



As diferentes noções de código narrativo na obra de Roland Barthes: as translações de sentido em um conceito

Eliza Bachega Cassadei*

Resumo: Embora o conceito de código narrativo seja central na obra de Roland Barthes, podemos notar que o autor o utiliza a partir de acepções diversas. O objetivo do presente artigo é, justamente, analisar essas rearticulações em torno deste conceito em seus principais textos e relacioná-las com os diferentes modelos a partir dos quais Barthes entendeu a estruturação narrativa. Em um primeiro momento, o código é utilizado como modo de articulação da política na forma da narrativa, relacionando-o com a noção de escritura. Já em uma segunda fase, ele é utilizado como forma de estabelecimento de uma homologia entre a língua e a narrativa, em um momento em que o autor se filia abertamente ao modelo da análise estrutural. A partir de *S/Z*, contudo, o código é comparado a vozes que se organizam na tessitura do texto, levando ao estabelecimento de estruturas diversas que se interpõem para a formação da narrativa. Essas modificações na concepção do código narrativo implicam uma mudança de perspectiva na maneira como são entendidas as repetições e as translações de sentido na composição narrativa ao longo da obra barthesiana.

Palavras-chave: Barthes, código, narrativa, sentido

Introdução

Ao enorme conjunto de histórias contadas no mundo, a análise estrutural da narrativa contrapõe um modelo audacioso: a fundamentação da narrativa não nas singularidades de sua composição, mas na construção de modelos de descrição compostos por subclasses postas em relação que se repetem na diversidade das narrativas.

Fundamentada na órbita da linguística – “indo da vaga analogia à estreita homologia” (Ricoeur, 2010, p. 53) – essa linha compartilha com ela a noção de que em toda a construção da linguagem é sempre possível separar o código da mensagem, de forma que o código,

enquanto construção sistemática e estruturada, seja o elemento de destaque para o entendimento do funcionamento lógico da linguagem. Ele funciona como um pressuposto virtual que se atualiza em cada mensagem e, como tal, constitui-se por um conjunto de unidades que compõem um sistema, com seu conjunto de regras internas e estruturadas segundo a regra do valor (cada elemento vale pela relação estabelecida com os demais componentes do sistema).

Neste sentido, uma das grandes contribuições trazidas pela Análise Estrutural da Narrativa foi justamente a explicitação de que a disposição dos fatos em uma história não é um procedimento natural, evidente ou livre: ele está sujeito, a todo o momento, a estruturas pré-determinadas de narração que moldam as

* Universidade de São Paulo. Endereço para correspondência: elizacasadei@yahoo.com.br

estórias, de modo que o que importa não é uma obra em particular, mas sim, as virtualidades do discurso literário que se atualizam dentro de uma estória específica, ao mesmo tempo, perpassando o conjunto de todas as obras escritas.

A busca por estruturas profundas que se manifestam na superfície narrativa do modelo estrutural, contudo, sofreu uma série de reformulações críticas, na medida em que ela está posta na ambição “de fundar a perenidade da função narrativa em regras do jogo subtraídas à história” (Ricoeur, 2010, p. 51). E assim, “se, por seu estilo de tradicionalidade, a função narrativa pode reivindicar a perenidade, é preciso fundar esta última em injunções acrônicas. Em suma, é preciso trocar a história pela estrutura” (Ricoeur, 2010, p. 51).

Ao longo de sua obra, podemos notar que Roland Barthes se debateu justamente com essa problemática, o que levou a rearticulações radicais em torno do que o autor entendia pelo conceito de código narrativo em seus trabalhos. O objetivo do presente artigo é, justamente, analisar essas rearticulações em torno do conceito de código narrativo em sua obra e relacioná-las com os diferentes modelos a partir dos quais Barthes entendeu a própria estruturação narrativa.

Se, em um primeiro momento, os interesses de Barthes se articulavam em torno das consequências políticas da forma da narrativa, em uma segunda fase, o seu foco se voltará justamente para o estabelecimento de uma homologia entre o funcionamento da língua – tal como exposto por Saussure – e a própria estruturação da narrativa. Essa ideia, contudo, é abandonada a partir de *S/Z*, momento em que o autor, a partir de uma crítica ao modelo estrutural, vislumbra a narrativa como uma sequência organizada de múltiplas estruturas que se articulam enquanto vozes de um texto. É neste momento que a metáfora do diagrama dá espaço à metáfora da partitura (e, posteriormente, do tecido) como modo de estruturação de um texto.

Essas modificações na concepção da narrativa implicam mesmo uma mudança de perspectiva nos modos a partir dos quais ocorre a partilha do sensível, na maneira como são entendidas as repetições e as translações de sentido na composição narrativa ao longo da obra barthesiana. É necessário, portanto, refazermos esse trajeto intelectual.

1. A forma da narrativa como política e como diagrama

O conceito de código é fundante nos estudos da linguagem. Em seu dicionário de linguística, Dubois (1973, p. 113-114) define-o como “o sistema de transmutação de uma mensagem em outra forma que permite sua transmissão entre um emissor e um receptor por meio de um canal”, seguindo mesmo a definição dada por Jakobson (1989) de que o código “combina o signans (significante) com o signatum (significado) e este com aquele”. Ao não se caracterizar como um mecanismo estático de representação, o código “não se limita àquilo que os engenheiros de comunicação chamam de ‘conteúdo puramente cognitivo do discurso’”, mas diz respeito também à “estratificação linguística dos símbolos léxicos, bem como as variações pretensamente ‘livres’ [...] são previstas e preparadas pelo código” (Jakobson, 1989, p. 77).

O código, portanto, é um veículo transmissor da mensagem se tomarmos a palavra veículo em um sentido amplo que pode abarcar desde as línguas nacionais até os meios menos largamente compartilhados, embora estruturados e codificados, como os idioletos, os localismos, as mensagens visuais, sonoras etc. O código, portanto, é sempre um mecanismo socialmente partilhado de atribuições de sentido.

O estudo dos códigos para Barthes, com efeito, diz respeito aos modos a partir dos quais é possível observar a translação de sentidos em um texto através de um estudo da forma. Barthes elege a conotação como um conceito privilegiado para o entendimento da movimentação dos sentidos que são articulados na composição de intriga narrativa e, portanto, para o estudo de como se articulam os códigos narrativos. E isso porque, a partir da definição hjelmsleviana de que a conotação é um sentido segundo, cujo significante é construído por um sistema de significação primeiro (a denotação), ela pode ser lida como uma via de acesso privilegiada à polissemia de um texto. Ou, se preferirmos os termos de Barthes, a esse plural limitado que funda uma narrativa.

