (ratificar) irrefletida e inadvertidamente, ou aspectos mais estruturais, como a assunção de um lugar de fala, ou de análise, que se crê exterior ao seu objeto (constituente do que Barthes entende por metalinguagem, que será um de nossos próximos assuntos) ou mesmo a estruturação argumentativa de um discurso, que traz a reboque a finalidade de uma vitória, de impor-se sobre o outro.

Retomando a leitura de Pino, parece a Barthes em meados de 1974 que a única possibilidade de um discurso marginal ao poder não estaria na atividade crítica, mas na literatura: a partir do romance *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert, Barthes propõe a literatura como encontro passível de produzir um *efeito* de fora-do-poder: o deslocamento, a possibilidade de humildemente perceber que “aquilo que consideramos externo está, de fato, em nós” (PINO, 2019, p. 844). Noutras palavras, trata-se de pensar que talvez não haja lugares de fala que tenham o despoder como dado constitutivo; assim, a produção de despoder discursivo passa a ser uma *busca* tão indispensável quanto perene para Barthes, que desenvolve nos anos seguintes

³ dans la mesure où les appareils de contestation se multipliaient, le pouvoir lui-même, comme catégorie discursive, se divisait, s’étendait comme une eau qui court partout, chaque groupe oppositionnel devenant à son tour et à sa manière un groupe de pression et entonnant en son propre nom le discours même du pouvoir, le discours universel (...). On a vu ainsi la plupart des libérations postulées, celles de la société, de la culture, de l’art, de la sexualité, s’énoncer sous les espèces d’un discours de pouvoir : on se glorifiait de faire apparaître ce qui avait été écrasé, *sans voir* ce que, par là, on écrasait ailleurs. (BARTHES, 2002c, p. 440-441)

uma série de táticas a fim de produzir deslizamentos, vacilos, fissuras, no que Perrone-Moisés (2009, p. 61) chamou de “trabalho sutil de desativação dos ‘discursos da arrogância’”.

Temos estudado alguns aspectos desse trabalho sutil, como a desconfiança de *Fragmentos de um discurso amoroso* quanto à possibilidade e ao proveito de conhecer (dominar) um objeto (OLIVEIRA; BYLAARDT, 2019, 2020) e os modos como o *Diário de luto* refuta o confisco do luto pela *doxa* psicanalítica, que o enquadraria como um processo capaz de progredir e terminar (OLIVEIRA; RIBEIRO; BYLAARDT, 2019). Tal refutação aparece também em *A câmara clara*, que retoma parcialmente a desenvoltura teórica de *Fragmentos*, com uma diferença significativa: o intento de chegar a um saber volta a fazer parte da proposta do projeto.

O retorno a um (in)certo saber

Destarte, podemos lembrar que *A câmara clara* responde a uma encomenda da revista *Cahiers du Cinéma* para integrar uma coleção sobre as artes visuais. Uma vez aceito, o convite à escrita acaba por proliferar dúvidas, reticências, silêncios, clarões que cegam; um escrito ou um escrever que esmaga o tempo, perfura o olhar e tudo faz irradiar de uma ferida que é origem e perdição dessa busca, e também seu modo de ser: “eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso”⁴ (BARTHES, 1984, p. 39).

O livro tem quarenta e oito capítulos distribuídos igualmente em duas partes. Na primeira, ficamos conhecendo as motivações e os caminhos da pesquisa: Barthes faz apontamentos metodológicos, estabelece os termos de abordagem da Fotografia e esboça uma regra estrutural, que é explorada na discussão de diferentes fotos. São apresentadas as noções de *studium* e *punctum* e a ideia central do referente fotográfico como imprescindível ou inescapável. Barthes discute o caráter de captura e petrificação da imagem fotográfica e do discursar que pretende abarcá-la; aborda a fotografia como espaço de ser-visto, como efígie, e também como um objeto que resiste ao desenvolvimento dissertativo e à própria interpretação, que rarefaz a fala ao propiciar repetição, insistência. Essa impotência do dizer aparece-nos também na fórmula que tenta assinalar a essência da fotografia: “isso foi” – parco, prosaico, evidente, dum despojamento conceitual a que retornaremos e cuja recepção Barthes imagina no penúltimo capítulo: “O noema da Fotografia é simples, banal; nenhuma

⁴ je ne m'intéressais à la Photographie que par « sentiment » ; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense (BARTHES, 2011, p. 42)

profundidade: ‘*Isso foi*’. Conheço nossos críticos: o quê! um livro inteiro (ainda que curto) para descobrir o que sei desde a primeira olhada?”⁵ (BARTHES, 1984, p. 168, grifo do autor).

A organização dos capítulos posiciona quase no meio, ou no coração de *A câmara clara*, uma descoberta que o irradia por inteiro: um reencontro inesperado, narrado no início da parte II do livro e no qual, durante as intermináveis organizações que se seguem à morte de um familiar, uma foto da mãe recém-falecida se sobressai.

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia como o Bem do Mal [...]. Essa circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação a uma imagem, estava, no entanto, presente na face que ela tinha na fotografia que eu acabava de encontrar. [...] Tal era para mim a Fotografia do Jardim de Inverno.⁶ (BARTHES, 1984, p. 101–104)

A Foto do Jardim de Inverno culmina a busca por um vislumbre afetivo de alguém que se foi. O reencontro possibilitado por essa imagem que dá a ler ao olhar pesaroso o traço essencial da pessoa amada e perdida opera o que o narrador barthesiano descobre como poder assombroso da fotografia: um contato diacrônico que atravessa o tempo por instantes arrebatados ao transcurso para contrapor ao “nunca mais” da morte o “para sempre” da bondade da mãe, falecida e, naquela foto, presente. Esse achado, posicionado no meio do livro, coloca-lhe a dupla questão de como ali chegar e o que fazer a partir dele.

Em suas linhas iniciais, *A câmara clara* propõe-se fazer uma pesquisa sobre a fotografia de caráter “ontológico”: eu queria saber a qualquer preço o que [a fotografia] era ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens”⁷ (BARTHES, 1984, p. 12). Essa vontade de saber encontra obstáculos, tanto em termos do objeto quanto dos modos de conduzir a busca. A pergunta “Quem poderia guiar-me?” (ibid.) introduz uma aproximação dos saberes técnicos ou científicos sobre a fotografia, nos quais é detectada uma certa insuficiência:

⁵ Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « Ça a été. » Je connais nos critiques : quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d’œil ? (BARTHES, 2011, p. 176)

⁶ J’observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu’elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfim, qui la distinguait, comme le Bien du Mal [...]. Cette circonstance extrême et particulière, si abstraite par rapport à une image, était présente cependant dans le visage qu’elle avait sur la photographie que je venais de retrouver. [...] Telle était pour moi la Photographie du Jardin d’Hiver. (BARTHES, 2011, p. 105-109)

⁷ « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu’elle était « en soi », par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images (BARTHES, 2011, p. 13-14)

Eu constatava com *desagrado* que nenhum [livro] me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção. [...] A cada vez que lia algo sobre a Fotografia, eu pensava em tal foto amada, e *isso me deixava furioso*. Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz *importuna* (a voz da ciência) então me dizia em tom *severo*: “Volte à Fotografia. O que você vê aí e que o faz sofrer inclui-se na categoria ‘Fotografias de amadores’, que foi tratada por uma equipe de sociólogos: [...]”. Todavia, eu persistia; outra voz, a mais forte, levava-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, *eu me desejava selvagem, sem cultura*. [...] eu me encontrava num impasse e, se me cabe dizer, “cientificamente” sozinho e desarmado.⁸ (BARTHES, 1984, p. 17-18, grifos nossos).

As aspas que fazem vacilar “cientificamente” e “ontológico” participam do distanciamento em relação à cientificidade importuna, severa, que não responde de modo adequado aos anseios investigativos, assombrados por outro tipo de chamado. O impasse em que o narrador declara encontrar-se acaba por se mostrar menos como um empecilho do que como a posição ou tensão a partir da qual ele opta por elaborar seu projeto de pesquisa: lemos, à p. 38, “eu não saía e não tentava sair de um paradoxo”, numa encruzilhada entre a vontade de uma ciência eidética da fotografia e um sentimento intratável de que “a Fotografia é essencialmente, se assim podemos dizer (contradição nos termos), apenas contingência”⁹.

A discussão sobre a vontade de saber que anima *Câmara* e suas relações com o saber científico é uma constante do livro. Capítulos após o paradoxo do narrador, outra crítica ao olhar cientificista desemboca na afirmação de uma postura que dá uma espécie de passo para o lado, mudando de posição sem avançar nem recuar:

De resto, quanto me desagrada esse expediente científico de tratar a família como se ela fosse unicamente um tecido de coerções e ritos: ou ela é codificada como um grupo de pertença imediata, ou se faz dela um nó de conflitos e de recalques. Diríamos que nossos *estudiosos* não podem conceber que haja famílias “nas quais nos amemos”.