Há, no entanto, uma mudança bastante acentuada nos contornos que Barthes dota o conceito de conotação e de código ao longo de sua obra.

Em seus primeiros trabalhos, dos quais se destacam *O Grau Zero da Escritura e Mitologias*, o autor estabelece um diálogo, principalmente, com Jean Paul Sartre – diálogo este essencial para que possamos entender o seu conceito de escritura e o desenvolvimento de suas reflexões sobre a significação.

Em sua obra *Que é a Literatura*, Sartre estabelece as relações existentes entre o ato de escrever e o engajamento político. Na medida em que, para o autor, a arte literária só se justifica se acompanhada de uma função social, Sartre coloca que “o escritor engajado, sabe que a palavra é ação: ele sabe que desvelar é mudar e que não se pode desvelar a não ser projetando mudar” (Sartre, 1988, p. 35).

Este engajamento, no entanto, não é um algo que possa ser visto como um ato voluntarioso que provém unicamente do autor. Muito embora a arte de escrever esteja sempre ligada a uma vontade do artista de se sentir essencial ao mundo na criação de sua obra, este é sempre posto diante da sua própria inessencialidade diante da obra criada. É somente diante de um leitor que a obra de arte pode ser engajada.

Isso porque a leitura, para Sartre, é sempre uma criação dirigida, ao mesmo tempo uma atividade de desvelamento e de recriação. Mais do que isso, a leitura é sempre um apelo dirigido ao leitor para que este colabore, com a sua liberdade, para a criação de significações não necessariamente implicadas na narrativa enquanto intencionalidade do autor.

Uma vez que reconhecer a própria liberdade implica a valorização da liberdade do outro, a narrativa não pode se configurar senão como o exercício de liberdade de um autor em solidariedade com o exercício da liberdade de um leitor, desvelando a própria liberdade de um ao vê-la manifestada no outro. E é neste sentido que “escrever é, ao mesmo tempo, desvelar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor” (Sartre, 1988, p. 58).

O ato de escrever não pode ser senão um exercício de liberdade, na medida em que é ela que assegura que a narrativa não se reduza a uma mera emanção de ideologias totalitárias: se a interpretação é livre, nada pode contê-la.

Mais eis aqui o ponto em que a problemática se esgarça. Dentro do projeto sartriano, a liberdade é conquista de uma dada situação histórica e não condição pré-estabelecida. Na medida em que existem liberdades que se encontram mascaradas ou indisponíveis, a narrativa pode, igualmente, estar a serviço de uma visão de mundo retrógrada e conservadora.

É dentro desse debate que Barthes se insere na grande cena literária francesa. Sob influência das preocupações de Sartre, mas também a partir de um questionamento de seus postulados, *O Grau Zero da Escritura* instala uma nova noção de engajamento posta não no conteúdo das obras, mas sim, na sua própria forma de escrita.

De fato, a noção de engajamento de Sartre não pode ser separada do conteúdo narrativo. Para ele, “uma literatura é abstrata quando ainda não adquiriu a visão plena de sua essência, quando ela somente colocou o princípio de sua autonomia formal e considera o assunto da obra como indiferente” (Sartre, 1988, p. 134).

Ora, para Barthes, é justamente o princípio formal que pode servir como a chave para o engajamento político através da narrativa, é a própria forma da escrita que pode carregar uma significação para além de sua mensagem textual, para além de seu conteúdo narrativo.

Aqui nos encontramos, portanto, com a noção de escritura. Segundo Barthes, a língua, para a literatura, é apenas um horizonte, um possível, uma espécie de linha que pede uma transgressão para algo (ou seja, algum código) que a sobreponha. A língua é apenas a instauração de certa familiaridade e o posicionamento de um lugar de limite correspondente a uma sociabilidade compartilhada: “falar que Camus e Queneau falam a mesma língua é apenas presumir, por uma operação diferencial, todas as línguas, passadas ou futuras, que não falam” (Barthes, 1997, p. 20).

Diferentemente da língua e mesmo do estilo de cada autor, no entanto, Barthes elege a escritura como o conceito privilegiado que dota de valor a forma. A escritura é um movimento de escrita que atua enquanto função (diferentemente da língua e do estilo que se constituem enquanto objeto) e marca o ethos de uma narrativa, um determinado posicionamento de um autor frente ao mundo.

Mais do que isso, a escritura “é uma relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por seu destino social” (Barthes, 1997, p. 22). Em resumo, trata-se da reflexão do autor sobre o uso social da forma e a eleição de uma forma específica. É neste sentido politicamente comprometido que o autor pode afirmar que, se o que separa o pensamento de Flaubert e de Balzac é uma variação de escolas, o que opõe as suas escrituras é uma ruptura muito mais radical, posta “no instante mesmo em que duas estruturas econômicas se imbricam, arrastando em sua articulação mudanças decisivas de mentalidade e consciência”.

Do mesmo modo que Sartre, Barthes (1997, p. 24) também elege a escritura como a manifestação de uma liberdade: “a escolha, e logo a responsabilidade de uma escritura, designam uma liberdade”, mas com o importante adendo de que “essa liberdade não tem os mesmos limites nos diferentes momentos da história” (Barthes, 1997, p. 24). E isso porque, obviamente, a própria escritura está sujeita às codificações culturalmente marcadas e socialmente compartilhadas que identificam certos formatos narrativos a modos de ação politicamente engajados.

Não há, desta forma, formas literárias atemporais e é somente a partir do peso da História e da Tradição que esses modos narrativos são assentados. “A escritura é precisamente este compromisso entre uma liberdade e uma recordação, é esta liberdade recordante que só é liberdade no seu gesto de eleição e já em sua duração” (Barthes, 1997, p. 24). A escritura, portanto, pode ser entendida como a forma (o estilo formal) que cada autor escolheu para lidar com a realidade política de seu tempo.

Há um princípio geral, portanto, que guia a obra de Barthes desde o início: o questionamento sobre as formas da escrita, sobre os modos de construção narrativa, bem como a problemática da mudança destas formas ao longo da história. É este o ponto de contato que ligará tanto os seus trabalhos estruturalistas quanto os pós-estruturalistas.

Os contornos que Barthes confere à noção de conotação nessa primeira fase, notadamente em *Mitologias*, também seguem esse debate a partir do desenvolvimento de um argumento que já pode ser encontrado em *O Grau Zero da Escritura*: o de que a literatura, assim como todas as práticas culturais, é uma

instância de poder e, como tal, está a favor de uma determinada ideologia dominante. Embora as possibilidades abertas pela escritura pareçam realmente promissoras, há um pessimismo bastante marcado na obra no que se refere ao seu diagnóstico: embora a forma possua um conteúdo politicamente marcado, uma das características da ideologia burguesa é, justamente, a de se comportar como uma “devoradora de estilos”, atuando, com isso, no desengajamento da forma.

Em *Mitologias*, essa ideia é desenvolvida a partir da tentativa de mostrar que a função do mito, em suas diversas manifestações, “é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (Barthes, 1975, p. 162). O mito aludido aqui, portanto, não tem o sentido original dado pela antropologia, mas sim, diz respeito ao próprio funcionamento da ideologia burguesa na deformação dos sentidos e na naturalização desta deformação nas práticas culturais consumidas diariamente.

O mito, para Barthes não é determinado a partir do conteúdo de uma mensagem: aqui, novamente, ele retoma a forma, referindo-se, neste caso, ao duplo sistema semiológico pressuposto nos mitos: um deles representado pela própria língua (linguagem-objeto) e o outro calcado sobre uma meta-linguagem (uma segunda língua, na qual se fala da primeira). O mito, portanto, é uma das formas da conotação. Enquanto um sistema particular, ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que é anterior a ele, ou seja, trata-se de um sistema semiológico segundo. “O que é signo (isto é, a totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante do segundo” (Barthes, 1975, p. 136).

Em um exemplo bastante ilustrativo, o autor descreve a foto de um jovem negro de uniforme militar saudando a bandeira francesa na capa de uma revista de grande circulação. Há ali, sem dúvida, um sentido da imagem que funciona como um sistema semiológico primeiro. Ao mesmo tempo, contudo, existe ali também um sistema semiológico ampliado que transforma esse sentido em um mero significante: o jovem militar é inseparável de uma significação que alude à grandiosidade do Estado e a determinados valores correntes e socialmente desejáveis.

A significação do mito, portanto, deve ser lida em uma chave dupla, pois designa e notifica, abarcando mesmo uma compreensão e uma imposição. Essa significação, contudo, só pode se impor sob o preço de uma deformação, de forma que a própria significação estaria escondida sobre o peso de um fato, de um saber supostamente compartilhado.

O mito é uma fala despolitizada porque ignora a contingência histórica do mundo: ele não esconde ou dissimula os sentidos, mas os inocenta, dando-lhes a aparência de uma constatação. Em suma, ele os fundamenta sob a forma de uma natureza (ou essência) das coisas.

Neste sentido, se é a história que transforma o real em discurso, o mito é uma fala escolhida pela história que não se mostra como tal. Em resumo, Barthes exprime, neste trabalho, “um sentimento de impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica”, a partir de um certo abuso ideológico do-que-é-óbvio (Barthes, 1975, p. 7).

Ao ser tratada nos termos de uma conformação à ideologia burguesa e não como mero funcionamento da linguagem, o que fica patente nestes primeiros textos é justamente o reconhecimento da possibilidade de existência de uma significação não-mítica, não marcada pelas implicações ideológicas. Pode-se mesmo pensar que se trata da busca por uma essencialidade do sentido inserida na própria crítica de uma pretensa essencialidade mascarada. É essa ideia presente nos primeiros escritos de Barthes que sofrerá uma rearticulação radical nos seus escritos posteriores.

Outro ponto a ser observado é a questão de que a forma também possui aqui uma prevalência na atenção de Barthes. Em um ensaio bastante ácido, Paul de Man (1990) alude a este aspecto, quando se refere ao fato de que o seu colega, ao contrário de outros autores franceses cuja ênfase teórica se coloca do lado do significado, posiciona-se a favor do significante ou, em outros termos, a favor das propriedades objetivas do signo, independentemente de sua função semântica.

Para comentar sobre esse aspecto da obra de Barthes, de Man (1990) faz referência à análise acerca do jogo de vale-tudo empreendida pelo autor em *Mitologias*: ali, não se trata de mostrar os engodos do sentido, não se trata de analisar os esforços

empreendidos para disfarçar a farsa e mostrar que o que acontece no ringue é real. O ponto de inflexão de análise é completamente outro. O que surpreende Barthes é justamente o fato de que tanto os lutadores quanto os espectadores sabem que o jogo é uma farsa e, mesmo assim, se entregam completamente a ele.

O que sobra, neste mecanismo, é apenas a encenação de uma série de gestos que atuam como significantes: o triunfo do ganhador, as lágrimas do adversário, as reviravoltas inesperadas. Todas elas, contudo, tem o seu valor apenas enquanto forma narrativa, independentes do resultado do jogo ou, em outros termos, independentes do conteúdo que lhes dará significação. Trata-se de um mecanismo, contudo, que está longe de ser inocente. Como comenta de Man (1990, p. 182-183), “é da natureza das ficções serem mais persuasivas do que os fatos e especialmente persuasivas em parecerem mais reais que a própria natureza”. E assim, “a particular sombra de perversão e má consciência associada à ficção diminui a partir da cumplicidade envolvida na parcial consciência desta ambivalência, associada a um desejo ainda maior de resistir à sua exposição”.

É este o aspecto que será dominante na segunda fase da obra de Barthes, sob uma forte influência estruturalista, e que marcará as análises dos anos 60 em torno da narrativa. Especialmente expressivo deste momento é a introdução que o autor faz ao livro *Análise Estrutural da Narrativa*, onde esta é abordada sob a perspectiva das unidades (ou níveis) que a compõe: as funções, as ações e a narração. Neste texto, Barthes (1976) coloca mesmo que a analogia entre o funcionamento da língua e a estruturação narrativa não devem ser vistas apenas como uma metáfora vagamente válida, mas sim, que devem ser postas nos termos de uma análise direta. Diante das inúmeras narrativas existentes e “da multiplicidade de pontos de vista pelos quais se podem abordá-las, o analista encontra-se quase na mesma situação que Saussure, posto diante do heteróclito da linguagem e procurando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição” (Barthes, 1976, p. 20).