⁸ Je constatais avec **agacement** qu’aucun [livre] ne me parlait justement des photos qui m’intéressent, celles qui me donnent plaisir ou émotion. [...] Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie, je pensais à telle photo aimée, et **cela me mettait en colère**. Car moi, je ne voyais que le référent, l’objet désiré, le corps chéri ; mais une voix **importune** (la voix de la science) me disait alors d’un ton **sévère** : « Reviens à la Photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir rentre dans la catégorie “Photographies d’amateurs”, dont a traité une équipe de sociologues : [...] ». Je persistais cependant ; une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique ; face à certaines photos, **je me voulais sauvage, sans culture**. [...] je me trouvais dans une impasse et, si je puis dire, « scientifiquement » seul et démuné. (BARTHES, 2011, p. 19-20)

⁹ “je ne sortais pas et je n’essayais pas de sortir d’un paradoxe”; “la Photographie n’est essentiellement, si l’on peut dire (contradiction dans les termes), que contingence” (BARTHES, 2011, p. 40)

E assim como *não quero reduzir* minha família à Família, também não quero reduzir minha mãe à Mãe. Ao ler certos estudos gerais, *eu via que eles podiam aplicar-se de maneira convincente à minha situação* [...]. Eu podia, portanto, *compreender* minha generalidade; mas, ao compreendê-la, *escapava irresistivelmente* dela. Na Mãe, havia um núcleo radiante, irredutível: minha mãe.¹⁰ (BARTHES, 1984, p. 111–112, grifos nossos).

Os conceitos, então, somente são aceitáveis quando habitados por um cognoscível de outra ordem. Todavia, apesar de reconhecer o incômodo e as limitações dos estudos eruditos e gerais, o narrador não chega a rejeitar plenamente a sua aplicabilidade ou legitimidade. Isso pode estar relacionado a uma busca do outro que, para Claude Coste, move muitas das escolhas barthesianas de pesquisa e de redação em *A câmara clara*. No artigo de subtítulo “Saber e subjetividade em *A câmara clara* e *Sobre Racine*”, ele pensa a linguagem e a perspectiva científicas como uma espécie de lugar de passagem, ou força de concessão a “essa porção de generalidade que permitirá que a singularidade exista para o leitor”¹¹ (COSTE, 2015, p. 89, trad. nossa), num movimento que reivindica o direito de partir dalgo pessoal para desenvolver uma reflexão de alcance geral (ibid., p. 97). A aposta do estudo é na pesquisa barthesiana dos anos finais como uma busca de conciliações possíveis e aprazíveis entre indivíduo e coletivo, que levem em conta o segundo enquanto preservam algo da irredutibilidade do primeiro, sem anular as tensões entre eles.

Nesse quadro, e seguindo a argumentação do narrador de *Câmara*, o perigo da abordagem científica da Fotografia parece residir em sua pretensão totalizante: o conhecimento científico não é inválido, porém tampouco é satisfatório. É preciso temperá-lo, modulá-lo por um outro olhar.

No trecho citado há pouco, duas vozes (a da ciência e uma outra, mais forte) impulsionavam a investigação de *Câmara* para direções incompatíveis. A hesitação entre dois caminhos é recorrente:

[...] no momento de chegar à essência da Fotografia em geral eu *bifurcava*; em vez de seguir o caminho de uma ontologia formal (de uma Lógica), eu me detinha, guardando comigo, como um tesouro, meu desejo ou meu desgosto; *a essência prevista da Foto não podia*,

¹⁰ Au reste, combien me déplaît ce parti scientifique, de traiter la famille comme si elle était uniquement un tissu de contraintes et de rites : ou bien on la code comme un groupe d'appartenance immédiate, ou bien on en fait un nœud de conflits et de refoulements. On dirait que **nos savants** ne peuvent concevoir qu'il y a des familles « où l'on s'aime ». // Et pas plus que **je ne veux réduire** ma famille à la Famille, pas plus je ne veux réduire ma mère à la Mère. Lisant certaines études générales, **je voyais qu'elles pouvaient s'appliquer d'une façon convaincante à ma situation** (...). Je pouvais donc **comprendre** ma généralité ; mais l'ayant comprise, **invinciblement, je m'en échappais**. Dans la Mère, il y avait un noyau rayonnant, irréductible : ma mère. (BARTHES, 2011, p. 116-117, grifos meus)

¹¹ cette part de généralité qui permettra à la singularité d'exister pour le lecteur.

em meu espírito, *separar-se* do 'patético' de que ela é feita, desde o primeiro olhar.¹² (BARTHES, 1984, p. 39, grifos nossos).

A separação, ou a opção por uma ou outra via, é paralisante. É igualmente impossível abrir mão da demanda de chegar à essência da fotografia e das reticências para com os modos consagrados de fazê-lo, e é nesse duplo apego, ou nessa dupla incapacidade de renunciar, que o percurso acaba por se fazer.

O livro se diz na chave da indecisão, lamenta continuamente seu dilaceramento, sem festejá-lo sob nomenclaturas propositivas como hibridismo. A oscilação marca também o léxico: a perspectiva adotada é a do *spectator*, os operadores analíticos são batizados de *studium* e *punctum*, e o recurso àquela que por séculos foi a língua oficial do fazer-ciência europeu é alegado como um pedantismo necessário (BARTHES, 1984, p. 115 / 2011, p. 120-121). Coexistem com esses termos em latim, que dizem respeito ao campo epistemológico da análise, nomenclaturas para os seus "resultados" (o noema da Fotografia) de uma simplicidade que adentra o banal: "Isso foi" e "É isso", radicadas em dêiticos: a essência dizível apenas sob as espécies do inespecífico contingente, produzindo no âmbito escritural a resistência da Fotografia à análise no que esta tem de desvelo ou revelação.

Tal aliança entre as dificuldades de formular e de compreender deixa entrever outro efeito de leitura para o recurso ao latim: a ideia de que a pesquisa-escrita comporta um atrito com o francês corrente; nas palavras de Perrone-Moisés (2009, p. 67), "para o escritor, a língua não é uma mina de riquezas ou um repertório de possibilidades; a língua é insuficiência e resistência". Diante disso, o narrador barthesiano produz estranhamentos no sistema (neologismos, termos estrangeiros, fora de moda ou deslocados de seus contextos habituais) e tem o cuidado de dirigir-se ao leitor para prestar contas quanto a essas perturbações.

O linguajar indeciso participa também do solapamento da pertença do narrador de *Câmara* aos grupos sociais que sustentam discussões mais ou menos coesas acerca da fotografia. Nas palavras de *O Prazer do Texto*:

Os sistemas ideológicos são ficções [...]. Cada ficção é sustentada por um falar social, um socioleto, ao qual ela se identifica: a ficção é esse grau de consistente que uma linguagem atinge quando *pegou* excepcionalmente e encontra uma classe sacerdotal (padres, intelectuais, artistas) para a falar comumente e a difundir¹³. (BARTHES, 2006, p. 35, grifo do autor).

¹² (...) au moment d'arriver à l'essence de la Photographie en général, je **bifurquais** ; au lieu de suivre la voie d'une ontologie formelle (d'une Logique), je m'arrêtais, gardant avec moi, comme un trésor, mon désir ou mon chagrin ; l'**essence prévue de la Photographie ne pouvait**, dans mon esprit, **se séparer** du « pathétique » dont elle est faite, dès le premier regard. (BARTHES, 2011, p. 41-42)

¹³ Les systèmes idéologiques sont des fictions [...]. Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie : la fiction, c'est le degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il

Em “Barthes and the Discourse of Photography” [Barthes e o Discurso da Fotografia], Renaud Camus faz clara relação entre a opção de *Câmara* por centrar a investigação na referência fotográfica e o desconforto barthesiano com a *doxa* intelectual (cf. MARTY, 2006; OLIVEIRA; BYLAARDT, 2020): num contexto em que o debate especializado concentrava-se na técnica do fotógrafo, “[Barthes] vê que isso pode acabar monopolizando o debate, sumindo com outros jeitos possíveis de falar sobre fotografia. E a posição dele é que [...] uma coisa não deveria esmagar a outra”¹⁴ (CAMUS, 2000, p. 113, trad. nossa). Assim, à força de ser muito erudito para um leigo e demasiado interessado no referente para um especialista, o narrador de *Câmara* constrói uma dupla exclusão voluntária, um lugar de fala calcado em solidão e atopia, caracterizado pela errância que, a uma perspectiva segura de si e do que tem a dizer sobre seu objeto, prefere reafirmar a todo instante a precariedade de seu olhar-falar.

Em consonância com o que temos procurado sugerir, em “Barthes et la méthode” [Barthes e o método] Mathieu Messenger (2017) pondera que os aspectos, estruturas e condições de formulação discursiva sejam tanto espaço de atividade quanto motivo de inquietação: “O que a obra de Barthes nos diz do método ortodoxo do discurso intelectual está, portanto, sempre num duplo movimento de assunção e recusa”¹⁵ (MESSAGER, 2017, p. 135, trad. minha).