As grandes características da “língua narrativa” para Barthes, nesta fase, se articulam em dois eixos: (1) a possibilidade de estudar a narrativa a partir de unidades mínimas que se encontram em correlação; (2) o funcionamento da narrativa enquanto um mecanismo

que, tal como a língua, atua a partir de mecanismos de expansão e de integração.

No primeiro caso, muito embora as unidades narrativas sejam independentes das unidades linguísticas, Barthes mostra o estado da arte dos estudos narrativos justamente a partir de um desfilamento das diversas tentativas de estabelecimento destas unidades mínimas. Nestes termos, é possível delinear mesmo tentativas que se concentram no nível das funções (como uma unidade de conteúdo a partir da qual a história se apresenta como o termo de uma correlação), das ações (a partir das quais o personagem é definido, sendo essas pouco numerosas, típicas e classificáveis) e da narração (relacionada à problemática da descrição do código através da qual narrador e leitor são significados no desfilar da própria narrativa).

Já no segundo eixo, podemos dizer que a expansão se dá no sentido de que uma narrativa é altamente catalisável: a uma sequência determinada de ações, é possível distender todo um conjunto de ações que se acumulam, na medida em que os interstícios podem ser preenchidos com um número muito grande de catálises (Barthes, 1976) – que, por sua vez, podem ser também postas sob uma outra estruturação, formando níveis. A questão que se coloca, contudo, é que a esta força de expansão, Barthes (1976) contrapõe a integração, entendida como uma força que tem a capacidade de unir, em um nível superior, o que foi separado em um outro nível – em uma sequência, por exemplo.

Assim, a narrativa é entendida tal como um organograma, a partir do qual todos os sentidos estão correlacionados, impedindo a significação de oscilar. É sob o peso desta leitura e desta influência que de Man (1990, p. 181) pode afirmar que “Barthes nasceu semiologista, dotado de um senso inato para os jogos formais das conotações linguísticas”. O entendimento de Barthes (1976) em torno deste jogo formal dessas conotações, no entanto, embora mantenha alguns de seus postulados, sofre uma rearticulação bastante sensível nos escritos posteriores.

Uma primeira rearticulação destes preceitos já pode ser alinhavada a partir de sua obra *Sade, Fourier, Loyola*, e isso porque, aqui, Barthes (2005) não pensa em uma estrutura única que atravessaria a obra dos três autores, mas pensa cada obra articulada por uma

estruturação distinta, de forma que cada um destes autores estudados, a seu modo, colocam a “comunicação na dependência de uma ordem inflexível ou, para ser ainda mais ofensivo, de uma combinatória” (Barthes, 2005, p. IX).

Embora, nesta obra, o autor ainda esteja trabalhando de acordo com os preceitos da análise semiótica, já é possível compreender um deslocamento, na medida em que cada autor, segundo ele, inaugura uma espécie de língua. Sem confundir-se com as línguas naturais, mas articuladas a partir do jogo entre representação e estilo, a analogia é justificada pelo modo em que os três autores recorrem, cada um a sua maneira, a três operações básicas que estruturam uma língua.

A primeira delas é o isolamento. Para Barthes (2005, p. X), “a língua nova deve surgir de um vazio material; um espaço anterior deve separá-la das outras línguas comuns, ociosas, ultrapassadas, cujo ‘ruído’ poderia perturbá-la”. Como exemplo deste isolamento, o autor cita o fato de os personagens sadianos estarem sempre trancados em ambientes invioláveis.

A articulação é o segundo ponto da analogia. Na medida em que não existem línguas sem signos distintos, nem tampouco a partir do qual esses signos não sejam retomados em uma combinatória precisa, esses três autores, para Barthes, também em suas obras, engendram mecanismos de “corte – combinação – ajustamento”, articulando regras de junção entre os signos escolhidos.

E, por fim, há a questão da ordenação, na medida em que as obras dos três autores têm sempre um Ordenador, ou um Mestre de Cerimônias que serve como um ponto de organização dos componentes distintos.

E assim, “se então Sade, Fourier e Loyola são fundadores de língua, e não mais do que isso, é justamente para nada dizer, para observar uma vacância” (Barthes, 2005, p. XIX), de forma que “a língua, campo do significante, põe em cena relações de insistência, não de consistência: dispensa-se o centro, o peso, o sentido” (Barthes, 2005, p. XIX). E é neste sentido que, para Barthes, com estes autores, é necessário escutar “o arrebatamento da mensagem, não a mensagem [...], o desdobramento vitorioso do texto significante” (Barthes, 2005, p. XIX).

Esse funcionamento da obra de um autor enquanto língua fica bastante claro quando Barthes explica, por exemplo, o valor que a comida ou as roupas exercem na obra do Marquês de Sade. Ambos funcionam como signos de uma economia libidinal, marcando toda a tipologia dos personagens, bem como estabelecem um jogo claro entre signos e funções.

Neste sentido, Barthes (2005) identifica em todas as estórias de Sade uma unidade mínima, tal como os fonemas, que ele chama de postura. Essa mínima unidade diz respeito, por exemplo, simplesmente a uma ação específica acrescida de um ponto corporal de sua aplicação. “Sendo a postura uma formação elementar, repete-se fatalmente e, diante disso, podemos contabilizá-la” e, por exemplo, é neste sentido que “Juliette faz as contas: foi possuída 128 vezes de um jeito, 128 vezes de outro, sejam 256 vezes ao todo etc.” (Barthes, 2005, p. 20).

A combinação dos conjuntos de posturas resulta no que Barthes (2005) chama de operação, que pode se configurar tanto enquanto figura (quando os personagens envolvidos são articulados em unidades diacrônicas) quanto enquanto sessão (quando eles estão dispostos sincronicamente). O conjunto de operações forma, por fim, uma cena ou sessão. Passada a cena, Barthes (2005) identifica uma unidade maior da narrativa, a marca própria da escritura sadiana: a dissertação. É o momento em que fica explícito o elemento que apenas os libertinos partilham: a palavra.

É importante enfatizar que todas essas unidades estão submetidas a regras diversas de combinação ou de composição, de forma que podemos dizer que Sade Fourier, Loyola talvez seja o livro mais bem alinhado com os preceitos da análise semiótica da narrativa dentro da obra de Barthes, mesmo que subverta, logo de saída, um de seus aspectos fundamentais, ou seja, a desconsideração do estilo do narrador.

Conforme já colocamos anteriormente, contudo, embora alguns destes princípios gerais se mantenham, é bastante clara uma mudança de perspectiva nos últimos livros de Barthes. Parte dessa reformulação é tributária da influência exercida por Derrida em seu trabalho e é em S/Z que ela pode ser sentida de forma mais patente. Se antes, Barthes (1976) utilizava a metáfora do diagrama para estabelecer a hierarquia dos códigos em uma narrativa, esta será abandonada, como mostraremos a seguir, em favor da metáfora da partitura. François Dosse (2007) classifica S/Z como a

obra que marca mesmo uma quebra na primeira fase do estruturalismo francês.

2. O código como partitura: as vozes da narrativa

A primeira quebra em relação a seus trabalhos anteriores é dada logo de antemão, no argumento da obra. S/Z é o estudo da narrativa de apenas uma obra, a saber, a novela Sarrasine, de Balzac, e diz respeito à busca pelas redes múltiplas de sentidos que se constroem ali. Barthes (1992) continua a se interessar pelas formas, portanto, mas não mais para entender os efeitos de naturalização dos sentidos, mas sim, como uma forma de encontrar os plurais da narrativa. A partir de S/Z já não é mais possível encontrar na obra de Barthes ecos de uma busca antiga por significações não-mitificadoras, não ideologicamente marcadas e nem ao menos uma estruturação rígida e hierarquizada dos códigos narrativos. Trata-se de um livro que marca a fase pós-estruturalista nos estudos de Barthes e que, de acordo com uma entrevista dada pelo próprio autor, se pauta pela adoção de um modelo que não mais está preocupado com as formas mitificadoras, mas sim, com a própria construção do conhecimento a partir da narrativa:

Se mudei... foi uma questão de deslocamento e não de rejeição. Eu não podia mais contentar-me em relacionar formas a conteúdos ideológicos como fiz em *Mitologias*. Não acho que isso seja errado, mas hoje esse tipo de relação já se estabeleceu; hoje, todos podem denunciar o caráter pequeno-burguês de uma forma. Agora é preciso levar a luta adiante, tentar dividir, não os signos, não os significantes de um lado e os significados de outro, mas a própria ideia do signo, uma operação que poderíamos chamar de semioclastia. É o discurso ocidental em si, em suas fundações, em suas formas elementares, que hoje devemos tentar romper (Barthes apud Harari, 1979, p. 30)¹.

¹ Trecho original: “If I have changed... it is a question of displacement, not of rejection. I could now no longer be content with relating forms to ideological contents as I did in *Mythologies*. I don't think this is wrong, but today this kind of relation is established; today, everyone can denounce the petit-bourgeois character of a form. Now it is necessary to take the struggle further, to attempt to split, not signs, not signifiers on one side and signifieds on the other, but the very idea of the sign: an operation one might call a semioclasty. It is the Western discourse as such, in its foundations, its

A influência que as reflexões de Jacques Derrida tiveram no cenário francês neste período é um dos grandes fatores que levaram a este deslocamento. Se o grande interesse de Barthes ao longo de toda a sua carreira estava justamente em torno da articulação dos sentidos pela forma, a contribuição de Derrida (1976) se dará justamente a partir da constatação da impossibilidade de uma essencialidade do sentido. Uma vez submetida à noção de traço, a significação, na concepção derridariana, só pode ser concebida como um jogo infinito de adiamentos e remissões que faz com que um sentido nunca seja estático e nunca coincida com ele mesmo.

Para Derrida (1976), Saussure abriu o caminho para a gramatologia na medida em que foi hábil em estabelecer o mecanismo da *différance*, ou seja, do fato de que um signo é aquilo que os outros signos não são e que ele tem apenas um valor relativo, ou seja, determinado por sua posição em relação a outros signos do sistema. Para Derrida (1976), no entanto, existe outro mecanismo de diferença que também está em jogo na aferição de sentidos: a *différance*. Ela alude a uma temporização do signo, ou seja, a um retardamento, a um adiamento que faz com que os sentidos estejam sempre em construção. O traço é a manifestação desta *différance*.

Ora, esse sistema de significação só pode ser erguido a partir de uma crítica bastante radical ao próprio pensamento estruturalista cujas bases estão em Saussure. Isso porque a sua noção de *différance* só pode ser articulada a partir da crítica às oposições binárias articuladas no sistema estruturalista e de uma concepção de jogo entre os signos, na medida em que está calcado nas possibilidades imprevisíveis da criação de significados na narrativa.

Para Derrida (1995, p. 230), “a estrutura, ou melhor, a estruturalidade da estrutura, embora sempre tenha sempre estado em ação, sempre se viu neutralizada: reduzida por um gesto que consistia em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa”. Tal tentativa tinha como objetivo “não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura” (Derrida, 1995, p. 230), já que não se pode pensar em uma estrutura sem organização, “mas, sobretudo, levar o

princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar jogo da estrutura” (Derrida, 1995, p. 230).

À rigidez da estrutura antepõe-se, portanto, o próprio jogo, como a manifestação da *différance*, como a não fixidez do sentido em geral. E isso, na medida em que “o jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não inversamente” (Derrida, 1995, p. 248).

S/Z pode ser considerado o trabalho em que Barthes mais se aproxima de uma filosofia da desconstrução exatamente por levar em consideração, em suas reflexões, as considerações de Derrida acerca do funcionamento dos sentidos marcado pela *différance* e pelo traço. É neste sentido que podemos entender a sua busca pelos plurais de um texto através do conceito de código.

Existem, portanto, alguns preceitos desconstrucionistas que Barthes irá adotar em seu trabalho e que são fundamentais para que possamos entender os contornos do conceito de código em S/Z. O primeiro deles é o fato de que a desconstrução não se detém nos paradigmas estruturalistas, adotando mesmo a proposta de uma desmontagem e dessedimentação das estruturas. E assim, embora o modelo da desconstrução seja derivado do universo linguístico, o seu objetivo central era justamente o de descortinar mecanismos outros de aferição de sentidos para além da estruturação semiótica.