Se na maioria dos trechos que temos visto até agora o narrador de *Câmara* se queixa das carências de olhares ou projetos de cunho cientificista, vejamos como algum saber persiste como objetivo a orientar dois momentos capitais da busca em que consiste o livro.

Na parte I, o narrador decide escutar a voz mais forte do que a da severa ciência e procurar entender a fotografia a partir dos afetos que ela lhe provoca. Em busca de organizar conceitualmente uma partilha desses afetos, ele propõe e demonstra as noções de *studium* e *punctum*, mapeando numa série de fotos os elementos que o comovem. A investida capitula na metade do livro, no breve capítulo 24:

[...] eu talvez tenha aprendido como andava meu desejo, mas não tinha descoberto a natureza (o *eidós*) da Fotografia. Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto

a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser. (BARTHES, 2007c, p. 40)

¹⁴ “[Barthes] sees that it threatens to become dominant in turn, to forbid another possible way of talking about photography. And his position is that [...] one shouldn’t crush the other.”

¹⁵ Ce que l’œuvre de Barthes nous dit de la méthode orthodoxe du discours intellectuel est donc toujours pris dans un double mouvement d’assomption et de récusation.

e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem. Eu tinha de fazer minha palinódia.¹⁶ (BARTHES, 1984, p. 91).

Temos aqui que, apesar da opção por uma metodologia investigativa menos científica, a proposta ainda envolvia discernir uma essência do objeto e poder partilhá-la com outros para quem ela também fosse válida. Assim, a aventura de *Câmara* se dá na interação entre as demandas ligadas a saber e a afeto: há um entrelace de caminhos, um projeto de chegar a um fim que não difere totalmente daquele das ciências científicas, porém por outras vias: a pergunta que lança a pesquisa é “O que meu corpo sabe da Fotografia?”¹⁷ (BARTHES, 1984, p. 20), donde se vê um deslocamento originário quanto a pressupostos basilares da investigação científica consagrada, como sujeito e inteligência.

Diante da insuficiência do mediador escolhido – o prazer –, o narrador afirma a necessidade de uma Palinódia. Este termo tem uma história na pesquisa barthesiana que pode ajudar a entender seu papel em *Câmara*.

Na introdução ao segundo seminário *O Discurso Amoroso*, ocorrido em 1975-76, Barthes trabalha com a palinódia a partir do diálogo platônico *Fedro*. Ali, o termo aparece quando Sócrates, após haver feito um primeiro discurso contra o amor, reconhece a necessidade de uma retratação. Em “O avesso das frases: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes”, Paulo Ferraz (2018, p. 185) explica que Barthes subverte o sentido tradicional do termo palinódia emprestando-lhe uma dinâmica semelhante à do ato falho na acepção lacaniana, de modo que a percepção de uma falha não leve a “elaborar posições melhores e mais precisas”, mas antes a uma outra coisa: a partir do que não fora dito no primeiro seminário, a ideia é trabalhar na falta, ampliá-la. Algo semelhante acontece na palinódia de *Câmara*, na medida em que não são descartados os operadores analíticos nem a proposta de pesquisa guiada pelo afeto; há um movimento de insistência conjugada com variação, em que tudo se torna mais agudo. Assim, na segunda parte do livro, é oferecida uma segunda formulação do *punctum*, e a pesquisa passa a pautar-se pelo prazer-dor mais intenso, que é o experimentado na contemplação da Fotografia do Jardim de Inverno.

A segunda subversão barthesiana da palinódia aventada por Ferraz é ainda mais relevante em *Câmara*: diz Barthes no mesmo seminário que Sócrates propõe-se elaborar um segundo discurso, retificador, porque percebe haver dito algo que não pensa.

¹⁶ [...] j'avais peut-être appris comment marchait mon désir, mais je n'avais pas découvert la nature (l'*eĩdos*) de la Photographie. Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu'une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l'universel. Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l'évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie. (BARTHES, 2011, p. 95-96)

¹⁷ Qu'est-ce que mon corps sait de la Photographie ? (BARTHES, 2011, p. 22)

É verdade que essa ciência vem de seu desejo: é o Demônio de Sócrates, a voz demoníaca, a irrupção de um outro sujeito em si, sujeito inflamado, sujeito desejan-te-delirante, que *desperta* Sócrates para a verdade e desencadeia nele, triunfalmente, um outro discurso: a *palinódia*. (BARTHES, 2007b, p. 325, apud FERRAZ, 2018, p. 186, trad. Ferraz, grifos de Barthes)

Assim, Ferraz conclui que a palinódia não está relacionada a uma verdade mais verdadeira, que viria suplantar a anterior, e sim à irrupção de uma voz outra que vem perturbar a estabilidade do sujeito-si-mesmo, vem pôr a perder esse sujeito e mesmo o próprio projeto de verdade, conforme produz

[...] a aparição de um outro discurso. Afinal, Sócrates não sabe o que pensa: não é ele quem fala, mas o seu demônio [...]. Sem dúvidas, Sócrates acaba por encontrar a verdade. No entanto, no caminho para fazê-lo, todas as condições que a sustentam acabam sendo postas em suspeição: o sujeito, o objeto e o discurso são subvertidos de tal maneira que a *realidade* da verdade socrática passa a ser incerta. (FERRAZ, 2018, p. 187, grifo do autor).

Esse encontro de uma verdade às custas da falência de tantos dos elementos que a constituem enquanto tal faz pensar que essa verdade incerta talvez se deixe entrever nos arredores da essência contingente, nesse movimento que é suspensão e mergulho, que precisa desesperadamente entender e conseguir dizer, enquanto sabe-sente que a verdade cintilante na Fotografia resiste a ambos com o mesmo ardor com que os solicita.

Perdido no fundo do jardim de Inverno, o rosto de minha mãe é delicado, empalidecido. Em um primeiro movimento, exclamei: “É ela! É exatamente ela! É enfim ela!”. Agora, pretendo saber – e poder dizer perfeitamente – porque, em que é ela. Tenho vontade de envolver com o pensamento o rosto amado, [...]. Infelizmente, escruto em vão, nada descubro [...], obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi [...].¹⁸ (BARTHES, 1984, p. 147-149)

¹⁸ Perdu au fond du Jardin d’Hiver, le visage de ma mère est flou, pâli. Dans un premier mouvement, je me suis écrié : « C’est elle ! C’est bien elle ! C’est enfin elle ! ». Maintenant, je prétends savoir – et pouvoir dire parfaitement – pourquoi, en quoi c’est elle. J’ai envie de cerner par la pensée le visage aimé (...). Hélas, j’ai beau scruter, je ne découvre rien (...), je n’obtiens que ce seul savoir, possédé depuis longtemps, dès mon premier coup d’œil : que cela a effectivement été (...). (BARTHES, 2011, p. 154-156)

Habitam o coração do grande achado de *Câmara* a ambição de dizê-lo e uma insistência na incapacidade de fazer isso, ou na dificuldade de passar de um estágio, ou registro, a outro – da certeza fulminante à compreensão que desvela, decompõe, articula. A dimensão epistemológica dessas declarações de impotência, ou do que elas propõem em termos da relação do narrador barthesiano com o tipo de saber que consegue entender(-se) e explicar(-se), parece-nos estar na continuação do trecho que acabamos de citar: “Diante da Foto do Jardim de Inverno [...] sou Golaud a exclamar ‘*Vida miserável!*’, porque jamais saberá a verdade sobre Méliande.”¹⁹ (BARTHES, 1984, p. 149, grifo do autor). O analista malogrado é um personagem de ópera, sua busca (espetáculo do patético) é amorosa e fadada ao insucesso, ou antes por ele movida na qualidade de escrita, ou de aventura.

Pertenças intermitentes

A escrita que tem em mira um saber e se faz evidenciando seu não-saber ou um tentar-saber que comporta o incerto tem rica tradição intelectual num gênero que Barthes, na abertura de sua *Aula*, apresenta como a marca de uma relação duvidosa com a ciência: “se é verdade que, por longo tempo, quis inscrever meu trabalho no campo da ciência, literária, lexicológica ou sociológica, devo reconhecer que produzi tão-somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise.”²⁰ (BARTHES, 2007a, p. 7).

Evidentemente, essa autodepreciação tem algo da humildade protocolar que convém ao contexto de uma aula inaugural, e não ser estritamente científico acaba se mostrando um dos pilares da proposta da *Aula*. Contudo, a questão da ambiguidade do gênero ensaio levanta outro vacilar constitutivo de *Câmara*, que diz respeito aos gêneros textuais.