Além disso, é patente também o movimento contra a universalização que é instaurado ao alocar a ênfase na singularidade dos textos. Nestes termos, é possível notar como Barthes abandona a ideia de que existe a possibilidade de se delimitar todos os códigos de um texto e mesmo a noção de que estes códigos sejam universais. Muito pelo contrário, eles podem se prestar mesmo à análise de uma única obra.

Isso posto, é interessante observar, no entanto, que Barthes (1992) funcionaliza esses preceitos gerais de uma forma bem menos agressiva do que Derrida (1976). Neste sentido, Bucher (1990) chama a atenção para o fato de que, mesmo com a similaridade patente, as concepções de “diferença” dos dois autores se distanciam um pouco na medida em que Barthes, bem

elementary forms, that one must today attempt to split” (tradução nossa).

menos radical do que Derrida, não abandona todo o preceito de organização formal. “S/Z não é apenas uma desconstrução de Sarrasine, mas é também uma reconstrução criativa na forma de uma reescrita que estrela o texto original sem, no entanto, contradizê-lo” (Bucher, 1990, p. 174).

Isso fica bastante claro no modo como Barthes tenta articular esses plurais que envolvem a escritura de um texto. Para o autor (1992), se falássemos de um texto ideal, teríamos que considerar as redes múltiplas que se entrelaçam, de forma “os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido, neste texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por um lance de dados)” (Barthes, 1992, p. 39-40).

A estes ecos claramente derridarianos, Barthes (1992) interpõem, contudo, os próprios limites deste tipo de entendimento. Citando diretamente Derrida, ele coloca que “esta afirmação necessária é, no entanto, difícil, pois, ao mesmo tempo em que nada existe fora do texto, nunca há um todo do texto (que seria, por reversão, origem de uma ordem interna, reconciliação de partes complementares, sob o olhar paterno do Modelo representativo)” (Barthes, 1992, p. 40).

É neste sentido que Barthes (1992) coloca que toda vez que nos aproximamos de um texto que permite a sua análise em termos de uma gramática ou de uma lógica narrativa, estamos lidando com textos “incompletamente plurais”, montados a partir de plurais que podem ser delimitados e discerníveis – muito embora a ênfase ainda recaia sobre a pluralidade e, portanto, alinha um campo de análise que se estrutura a partir do afastamento dos postulados tradicionais da análise estrutural da narrativa e de seus primeiros trabalhos nesta área.

O código narrativo, nesta lógica, é o elemento que fornece os contornos metodológicos que permitem a análise desta diferença, destes plurais limitados que fundam um texto. Nestes termos, o código não diz respeito a uma estrutura propriamente dita, mas sim à produção de uma estruturação. E isso, na medida em que “se o texto é submetido a uma forma, esta forma não é unitária, arquitetada, acabada” (Barthes, 1992, p. 54). Aos estudos que veem a narrativa como um conjunto fechado, portanto, Barthes contrapõe a pluralidade das formas que o compõem.

A forma do texto, para Barthes (1992), agora, “é o trecho, é o fragmento, a rede cortada ou apagada, são

todos os movimentos, todas as inflexões de um imenso fading, responsável, simultaneamente, pelo encavalgamento e pela perda das mensagens” (Barthes, 1992, p. 54).

O código narrativo, portanto, é posto mesmo como uma lista que é necessário reconstituir. “O código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas” (Barthes, 1992, p. 54), é o conjunto de estilhaços de textos já lidos, é “uma das forças que se podem apoderar do texto” (Barthes, 1992, p. 54), é “uma das Vozes que compõem a malha do texto” (Barthes, 1992, p. 54).

Obviamente, podemos notar aqui que Barthes não abandona antigos questionamentos. Entre eles, existe ainda uma preocupação muito patente com a forma. O estudo dos códigos, neste sentido, é um estudo formal na medida em que busca a articulação de sentidos (plurais) em um texto a partir não do conteúdo que é articulado, mas levando em consideração a própria estruturação da narrativa. Outra preocupação patente diz respeito a não essencialidade destes códigos, de forma que cada narrativa (ou, no mínimo, cada escola literária) possui os seus códigos próprios.

O código narrativo, neste sentido, pode ser definido como uma sobreposição de estruturas narrativas que se combinam para formar um texto. Ele implica que não há uma estrutura única a que cada texto faça remissão, mas confere existência a uma miríade de possíveis estruturas postas em diferentes níveis textuais que se combinam, tal como citações de ordens diversas, para que o ato de contar uma estória seja possível, organizando o saber narrar em uma determinada configuração historicamente marcada.

Em seu conjunto, os códigos dizem respeito mesmo ao escrevível de um determinado tempo histórico. Segundo as suas próprias palavras (Barthes, 1992), o texto escrevível não pode ser encontrado em nenhuma livraria, uma vez que ele é o próprio registro do presente perpétuo, ele é “a mão escrevendo, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens” (Barthes, 1992, p. 38).

Em outros termos, “o escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o

produto, a estruturação sem a estrutura” (Barthes, 1992, p. 39). Trata-se de uma estrutura de normas que se atualiza nos textos particulares sem que, no entanto, elas estejam a serviço de uma padronização ou de um modelo particular a ser obedecido. Muito embora ele se articule enquanto um campo de possíveis, ele busca, justamente, a articulação dos espaços em que a diferença se insere.

É neste sentido que a sua busca está ligada mesmo aos plurais de um texto: “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito” (Barthes, 1992, p. 39).

Sob essa perspectiva, a narrativa não pode mais ser tomada sob a forma de um diagrama, mas sim, é a partir deste entendimento que o papel do código na composição narrativa pode ser aproximado da noção de tessitura de vozes em um texto. Sob este aspecto, os códigos não dizem respeito a uma estrutura textual propriamente dita, mas sim a um movimento de estruturação narrativa, formando “uma espécie de rede, de tópicos através do qual passa todo o texto (ou melhor: faz-se texto ao passar)” (Barthes, 1992, p. 53). Da ordem da citação, os códigos são como vozes em off que se fazem ouvir a cada enunciado proferido e que, em rede, compõem uma escritura.

Para analisar a novela *Sarrasine*, de Balzac, Barthes (1992) elege cinco Vozes principais: “Voz da Empíria (os proairetismos), Voz da Pessoa (os semas), Voz da Ciência (os códigos culturais), Voz da Verdade (os hermetismos), Voz do Símbolo” (Barthes, 1992, p. 54). A cada uma dessas vozes corresponde um código específico.

Ao código proairético, Barthes (1992) reserva a linha condutora dos comportamentos e ações dos personagens em uma narrativa. Seu nome advém justamente da terminologia aristotélica que liga a práxis à proairésis a partir da noção de que as ações só podem ser imputáveis e consideradas de responsabilidade de seu agente se forem não aleatórias, ou seja, se forem precedidas de uma escolha deliberada. Trata-se de um efeito discursivo, portanto – já que o que determina a ação em uma narrativa não é um personagem e, sim, um discurso –, que organiza os personagens e suas ações em sequências lógicas diversas.

De uma maneira geral, podemos dizer que Barthes (1992) reserva ao código proairético justamente os elementos narrativos que foram perseguidos pela análise estrutural da narrativa através da noção de actantes. Como ele próprio escrevera, o personagem sempre impôs um problema à análise da narrativa na medida em que, não podendo ser descrito nos termos de uma pessoa, ele é, no entanto, o eixo articulador “fora do qual as ‘pequenas ações’ narradas deixam de ser inteligíveis” (Barthes, 1976, p. 43).

Ao colocar essa esfera dos personagens-ações nos termos de um código, contudo, Barthes (1992) os posiciona como apenas uma das vozes da narrativa, como uma das estruturas virtuais possíveis que devem ser atualizadas para a formação de um texto e de seu plural narrativo. Além dessa esfera mais óbvia, outras vozes se interpõem, formando novas rotas de inteligibilidade narrativa e outras escrituras articuladoras de diferenças.

Outra voz possível que se costura ao texto diz respeito aos termos de uma narrativa que se organizam em torno da nomeação e da solução de um enigma, aos quais Barthes (1992) reserva o nome de código hermenêutico. Trata-se dos procedimentos a partir dos quais um mistério “se ajusta, se formula, se enuncia, em seguida se retarda e, enfim, se desvenda” (Barthes, 1992, p. 44). São os momentos da narrativa em que se diz “há enigma” e que se preparam os engodos, as pistas e as soluções em torno deste narrado.

A separação do código hermenêutico das outras esferas de ação é de uma importância basilar, na medida em que enuncia que este código inaugura um sistema de significações próprio para aquela narrativa, que não pode ser resumido ou agrupado nas demais esferas das pequenas ações. Ela inaugura a enunciação de um plural próprio dentro daquela estória. Vejamos as outras vozes que Barthes ainda tece.

Por semas, o autor se refere ao código a partir do qual se pode observar uma unidade aglomerativa de sentido. Para ele (1992), trata-se do termo que diz respeito à conotação propriamente dita, ao significado por excelência, na medida em que remete a cintilações do sentido que se organizam como pinceladas ao longo do texto. O código simbólico, por sua vez, diz respeito às operações de recorte que a narrativa opera para inaugurar as possibilidades dos espaços de substituições e as variações no narrado. Dentro de

certas narrativas, por exemplo, todo o narrado é organizado sob a forma de antíteses, constituindo-as como uma grande forma simbólica que se conjugará mais tarde em um determinado nome ou ação.

E, por fim, o último código tratado por Barthes (1992) é o código cultural. Ele diz respeito aos momentos da narrativa em que o texto se refere a uma autoridade científica ou moral que, de qualquer forma, se constitui como um código de referência, como um saber legitimado e socialmente compartilhado. Trata-se, portanto, de uma voz que é anônima e coletiva, advinda de um suposto saber coletivo reconhecível e aceito.

Todos os códigos apontados por Barthes (1992) são portadores de virtualidades que se materializam em textos específicos, inaugurando, cada um deles, um campo de significações. É interessante notar, contudo, que estes códigos não estão postos, necessariamente, em uma relação estruturada. É neste sentido que cada um deles funda um plural da narrativa.

Ora, uma vez expostos os códigos apontados por Barthes, vejamos, então, com calma então a relação que eles estabelecem entre si na tessitura da narrativa.

Para isso, o autor utiliza uma metáfora bastante profícua: “o espaço do texto (legível) é perfeitamente comparável a uma partitura musical (clássica)” (Barthes, 1992, p. 61). A comparação com a partitura já deixa clara a forma como, neste estudo, Barthes se afasta dos postulados tradicionais da análise semiótica da narrativa, mostrando como a articulação entre os códigos não se apresenta mais como um todo estruturado (tal como a metáfora do diagrama que o autor apresentava em seus estudos semióticos), mas como o conjunto de vozes que compõe uma pluralidade harmoniosa.

Se pensarmos no modo de organização de uma partitura, pode-se perceber muito claramente como cada instrumento toca uma composição completamente diferente dos demais, tendo cada um o seu sentido próprio, ao mesmo tempo em que, no todo, eles são capazes de formar uma música, uma estruturação em que cada instrumento é tomado a partir de sua adequação a uma totalidade significativa.

É como se cada código fosse um instrumento na composição de uma música. Pode-se dizer que os semas, os códigos culturais e os símbolos são análogos ao papel que os metais e percussões desempenham em uma orquestra. Isso porque eles possuem um valor

descontínuo dentro da narrativa embora inaugurem e deixem impresso, a cada enunciação marcada, as significações em torno do narrado. O código hermenêutico, por sua vez, é pensado em analogia ao canto. Isso porque é justamente a sequência dos enigmas, bem como os diversos retardamentos na sua resolução, que forma certo desenrolar em um devir inteligível, marcado por pausas, acelerações, retardamentos.

Para sustentar toda essa cadeia – tal qual a função dos instrumentos de corda em um concerto – está o código proairético, marcando as ações, os gestos, as movimentações dos personagens.

Ao conjunto formado pelos códigos hermenêutico e proairético (as duas sequências polifônicas), Barthes (1992) estabelece a mesma função tonal da melodia e da harmonia na música clássica, “cujo hábito produz uma leitura tão condicionada quanto nossa audição: podemos dizer que há um olho legível, como há um ouvido tonal, de maneira que desaprender a legibilidade equivale a desaprender a tonalidade” (Barthes, 1992, p. 62).

Posteriormente, essa ideia de um texto que se compõe por códigos de sentidos independentes que estão, contudo, em conluio com um todo do texto, representado aqui pela ideia de partitura, será ainda mais radicalizada em o Prazer do Texto, quando a partitura dá lugar à imagem do tecido. E assim, o texto “trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido nessa textura o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia” (Barthes, 1987, p. 81-82).