Este não é novidade na escrita barthesiana. A atopia, desejo declarado em muitos escritos de Barthes, manifesta-se também em termos de gênero textual: *Fragmentos de um discurso amoroso*, por exemplo, pode ser visto como tendo algo de Ensaio, algo de Enciclopédia e algo de Diário (na medida em que a vivência do escritor entra também na redação²¹), sem ser estritamente nenhuma dessas coisas e

¹⁹ Devant la Photo du Jardin d’Hiver (...) je suis Golaud s’écriant « *Misère de ma vie !* », parce qu’il ne saura jamais la vérité de Méliande. (BARTHES, 2011, p. 156)

²⁰ s’il est vrai que j’ai voulu longtemps inscrire mon travail dans le champ de la science, littéraire, lexicologique et sociologique, il me faut bien reconnaître que je n’ai produit que des essais, genre ambigu où l’écriture le dispute à l’analyse. (BARTHES, 2002c, p. 429)

²¹ Ponto tangencial aqui, porém amplamente discutido na fortuna crítica; cf. BARTHES, R. *Fragments d’un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1989, p. 12; COSTE, C. Préface. In: BARTHES, R. *Le discours amoureux*. Séminaire à l’École pratique des hautes études 1974-1976. Paris: Seuil, 2007, p. 43-44; PERRONE-MOISÉS, L. O semiólogo apaixonado. In: _____. *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 97; SAMOYAUULT, T. *Roland Barthes*. Paris: Seuil, p. 618 ss.; OLIVEIRA; BYLAARDT, 2019, 2021.

tampouco sem deixar de ter traços delas, ou de tê-las no horizonte. A intermitência de gênero é apresentada em *O prazer do texto* como tática textual para escapar às *doxas*:

Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens? [...] Como é que o texto pode ‘se safar’ da guerra [...] dos socioletos? – Por um trabalho progressivo de extenuação. Primeiro o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás* daquilo que é dito. Em seguida, o texto destrói até o fim, *até a contradição*, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu ‘gênero’) [...].²² (BARTHES, 2006, p. 39, grifos do autor).

Em “Do ensaio como pensamento experimental”, Silvina Lopes apresenta o ensaio como “forma intermédia entre a literatura (poesia ou prosa) e um tipo de conhecimento construído segundo modelos da ciência ou da filosofia” (LOPES, 2012, p. 121). A questão do intermédio, ou da pertença plural, é uma das mais recorrentes na fortuna crítica de *Câmara*.

Há pouco dissenso crítico acerca dos principais gêneros atuantes no livro, talvez em parte devido à proximidade temporal com a conferência “Durante muito tempo fui dormir cedo” (BARTHES, 2002b; 2012b), de 1978, na qual Barthes anuncia o desejo de uma escrita que adentrasse a problemática proustiana da hesitação entre ensaio e romance, bem como a busca de uma terceira forma, uma forma indecisa.

A presença de uma dicção romanesca em *Câmara* tem sido amplamente comentada na fortuna crítica (para um panorama, cf. AUTOR 1, 2020, pp. 145-146). De modo complementar, e sendo o cerne de nossa presente leitura as relações de *Câmara* com diferentes tipos de saber e os parâmetros discursivos que os constituem, privilegiaremos aqui as questões colocadas nesse sentido pela vinculação do livro ao gênero ensaio.

Câmara coloca em narrativa tanto a busca do noema da Fotografia quanto a busca de como fazer com que seja possível dizê-lo, ou, noutras palavras, um *desejo de escrever*, de traçar em escrita um rasgo periclitante e provisório para viver tensões e lançar imbricações entre saber e sentir, essência e contingência, individualidade e ciência, amor e morte. A formulação aparece então como uma espécie de jogo que, diante (ou em prol) da instabilidade do que diz ter a afirmar, desliza. Quanto a isto, um trecho tem a dupla vantagem de ser breve e de retomar a questão da heterogeneidade dos campos lexicais que vimos há pouco: “o noema da Fotografia [...], é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. O nome do noema da Fotografia será então:

²² Comment un texte, qui est du langage, peut-il être hors des langages ? [...] Comment le texte peut-il « se tirer » de la guerre [...] des sociolectes ? – Par un travail progressif d’exténuation. D’abord le texte liquide tout métalangage, et c’est en cela qu’il est texte : aucune voix (Science, Cause, Institution) n’est *en arrière* de ce qu’il dit. Ensuite, le texte détruit jusqu’au bout, *jusqu’à la contradiction*, sa propre catégorie discursive, sa référence sociolinguistique (son « genre ») [...]. (BARTHES, 2007c, p. 43–44)

'*Isso-foi*', ou ainda: o Intratável. Em latim [...] isso seria sem dúvida: '*interfuit*'²³ (BARTHES, 1984, p. 115, grifos do autor). Acompanhemos o deslizamento: 1) a **Referência** faz parte do rol de termos mobilizados em debates especializados, técnicos, acerca da fotografia; 2) "**Isso foi**" descreve em linguagem popular aquilo que os populares sabem ao certo da fotografia; 3) já o **Intratável** é uma palavra recorrente em Barthes cuja importância cresce nos últimos anos, apresentada no curso *A Preparação do Romance* como aquilo que "não se pode nem interpretar, nem transcender, nem regredir" (BARTHES, 2005, p. 221); por fim, 4) *interfuit*, o recurso à alegada exatidão do latim. Este carrossel de termos movimenta registros discursivos, perspectivas e propostas de abrangência e validade do que se está afirmando, e diz também, nesse movimento, da nomeação como um processo árduo e inexato.

Parafraseando Coleridge, diz Lopes (2012, p. 125) que "Se se escreve é porque se admite que a escrita tem efeitos (sejam eles quais forem), se se escreve e publica é porque se deseja que esses efeitos ultrapassem o círculo individual". Sob esse ângulo, o objetivo reiterado em *Câmara* de chegar à essência da Fotografia pode ser visto, em função de seus sucessivos fracassos, como algo parecido com o efeito proposto por Barthes (cf. PINO, 2019) para a leitura de *Bouvard e Pécuchet*: um leitor pode perceber simultaneamente o quanto aquela empreitada é tola e o quanto ela é importante, distanciar-se criticamente daquele protagonista incapaz *ao mesmo tempo em que* se vê ali de tal modo investido que a própria inaplicabilidade do "saber" obtido ao final do livro pode fazê-lo refletir sobre a tolice que é ler um livro com a expectativa de vir a saber (compreender, dominar) alguma coisa.

É possível, também, numa atitude talvez mais tola, que alguém se sensibilize com os tropeços e questionamentos narrados e se pergunte sobre o lugar do impossível, ou do utópico, naquela jornada. Retomemos, então, nossa proposta inicial: buscar em *A câmara clara* ressonâncias da seguinte questão: como me situar para com a escrita?

A escrita (em) jogo

Até o momento, vimos inquietações de Barthes quanto à atividade crítica e a alguns de seus parâmetros e pressupostos, e como elas florescem em discussões epistemológicas, propostas teóricas e aspectos composicionais que afirmam, refutam, desviam traços e elementos modelares de discursividades (científica, filosófica) ligadas ao Saber consagrado. Após havermos nos concentrado em como Barthes apresenta e trata o que ele caracteriza como problemas, chega o momento de

²³ le noème de la Photographie (...), c'est la Référence, qui est l'ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* », ou encore : l'Intraitable. En latin (...) cela se dirait sans doute « *interfuit* » (BARTHES, 2011, p. 120-121)

adentrar o gesto propositivo de sua escrita. Para isso, vejamos como participa dos enunciados e das enunciações de *A câmara clara* a metalinguagem.

Num dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, lemos:

“Quero entender”

ENTENDER. Percebendo repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: “Quero entender (o que está acontecendo comigo)!”

1. O que eu acho do amor? – Em suma, não acho nada. Bem gostaria de saber *o que é*, mas, estando em seu interior, vejo-o em existência, não em essência. Aquilo que quero conhecer (o amor) é a matéria mesma que uso para falar (o discurso amoroso). A reflexão me é decerto permitida, mas, como essa reflexão é imediatamente apanhada na roda-viva das imagens, nunca redundante em reflexividade: excluído da lógica (que supõe linguagens exteriores umas às outras), não posso pretender *bem pensar*. [...] estou no *lugar errado* do amor, que é seu lugar deslumbrante: ‘O lugar mais escuro, diz um provérbio chinês, é sempre debaixo da lâmpada.’²⁴ (BARTHES, 2003a, 139-140, grifos do autor).

No livro, o trecho diz respeito à dificuldade do apaixonado para compreender a experiência amorosa; no entanto, deslizando, podemos ver que ele traz também alguns pontos do fazer escritural barthesiano já levantados aqui: entender (o amor, a fotografia) aparece como um projeto que pressupõe, ou implica, uma exterioridade do sujeito em relação ao seu objeto. Aquele que olha de dentro, que vive como acontecimento, não tem condições de refletir “logicamente”. Discursos elaborados a partir de maus lugares, balizados por parâmetros diversos daqueles do bem-pensar, ou por desvios nesses, necessariamente carregam-produzem diferenças também nos pontos de chegada, ou no que se pode pretender como resultados.