O texto, neste sentido, é este lugar onde os diversos códigos são entrelaçados enredando um todo ao mesmo tempo em que fundam pluralidades de sentido, agenciamentos coletivos, mapas cognitivos, lugares performáticos para os sujeitos, a partir de diferentes estratégias formais.

3. Considerações finais

Ao abandonar a ideia de que a narrativa é um sistema fechado e se concentrar na busca pelos plurais de um texto – ou, em outros termos, por suas vozes – Barthes articula um conceito de código que não se cerra no modelo estruturalista, mas que se compõe como uma das vozes da narrativa, como a face

discernível dos plurais que atravessam um texto.

Entender a narrativa sob essa perspectiva implica reconhecê-la como a montagem de um conjunto de códigos que se interpõem. Mas, mais do que isso, implica também uma crítica bastante radical acerca do modo como a referencialidade de uma narrativa é articulada. Isso porque, na perspectiva anunciada neste último Barthes, o realismo não se refere à realidade e nem é, ao menos, realista. Ele diz respeito à manifestação de um sistema de códigos convencionais, uma espécie de gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa moderna.

Trata-se de um entendimento que toma como ponto de partida o fato de que há sempre um fundo de irrepresentação pressuposto em qualquer tipo de representação do mundo, de forma que “o realismo não pode ser [...] a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais ‘realista’ não será a que ‘pinta’ a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo [...] explora o mais profundamente a realidade irreal da linguagem” (Barthes, 1964, p. 164).

Nesta lógica, o efeito de referencialidade do realismo é construído, justamente, a partir de uma série de procedimentos estilísticos que estão ancorados em regras culturais de representação ou, para usarmos outros termos, em torno de um saber narrar específico, dos códigos que estruturam as suas formas narrativas. O efeito de referencialidade, neste sentido, é uma estratégia discursiva articulada nos códigos e pelos códigos utilizados.

Para Derrida (2001, p. 78), é possível pensar mesmo na possibilidade de que cada prática simbólica possua os seus próprios regimes de crença, na medida em que damos créditos diferentes para um romance ou para uma apresentação teatral, para uma fotografia ou para uma pintura. Mais do que isso, esses regimes de crença são determinados historicamente, de forma que mesmo dentro de uma mesma prática é possível pensar na articulação de diferentes investimentos de crença na sucessão temporal.

Se preferirmos os termos de Rancière (1995, p. 7), ao discorrer sobre o aspecto político que perpassa todo o ato de escrita, “antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a esta ocupação”. A partir desses parâmetros, a escrita não pertence ao

campo da política simplesmente porque ela é um instrumento do poder ou, ainda, porque ela se constitui como a condição de possibilidade do saber. “Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição” (Rancière, 1995, p. 7).

A configuração do sensível, nestes termos, só pode ser entendida a partir de uma relação que é estabelecida entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de dizer, de forma que a partilha do sensível, longe de ser inocente, determina mesmo a ordem do visível e a ordem do dizível em um determinado conjunto social.

Os códigos padronizados de narração participam desta partilha do sensível na medida em que podem ser vistos como indícios de como cada época histórica participou da estetização do acontecimento, organizando, com isso, os modos legitimados de se contar uma boa estória. Compostos a partir do desenho de um lugar social, de uma prática e de uma escrita, os códigos são mesmo expressões de um conjunto de hierarquias de valores ligados aos modos de se ver o mundo e de contar sobre ele. Os códigos são marcas de “uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum” (Rancière, 1995, p. 8). É neste sentido que “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (Barthes, 2004, p. 22). ●

Referências

- Barthes, Roland
1964. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, Roland
1975. *Mitologias*. São Paulo: Difel.
- Barthes, Roland
1976. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Barthes, Roland
1987. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Barthes, Roland
1992. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, Roland

1997. *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Barthes, Roland
2004. *Aula*. São Paulo: Cultrix.

Barthes, Roland
2005. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes.

Bucher, Cornelius
1990. *Three models on a rocking horse: a comparative study in narratology*. Tubinger: Narr.

De Man, Paul
1990. "Roland Barthes and the limits of structuralism". *Yale French Studies*, v. 1, n. 77.

Derrida, Jacques
1976. *On grammatology*. Maryland: John Hopkins University Press.

Derrida, Jacques
1995. "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas". In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.

Derrida, Jacques
2001. "Le cinèma et ses fantômes". *Cahiers du Cinèma*, Paris, p.74-85.

Dosse, François
2007. *História do estruturalismo*. Bauru: Edusc.

Dubois, Jean et AL
1973. *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix.

Harari, Josue
1979. *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. Nova York: Cornell University.

Jakobson, Roman
1989. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

Rancière, Jacques
1995. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34.

Ricoeur, Paul
2010. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, v. 1.

Sartre, Jean Paul
1988. *What is literature and other essays*. Cambridge: Harvard University.

Dados para indexação em língua estrangeira

Casadei, Eliza Bachega

The different notions of narrative codes in Roland Barthes: the translations of meaning in a concept

Estudos Semióticos, vol. 8, n. 1 (2012), p. 66-79

ISSN 1980-4016

Abstract: *Although the concept of narrative code is central to Roland Barthes, we note that the author gives it several meanings. The aim of this paper is to analyze the rearticulations of this concept in the author's main texts and relate them to the different models Barthes referred to in order to understand narrative structuring. At first, the code is used as an articulation of politics in the form of a narrative, relating it to the notion of writing. Later, in the structural framework, it is used as a way of establishing a homology between language and narrative. As from SZ onwards, however, the code is compared to voices organized in the text, leading to the establishment of various structures that intervene in the formation of the narrative. These changes in the conception of the narrative code imply a change of perspective in the way Barthes understood repetitions and translations of meaning in the narrative composition throughout his work.*

Keywords: *Barthes, code; narrative; meaning*

Como citar este artigo

Casadei, Eliza Bachega. As diferentes noções de código narrativo na obra de Roland Barthes: as translações de sentido em um conceito. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores responsáveis: Franciso E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 8, Número 1, São Paulo, junho de 2012, p. 66-79. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 28/11/2011

Data de sua aprovação: 29/05/2012