A análise alia à separação entre sujeito e objeto uma outra, entre o objeto e a linguagem analítica que o descreve. Esta última distância está no cerne das

²⁴ “Je veux comprendre” // COMPRENDRE. Percevant tout d’un coup l’épisode amoureux comme un nœud de raisons inexplicables et de solutions bloquées, le sujet s’écrie : « Je veux comprendre (ce qui m’arrive) ! » // 1. Qu’est-ce que je pense de l’amour ? – En somme, je n’en pense rien. Je voudrais bien savoir *ce que c’est*, mais, étant dedans, je le vois en existence, non en essence. Ce dont je veux connaître (l’amour) est la matière même dont j’use pour parler (le discours amoureux). La réflexion m’est certes permise, mais, comme cette réflexion est aussitôt prise dans le ressassement des images, elle ne tourne jamais en réflexivité : exclu de la logique (qui suppose des langages extérieurs les uns aux autres), je ne peux prétendre *bien penser*. (...) je suis dans le *mauvais lieu* de l’amour, qui est son lieu éblouissant : « Le lieu le plus sombre, dit un proverbe chinois, est toujours sur la lampe. » (BARTHES, 1989, p. 71)

preocupações de Barthes quanto à metalinguagem, mutáveis ao longo de sua vida intelectual como explica Ferraz (2019) em “As metalinguagens de Roland Barthes”.

Ferraz (2019, p. 850) assinala o incômodo de Barthes quanto à ideia da metalinguagem como um discurso feito *sobre* outro discurso, no duplo sentido da preposição: exterior e superior. Para Ferraz, o projeto barthesiano de construir nos dois seminários *O Discurso Amoroso* um lugar de fala e de pesquisa sem metalinguagem acaba gerando, além de táticas de supressão²⁵, páginas e páginas de reflexão que é difícil não chamar de metalinguística: “Há, por isso, uma dificuldade fundamental no seminário de Barthes: a maneira como ele está constantemente elaborando um pensamento *sobre* as figuras que ele analisa acaba fazendo com que metalinguagens estejam sempre presentes” (FERRAZ, 2019, p. 863, grifo do autor).

Ferraz prioriza a discussão da primeira característica da metalinguagem que Barthes considera indesejável, que é a separação entre o que seria uma linguagem-objeto e uma linguagem-instrumento. De modo suplementar, nos concentraremos na segunda característica indesejável da metalinguagem: sua superioridade hierárquica em relação à linguagem-objeto.

Para isso, um pequeno recuo: um expediente barthesiano recorrente é a decomposição operatória de algo em duas versões, como descrito em *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Palavra-valor

As palavras preferidas que ele emprega são frequentemente agrupadas por oposição; das duas palavras do par, ele é *a favor de* uma, *contra* a outra [...]. Por vezes não se trata apenas de oposições (entre duas palavras), mas de orientações (de uma única palavra) [...] nas próprias palavras, passa ‘a faca do valor’ (PIT, 67).²⁶ (BARTHES, 1977, p. 137, grifos do autor).

Cada versão da palavra decomposta conta com traços interessantes ou aborrecidos: por exemplo, o comentário do procedimento de criação proustiano desenvolvido em “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (BARTHES, 2002d, 2012b) parte da distinção entre um sono ruim e um bom, o qual encaminha toda a organização do romance. Essas decomposições de Barthes costumam ter um efeito bastante didático, pois muitas vezes preparam o leitor para acolher outro procedimento barthesiano célebre, que é o deslizamento: após dividir, Barthes reserva a versão com os aspectos aborrecidos e prossegue, feliz, seu texto a partir do objeto, teoria,

²⁵ Examinadas com vagar em OLIVEIRA; BYLAARDT (2019, 2020); alguns exemplos são: operar por simulação ao invés de descrição e distanciar também os paratextos do linguajar crítico.

²⁶ Les mots préférés qu’il emploie sont souvent groupés par oppositions ; des deux mots du couple, il est *pour* l’un, il est *contre* l’autre [...]. Parfois, il ne s’agit pas seulement d’oppositions (entre deux mots), mais de clivages (d’un seul mot) [...] dans les mots même, passe « le couteau de la Valeur » (PIT, p. 67). (BARTHES, 1995, p. 116)

operador etc. depurado, amiúde privado de traços que à primeira vista poderiam ser considerados constitutivos porém sem os quais aquela coisa, se talvez não se sustente, pode resplandecer, ao menos pelo tempo e no âmbito peculiares da escritura-leitura.

Isso parece-nos ter laços estreitos com a esquiva da ortodoxia (teórica, metodológica) e com uma certa generosidade que, ao descarte sumário do que parece problemático em prol do seu simples contrário, substitui um empenho em deslocar, desfigurar, repensar, de modo a fazer ouvir o que pode haver de interessante nas ruínas; “como se aceitássemos depreciar a obra, não respeitar o Todo, abolir partes dessa obra, *arruiná-la* – para fazê-la viver”²⁷ (BARTHES, 2005, p. 223, grifo do autor). Pode estar também nos arredores da importância, para Barthes, de escritas que operam no limítrofe, em ir-e-vir em redor da linha rarefeita do que é aceitável: “O escritor do reverso não pulveriza a língua; ele usa suas heranças e é no fundo do conhecido que se lança para encontrar o novo”²⁸ (COSTE, 2002, p. 65, trad. minha). O conhecido, assim, aparece como terreno de trabalho, não de implosão.

A nosso ver, é esse o tipo de deslizamento do saber que acompanhamos em *A câmara clara*, com recusa de certos marcadores da cientificidade e insistência noutros, e que integra a proposta lançada poucos anos antes, na *Aula*: “já é talvez tempo de distinguir a metalinguística [...] do científico”²⁹ (BARTHES, 2007a, p. 36–37), de considerar a possibilidade de que trabalhar numa linguagem exterior e superior à analisada seja um traço prescindível da busca de saber, ou um traço cuja renúncia pode conduzir a outros tipos de saber, como o visado pela proposta da bela fórmula final da mesma *Aula*: “nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível”³⁰ (ibid., p. 45), ou a ciência desejada em *Câmara*, duma “generalidade que não me reduza nem me esmague”³¹ (BARTHES, 1984, p. 34).

Nesse sentido, o questionamento intenso da metalinguagem nos seminários *O Discurso Amoroso* redonda tanto na afirmação-programa “nenhuma metalinguagem” de *Fragmentos* quanto, no âmbito da prática de escrita, na pergunta “Qual metalinguagem?” – e aqui vale-nos novamente o estudo de Ferraz (2019), para quem é menos proveitoso perguntar se a obra barthesiana é ou não metalinguística do que se nela *há* metalinguagens.

Neste sentido, ao tematizar no discurso a reflexão acerca das condições e operações discursivas, *A câmara clara* aponta para uma alternativa de “boa” metalinguagem barthesiana: diferentemente da metalinguagem erudita, que consiste

²⁷ comme si nous acceptions de déprécier l’œuvre, de ne pas en respecter le Tout, d’abolir des parts de cette œuvre, de la *ruiner* – pour la faire vivre (BARTHES, 2003b, p. 160-161)

²⁸ L’écrivain de l’envers ne pulvérise pas la langue ; il utilise l’héritage et c’est au fond du connu qu’il se plonge pour trouver du nouveau.

²⁹ il est peut-être temps de distinguer le métalinguistique [...] du scientifique (BARTHES, 2002a, p. 442)

³⁰ nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible (BARTHES, 2002a, p. 446)

³¹ généralité qui ne me réduise ni ne m’écrase (BARTHES, 2011, p. 36-37)

em discursar sobre um discurso-objeto que lhe é externo e que ela vê de uma instância superior, há em *Câmara* algo que lembra a metalinguagem na acepção que encontramos em manuais escolares de literatura, em que o discursar tem a si próprio (também) como objeto.

A tática não é novidade; para Philippe Roger (1986, p. 199), a glosa de si mesmo seria característica distintiva do texto barthesiano³². Em 1977, a ação específica da autorreferência – a “boa” metalinguagem – no avario de aspectos naturalizados da discursividade cientificista que incomodavam Barthes é assim apresentada na *Aula*:

[...] toda relação de exterioridade de uma linguagem com respeito a outra é, *com o passar do tempo*, insustentável [...] não posso ficar a vida toda *fora* da linguagem, tratando-a como um alvo, e *dentro* da linguagem, tratando-a como uma arma. Se é verdade que o sujeito da ciência é aquele que não se expõe à vista [...], o que sou obrigado a assumir, falando dos signos com signos, é o próprio espetáculo dessa bizarra coincidência, desse estrabismo estranho que me aparenta aos mostradores de sombras chineses, quando esses exibem ao mesmo tempo suas mãos e o coelho [...] cuja silhueta simulam.³³ (BARTHES, 2007a, p. 35-36, grifos do autor)

A interrogação da Fotografia em *Câmara* é colocada em cena para o leitor como inextrincável da hesitação em que ela se dá. Nessa busca caracterizada por Barthes (1981, p. 333) como uma espécie de “suspense intelectual”, a narração por vezes se coloca em cena também: no início do livro, diante da impotência investigativa / resistência do objeto fotográfico que “diz: “*isso é isso, é tal!* mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente”, logo encoraja-nos o parêntese “(eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar sempre presente, iria surgir a essência que eu buscava)”³⁴ (BARTHES, 1984, p. 14-16, grifo do autor).

³² É possível associá-la também a teorizações do Texto capitaneadas pelo grupo Tel Quel e pelo próprio Barthes (cf. “Da Obra ao Texto”, *O prazer do texto*, S/Z) no final da década de 1960 e início da seguinte – propostas que enfatizam a produtividade em detrimento do produto e de um produtor, ou postulam a produtividade ilimitada como a produção própria ao texto (a significância, não a significação). Nesse quadro, a prática de colocar o fazer textual no lugar usualmente ocupado pelo que se costuma entender por “assunto” de um texto contribuiria para apontar quão traiçoeira pode ser a diferenciação estanque desses elementos – escrever e objetos – no âmbito da escrita.

³³ toute relation d’extériorité d’un langage à autre est, à *la longue*, insoutenable [...] je ne puis être à vie *hors* du langage, le traitant comme un cible, et *dans* le langage, le traitant comme une arme. S’il est vrai que le sujet de la Science est ce sujet-là qui ne se donne pas à voir [...] alors, ce que je suis amené à assumer, en parlant des signes avec des signes, c’est le spectacle même de cette bizarre coïncidence, de ce strabisme étrange qui m’apparente aux faiseurs d’ombres chinoises, lorsqu’ils montrent à la fois leurs mains et le lapin [...] dont ils simulent la silhouette. (BARTHES, 2002a, p. 442)

³⁴ “dit : *ça, c’est ça, c’est tel!* mais ne dit rien d’autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement”; “(je ne savais pas encore que de cet entêtement du Référent à être toujours là, allait surgir l’essence que je recherchais)” (BARTHES, 2011, p. 16-18)

De modo similar, a demanda de correção de trajeto que encerra a parte I do livro é seguida, no início da parte II, pelo reencontro cuja fulguração vem a ser a própria essência fotográfica, operado pela Foto do Jardim de Inverno cuja ausência no livro é justificada perante o leitor num parêntese:

(*Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente [...]; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo [...] nela, para vocês, não há nenhuma ferida*).³⁵ (BARTHES, 1984, p. 110, grifos meus).

Tudo se diz em termos do que não é possível fazer, atingir, fundamentar – o que pode ser outro modo de afirmar que o livro e sua escrita percorrem veredas diferentes daquelas da ciência dos objetos visíveis, da objetividade positiva etc.

Parece-nos, assim, que a metalinguagem literária e conflituosa tem o condão potencial de desarmar alguns dos aspectos que Barthes considera problemáticos na metalinguagem erudita e estável, ligados ao fazer cientificista. Na passagem da *Aula* citada há pouco, acerca da insustentável exterioridade das linguagens, Barthes caracteriza o sujeito ideal da ciência como aquele que não se dá a ver; contrariamente, explicitar o movimento composicional pode atenuar a impressão de uso instrumental da língua, de que a pesquisa seria algo a “transcrever” em livro, ou ao menos evidenciar o discursar como uma construção que inescapavelmente mobiliza preceitos, bem como adesões e recusas relativas às estruturas subjacentes aos modos de dizer. Como lembra Silvina Lopes no já citado ensaio sobre o gênero ensaio, este “tem que responder por si, pelas suas escolhas, pelos seus desígnios, pelos seus pressupostos” (LOPES, 2012, p. 126); parece-nos que, diante dessa exigência e dos traços indesejáveis do fazer-saber científico e da sua metalinguagem particular, o apelo de Barthes é à literatura, vista como um repositório de procedimentos que permitem contornar ou abrandar entraves discursivo-epistemológicos.

Sem considerar que discutir ou evidenciar a própria escrita como labor seja coisa que ocorra somente e por excelência em textos literários, característica definidora de algo como uma literariedade ou critério de qualidade literária, dizemos apenas que o *uso* que Barthes faz desse recurso em *Câmara* vai no sentido de aproximar seu último livro de um fazer literário, na medida em que é impossível à escrita traçada nessa busca “trabalhar a linguagem sem, ao mesmo tempo, produzir um texto que reflita *sobre* ela” (FERRAZ, 2019, p. 854) no âmbito do enunciado e também, e talvez principalmente, no da enunciação: nos termos da *Aula*, a literatura

³⁵ (**Je ne puis** montrer la Photo du jardin d’Hiver. Elle n’existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d’autre qu’une photo indifférente (...); **elle ne peut en rien** constituer l’objet visible d’une science; **elle ne peut fonder** une objectivité, au sens positif du terme (...) en elle, pour vous, aucune blessure). (BARTHES, 2011, p. 115)

“encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la [...] através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático”³⁶ (BARTHES, 2007a, p. 19). Dos diversos atributos do dramático, parece-nos vigente em *Câmara* a ideia do texto como um espaço onde linguagem, escrita e recepção são atravessadas pela dinâmica de espetáculo, sendo o espetacular aquilo que entre suas forças estruturantes conta o dar-a-ver.

A visibilidade do labor escritural perturba também o elemento antitético de uma concepção cientificista de escrita objetiva: o mito da espontaneidade expressiva³⁷ para o qual poderia afluir o uso do “eu” que é devolvido à pesquisa em *Câmara* pela estruturação do livro como narrativa narrada na cientificamente malvista primeira pessoa do singular.

A composição e estatuto do eu em *Câmara* renderia um estudo à parte; veremos, aqui, apenas alguns pontos de interesse para a reflexão sobre a metalinguagem cultivada no livro.

Não é incomum na fortuna crítica barthesiana (GRATTON, 2000, p. 270; ROGER, 1986, p. 198) assinalar-se que o eu de *Câmara* vem desnudo, sem as salvaguardas presentes em livros anteriores – em *Fragmentos* (de 1977), somos advertidos de que “É pois um amante que fala e que diz:” e em *Roland Barthes por Roland Barthes* (de 1975), de que “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance”. Tais salvaguardas cumpririam o papel de alinhar esses escritos calcados em “eu” à perspectiva teórica que concebe a identidade como performance na linguagem – perspectiva multidisciplinar de que participam as pesquisas do linguista Émile Benveniste, leitura fundamental para Barthes. Voltemos a essa relação com um texto barthesiano de 1966:

De modo geral, ao colocar o sujeito (no sentido filosófico do termo) no centro das grandes categorias da linguagem, ao mostrar, ao ensejo de fatos muito diversos, que o sujeito jamais pode distinguir-se de uma “instância do discurso”, diferente da instância da realidade, Benveniste fundamenta linguisticamente, quer dizer, cientificamente, a identidade do sujeito e da linguagem, posição que está no cerne de muitas pesquisas atuais e que interessa tanto à filosofia quanto à literatura; tais análises indicam, talvez, a saída para uma velha antinomia, mal liquidada: a do subjetivo com o objetivo, do indivíduo com a sociedade, da ciência com o discurso. (BARTHES, 2012c, p. 209–210).

³⁶ met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser (...) à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique (BARTHES, 2002b, p. 434)

³⁷ Refutado consistentemente ao longo de toda a obra barthesiana; cf. os contemporâneos *Aula* (BARTHES, 2002c, 2007a) e “Deliberação” (BARTHES, 2002b, 2012a).

O desvio revigorante desse “eu” – capaz talvez de desvencilhar-se da multifacetada antinomia que, anos depois, *Câmara* procura franquear – corre, segundo Johnnie Gratton, risco de passar despercebido. Isso pois a ausência de avisos quanto ao “eu” desnudo encorajaria uma leitura mais aderente à concepção do senso comum, em que a identidade precede e funda uma fala que a expressa. Para Gratton, isso seria agravado pela circunstância e pelo tema autobiográficos de *Câmara*, e é contra essa leitura expressiva que ele argumenta em “The Subject of Enunciation in Roland Barthes’ *Camera Lucida*” [O sujeito da enunciação n’A *câmara clara* de Roland Barthes]. Ali, ele propõe que o eu aparentemente desprotegido do livro seria “menos um ato inocente ou imediato de expressão de si do que a *representação* de um ato de expressão de si”³⁸ (GRATTON, 2000, p. 272, grifo do autor, trad. nossa).

Gratton escora-se na teoria greimasiana, bem como em entrevistas sobre *Câmara* e outros escritos onde Barthes discute a questão do sujeito, para efetuar uma leitura focada na dimensão enunciativa do livro, como temos também procurado fazer. Ele aponta, certo, que *Câmara* desmonta, não sem ironia, a ideia de sujeito como ponto estável a partir do qual se observa um fenômeno ou se elabora um discurso decorrente:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil [...], coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada [...], e sou “eu” que sou leve, divisivo, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar [...].³⁹ (BARTHES, 1984, p. 24).

O estudo de Gratton enfatiza a dimensão retórica do eu narrador em *Câmara* e discute algumas de suas implicações epistemológicas, táticas e mesmo psicanalíticas. Contudo, no afincado para iluminar um aspecto que, segundo ele, outros leitores especializados estariam deixando passar, Gratton talvez derrape numa armadilha de leitura de textos autobiográficos poetizada por Ana Cristina Cesar em *Correspondência completa*:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 1983, p. 90).

³⁸ not so much an innocent or immediate act of self-expression as the *representation* of an act of self-expression

³⁹ Je voudrais en somme que mon image, mobile (...), coïncide toujours avec mon « moi » (profond, comme on le sait) ; mais c’est le contraire qu’il faut dire : c’est « moi » qui ne coïncide jamais avec mon image ; car c’est l’image qui est lourde, immobile, entêtée (...), et c’est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place (...) (BARTHES, 2011, p. 26-27)

Nem artifício, nem expressividade direta: é no impuro que a escrita se trama. Nesse sentido, parece-nos que o retorno de *Câmara* a um eu de apresentação desguarnecida vem com a mesma força desviante do retorno ao referente na discussão fotográfica e do retorno ao incerto saber: proposição de derivas nos paradigmas discursivos ligados ao saber, operando no que Perrone-Moisés (1990, p. 108) considera a força revolucionária da literatura: “manter viva a utopia, não como o imaginário impossível mas como o imaginável possível [...] não considerar o real como o inelutável [...] levantar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical sobre a fatalidade do real”, do que está dado, do fazer-saber em cujo íntimo revolve-se *Câmara* para construir as condições discursivas em que seja possível lançar um saber que, diferindo do estabelecido, pudesse também ser válido.

Temos, assim, que também por suas opções metalinguísticas *A câmara clara* encontra o projeto de saber afetivo anunciado na *Aula*, que envolve deslocamentos no lugar de fala a partir do qual se busca o saber e na maneira pela qual a linguagem integra essa busca:

Segundo o discurso da ciência – ou segundo certo discurso da ciência – o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. [...] A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência) [...] assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.⁴⁰ (BARTHES, 2007a, p. 19).

Essas confluências significam que Barthes teria sido bem-sucedido em escrever segundo, ou conforme, suas próprias propostas teóricas?

Bem, tal avaliação está fora do escopo deste estudo. Em termos de pertinência, entretanto, parece-nos haver nesse tipo de pergunta dois problemas: como evidenciado pelas expressões “segundo” e “conforme”, uma pergunta como essa implica supor que a teoria antecederia, projetaria e modelaria a prática escritural, e seria, portanto, uma espécie de instância tutelar. Todavia, parece-nos mais oportuno pensar em termos de retroalimentação: não se trata de discutir questões de escrita num espaço e aplicá-las noutra, uma vez que esses dois movimentos acontecem em

⁴⁰ Selon le discours de la science – ou selon un certain discours de la science –, le savoir est un énoncé ; dans l'écriture, il est une énonciation. (...) L'énonciation, elle, en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence), [...] assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irréparable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité : les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait su savoir une fête. (BARTHES, 2002c, p. 434-435)

todos esses escritos. Eles se defrontam com as mesmas questões, o que nos traz ao segundo problema de uma avaliação de conformidade, que é de perspectiva: que seja possível ler ecos entre *Aula* e *Câmara* parece-nos menos interessante como questão de consistência do que de *insistência*: a postura para com os parâmetros da escrita retorna como desafio sempre pulsante, diante do qual Barthes tem desejos e projetos, mas nunca a chave.

Conta Perrone-Moisés que Barthes teria confidenciado a respeito do *Prazer do Texto*: “Tive medo ao escrever esse livro, quase não o soltei. Era um texto que me dessituava com relação a uma certa atitude intelectual, que me desprotegia.” (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 52-53). Parece-nos reincidir em semelhante desproteção o narrador hesitante de *Câmara* ao incorporar a seu discursar a precariedade de um lugar de fala com marcadores de desautoridade, que traz saberes dúbios articulados por, ou a, uma instância enunciadora duvidosa. Ao apresentar o incerto como caminho e resultado, parece-nos que Barthes, menos do que evidenciar uma realidade árdua da pesquisa obscurecida pela *doxa* da cientificidade, talvez sinalize que sempre se trata de um conjunto de efeitos, que podem responder a ou cumprir um projeto (autoral), mas que inevitavelmente o ultrapassam, incorrendo no imprevisível.

Isto pois, se o assunto deste estudo é o projetar na escrita de *Câmara*, tal projetar não é tido como infalível, mas antes abre-se como energia e abismo, porque aos cuidados e desígnios daquele que escreve assomam-se leviatãs do porte da língua, da proliferação de sentido característica do texto e do processo de escrita em si, cujo fruto espanta Maurice Blanchot:

Antes de escrevê-lo, eu tinha uma ideia dele, pelo menos o projeto de escrevê-lo, mas entre essa ideia e o volume em que se realiza acho a mesma diferença que entre o desejo de calor e a estufa que me aquece. O volume escrito é para mim uma inovação extraordinária, imprevisível e de tal forma que me é impossível, sem escrevê-lo, imaginar o que poderia ser. É por isso que me aparece como uma experiência cujos efeitos, por maior que seja a consciência com que se produzem, me escapam [...].⁴¹ (BLANCHOT, 1997, p. 303).

Nesse sentido, o papel fundamental do acaso no grande achado do narrador de *Câmara* pode impor-se como uma outra verdade, inverificável e certa, que diz respeito à condição de acontecimento à qual está sujeita aquela busca enquanto

⁴¹ Avant de l'écrire, j'en avais une idée, j'avais au moins le projet de l'écrire, mais entre cette idée et le volume où elle se réalise, je trouve la même différence qu'entre le désir de la chaleur et le poêle qui me chauffe. Le volume écrit est pour moi une innovation extraordinaire, imprévisible et telle qu'il m'est impossible, sans l'écrire, de me représenter ce qu'il pourra être. C'est pourquoi il m'apparaît comme une expérience, dont les effets, si consciemment qu'ils soient produits, m'échappent (...). (BLANCHOT, 1949, p. 305)

escrita e que, no gesto autoral que o oferece ao leitor, acaba por ser também uma de suas afirmações.

O valor dos valores

Procuramos em *A câmara clara* aquilo que, ao modo da literatura, “resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias” (BARTHES, 2007a, p. 25) – noutras palavras, um mapeamento intimamente ligado ao romanescos, termo que conjuga muitas das propostas e táticas de escrita barthesianas. Vimos como essas resistências ou esquivas que tomavam forma na escrita e nas afirmações e oscilações do livro participavam também de questionamentos epistemológicos que atravessavam a atividade docente de Barthes, donde apontamos, com graus variados de novidade e exatidão, ligações entre a *Aula* e *Câmara*, recorrendo por vezes a *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Nestas linhas finais, tecemos considerações inconclusivas acerca do convite colocado por certas práticas de escrita de Barthes em *Câmara* – um convite relacionado ao valor do que se faz, ou a incluir nos critérios de valoração aquilo que nos é precioso, que nos move, entre cuja variedade de nomes podem constar palavras do quilate de bem, responsabilidade, desejo ou arte, e que consiste na fagulha que faz com que aquilo seja vivo para quem ali se investe.

No caso de Barthes, um desses motores consistiu na seguinte pergunta: como fazer com que a pesquisa, o ensino e a escrita não sejam apenas de literatura, ou *sobre* literatura, mas também tenham algo de literário? Das diferentes e incompletas respostas que seus escritos oferecem a essa dúvida, fica-nos também o zelo com que eram buscadas. Sem ratificar demandas tecnocráticas como aperfeiçoamento contínuo ou atualização permanente, as agonias metodológicas de Barthes parecem-nos apontar que mesmo sendo, talvez, menos cômodo, pode caber também à atividade crítica, além de dizer respeito aos outros – aos escritores cujo trabalho ruminamos interminavelmente –, dirigir interrogações à própria prática, e ao quanto ou como nesta se inscrevem os valores que animam cada um.

Em “Lequel est le bon ?” [Qual é o verdadeiro?], Antoine Compagnon (2002, p. 18) espanta-se com o que denomina uma confusão de Barthes entre o valor linguístico (relativo, diferencial) e o valor moral. Ora, parece-nos que é precisamente na conjunção dessas duas acepções do termo que brota talvez a única proposição que, na obra barthesiana, pode ser lida como axioma: *A forma é valor*, que acarreta a questão de conduta: como escrever?

Benveniste (2014, p. 127, grifo do autor) precisa que: “Na língua organizada em signos, o sentido de uma unidade é o fato de que ela tem um sentido, que ela é significativa. [...] Um problema totalmente distinto seria perguntar: *qual* é esse

sentido?”⁴². Caindo na pantanosa tentação da analogia, talvez seja possível considerar essas dinâmicas de funcionamento do valor linguístico como auxiliares para pensar elementos formais da escrita como operadores – não somente, mas *também e necessariamente* – de valores éticos. Essa incerta projeção, que não é uma aplicação, se passaria assim: o valor linguístico acontece formalmente como diferenciação – cada elemento se define, de forma solidária, pelas relações diferenciais que trava com os outros de uma mesma classe. As diferenças formais são relevantes apenas quando produzem diferenças de sentido. No caso da escrita barthesiana, não estaríamos lidando com unidades num mesmo nível, mas com elementos e traços constitutivos de configurações textuais convencionadas, socialmente vinculadas a certas discursividades, usos, parâmetros e pressupostos (constitutivos, aqui, designa conformes à convenção partilhada por uma comunidade de escritores e leitores num dado momento), o que faz com que esses elementos e traços sejam recebidos de modo relativamente estável, sobre o qual variações são *perceptíveis como dotadas de sentido* – ou, ao menos, do sentido do desvio. Barthes se faz, então, a segunda pergunta de Benveniste: qual pode ser o valor-sentido deste ou daquele aspecto formal, na conformação específica deste escrito, neste momento? Quais pressupostos estou subscrevendo ou deslocando ao praticá-lo?

Que Barthes reencontre, no oco desse gesto eivado de agência e contexto, a incerteza voraz da escritura (o imanejável das leituras, da significância textual e da própria escrita, atividade que opõe sempre alguma indiferença aos desígnios de quem a adentra), não impede que uma preocupação ética integre o processo de escrita e tilinte nos escritos; não se trata, aqui, de verificar se tais valores efetivamente podem ser considerados realizados pelos escritos de Barthes, apenas de sinalizar a energia desse esforço, ou dessas questões, na sua escrita.

Trata-se, também, de pensar o possível valor de algumas de suas propostas epistemológicas em nossos dias, tão marcados por incertezas atrozes que favorecem o apego a agrupamentos cristalizados de certezas, a impermeabilidade à dissidência, a indisponibilidade à hesitação e a repensar. Dias nos quais a ciência, sob cerco, torna-se objeto de uma defesa que arrisca torná-la monolítica, apagar-lhe a força das contradições internas e arrastar seus defensores a um discursar radioativo formalmente indistinguível (e talvez nisso concessor) dos aríetes arremetidos contra ela. Passadas quatro décadas de sua publicação, *A câmara clara* pode dizer-nos, além da fotografia e dos mistérios que enlaçam amor e morte, também da fecundidade de, sem abandonar certos princípios, dispor-se a depurar ruínas daquilo que se considera problemático e expor-se a não ter as respostas. Em termos mais diretos: como, em 2021, praticar antifascismo sem falar-agir como um fascista, isto é, sem

⁴² Dans la langue organisée en signes, le sens d'une unité est le fait qu'elle a un sens, qu'elle est signifiante. [...] Un tout autre problème serait de demander : *quel* est ce sens ?

palavras de ordem, hashtags e cancelamentos – ou, ao menos, desviando esses e outros dispositivos discursivos estabelecidos, metrificáveis, monetizáveis e vociferantes? Sem oferecer receitas, o aturdido narrador de *Câmara* convida a apostar na força da abertura ao impensado para gerar pensares disruptivos.

Referências

- BARTHES, R. Deliberação. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a. p. 445-462.
- BARTHES, R. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012b, p. 348-363.
- BARTHES, R. Por que gosto de Benveniste. BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c, p. 207-210.
- BARTHES, R. *La Chambre Claire*. Note sur la photographie. Paris: Gallimard / Seuil, 2011.
- BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007a.
- BARTHES, R. *Le Discours Amoureux*. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits. Paris: Seuil, 2007b.
- BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 2007c.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Trad. Jacó Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, R. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez De Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- BARTHES, R. *La préparation du roman I et II*. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Paris: Seuil, 2003b.
- BARTHES, R. Ça prend. In: BARTHES, R. *Œuvres Complètes*, v. V. Paris: Seuil, 2002a, p. 654-656.
- BARTHES, R. Délibération. In: BARTHES, R. *Œuvres Complètes*, v. V. Paris: Seuil, 2002b, p. 668-681.
- BARTHES, R. Leçon. In: BARTHES, R. *Œuvres Complètes*, v. V. Paris: Seuil, 2002c, p. 429-446.
- BARTHES, R. Longtemps je me suis couché de bonne heure. In: BARTHES, R. *Œuvres Complètes*, v. V. Paris: Seuil, 2002d, p. 459-470.
- BARTHES, R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.
- BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1989.
- BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. Sur la photographie. In: _____. *Le grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981, p. 328-334.
- BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris: Gallimard, 2014.
- BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 289-330.
- BLANCHOT, M. La littérature et le droit à la mort. In: BLANCHOT, M. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 1949, p. 291-331.

- CAMUS, R. Barthes and the Discourse of Photography. In: KNIGHT, D. (Org.). *Critical essays on Roland Barthes*. New York: G. K. Hall & Co., 2000. p. 112-114.
- CESAR, A. C. *A teus pés*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COMPAGNON, A. Lequel est le bon? In: MACÉ, M.; GEFFEN, A. (Orgs.). *Barthes, au lieu du roman*. Paris: Desjonquères/Nota Bene, 2002, p. 15-21.
- COSTE, C. « J'ai toujours eu envie d'argumenter mes humeurs »: Savoir et subjectivité dans *La chambre claire* et *Sur Racine*. *L'Esprit Créateur*, v. 55, n. 4, p. 86-100, 2015. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/603952>>. Acesso em: 5 jan. 2020.
- COSTE, C. Comment ne pas manquer le corps ? Barthes, lecteur des surréalistes. In: MACÉ, M.; GEFFEN, A. (Orgs.). *Barthes, au lieu du roman*. Paris: Desjonquères/Nota Bene, 2002, p. 55-76.
- FERRAZ, P. P. As metalinguagens de Roland Barthes. *Remate de Males*, v. 39, n. 2, p. 849-866, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655756>>. Acesso em: 22 jan. 2019.
- FERRAZ, P. P. O avesso das frases: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes. In: PINO, C. A. et al. (Orgs.). *Novamente Roland Barthes*. Natal: Ed. IFRN, 2018, p. 181-196.
- GRATTON, J. "The Subject of Enunciation in Roland Barthes's Camera Lucida". In: KNIGHT, D. (Org.). *Critical essays on Roland Barthes*. New York: G. K. Hall & Co., 2000. p. 166-178.
- LOPES, S. R. "Do ensaio como pensamento experimental". In: LOPES, S. R. *Literatura, defesa do atrito*. São Paulo: Chão da Feira, 2012, p. 121-130.
- MARTY, É. *Roland Barthes, le métier d'écrire*. Paris: Seuil, 2006.
- MESSAGER, M. Barthes et la méthode. In: BERTRAND, J.-P. (Org.). *Roland Barthes : continuités*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2017, p. 129-146.
- OLIVEIRA, P. P. L.; RIBEIRO, B. C.; BYLAARDT, C. O. Amar e escrita nos Fragmentos de um discurso amoroso, de Roland Barthes. *Desenredo*, v. 17, n.1, p. 184-205, jan./abr.2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v17i1.11291>. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/11291/114115979>. Acesso em: 27 jul. 2021.
- OLIVEIRA, P. P. L.; RIBEIRO, B. C.; BYLAARDT, C. O. Dos projetos barthesianos em torno do Discurso Amoroso. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 40, n. 1, p. 324-345, 2020. DOI: [10.20396/remate.v40i1.8655081](https://doi.org/10.20396/remate.v40i1.8655081). Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655081>. Acesso em: 27 jul. 2021.
- OLIVEIRA, P. P. L.; RIBEIRO, B. C.; BYLAARDT, C. O. Uma ferida no coração do amor: a escrita no *Diário de luto* de Roland Barthes. *Letras Raras*, p. Port. 9-33 / Eng. 9-29, v. 8 n. 4, dez. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.35572/r/r.v8i4.1588>. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1588>. Acesso em: 27 jul. 2021.
- OLIVEIRA, P. P. L.; BYLAARDT, C. O. O estranho murmúrio de Fragmentos de um Discurso Amoroso. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, p. 46-64, n. 62, jan.-jun. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/ell.v0i62.27675>. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/27675>>. Acesso em: 27 jul. 2021.
- PERRONE-MOISÉS, L. "Lição de casa". In: BARTHES, R. *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2009.

PERRONE-MOISÉS, L. “A criação do texto literário”. In: _____. *Flores da escrivantina*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PINO, C. A. Da filiação do pesquisador à filiação do escritor: Roland Barthes e o seminário da crise intelectual. *Remate de Males*, v. 39, n. 2, p. 830-848, 2019.

Disponível

em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655871>>.

Acesso em: 22 jan. 2019.

ROGER, Ph. *Roland Barthes, roman*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.

Recebido em: 09/04/2021

Aceito em: 28/07/2021

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.