

De um corpo para outro Roland Barthes e a biografemática

Claudia Amigo Pino¹

Resumo: O presente artigo pretende dar conta da noção de “biografema”, esboçada por Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loyola*, que tem sido uma referência nas discussões sobre autoficção. Para isso, propomos uma genealogia dessa noção a partir de “A morte do autor” e um percurso pelas obras e manuscritos onde Barthes a desenvolve. Depois, a partir dos seus textos sobre Schumann, propomos uma análise do biografema em ação e suas repercussões no último projeto de Barthes, o romance *Vita Nova*. Com esse percurso, pretendemos mostrar como a noção de biografema não se relaciona a uma nova abordagem do eu, mas do corpo.

Palavras-chave: Roland Barthes; Biografema; Robert Schumann; *Vita Nova*

Towards another body: Barthes and biographematic

Abstract: This article intends to explain the notion of “biographeme”, outlined by Roland Barthes in *Sade, Fourier, Loyola*, which has been a reference in the discussions about autofiction. For this, we propose a genealogy of this notion from “The death of the author” and a path through the works and manuscripts where Barthes develops it. Then, from his texts on Schumann, we propose an analysis of the biographeme in action and its repercussions on the latest project of Barthes, the novel *Vita Nova*. With this path, we intend to show how the notion of biographeme is not related to a new approach of the self, but of the body.

Keywords: Roland Barthes; Biographeme; Robert Schumann; *Vita Nova*

O sentido da cadeia é colocar o infinito da linguagem erótica (não é a própria frase uma cadeia?), quebrar o espelho da enunciação, fazer com que o prazer não volte a estar no lugar onde partiu, desperdiçar a troca dissociando os parceiros, não devolver a quem lhe dá, dar a quem não lhe devolverá, deportar a causa, a origem para outro lugar, fazer terminar por um gesto começado por outro: toda a cadeia é aberta, a saturação é apenas provisória; nela nada se produz de interno, nada de interior.
(Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*)

Roland Barthes é mundialmente conhecido – especialmente aqui no Brasil – como aquele que matou o autor. Mas seu texto-manifesto “A morte do autor” (2012) está bem longe do homicídio: trata-se de um discurso em homenagem à morte do autor, morto há décadas, pelas mãos de Mallarmé, Proust e, mais recentemente, pela linguística da enunciação. E, como qualquer discurso em homenagem à morte de alguém, esse texto teve de fato o efeito contrário ao do homicídio: em vez de matar a sua lembrança, ele fez o autor sair do mundo dos mortos, reviver, como um monstro.

Um monstro aparentemente de duas cabeças. A primeira refere-se à sua série autobiográfica, do qual fariam parte alguns de seus últimos livros publicados: *Roland Barthes por Roland Barthes* e *A câmara clara*, além de seu projeto de romance *Vita Nova* (um projeto presente em fichas e nas reflexões de seu curso *A preparação do romance*, sobre a feitura do livro). A segunda cabeça é bem mais misteriosa e não corresponde a nenhum livro, tendo sido apenas esboçada em no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola*: refiro-me à sua tentativa de explorar a biografia, normalmente

¹ Professora de Literatura francesa na Universidade de São Paulo. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq 2. E-mail: camigopino@gmail.com

associada à noção de “biografema”. Essa noção tem circulado sob diferentes interpretações nos textos de referência sobre autoficção, para relacionar a prática biográfica a um espaço autobiográfico (ARFUCH, 2010) (ROBIN, 1998).

Neste texto, pretendo mostrar que, embora seja possível pensar o biografema como uma relação entre biografia e autobiografia, ele não pode ser pensado como parte de uma poética do eu e sim do corpo. Para isso, mostrarei como esse discurso fúnebre, “A morte do autor”, deu origem a essa segunda cabeça, a *biografemática*, que surge em *Sade, Fourier, Loyola* e que foi desenvolvida explícita e implicitamente tanto em seu seminário na École de Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) quanto em diversos textos sobre música e artes visuais ao longo dos anos 70. Depois, vou me deter em um exemplo particular desse tipo de abordagem, a partir dos textos sobre Robert Schumann e da repercussão e do impacto que tal abordagem teve para o romance a que Barthes dedicou seus últimos anos de vida.

A morte do autor

Roland Barthes teve uma carreira atípica para um crítico literário da segunda metade do século XX na França. Por causa de uma tuberculose contraída na adolescência, ele não pôde seguir seus estudos universitários de forma convencional e não chegou sequer a defender um doutorado. Talvez por sua dificuldade em entrar no meio acadêmico, acabou optando por temas também “não acadêmicos”, fora do *mainstream*, como a literatura contemporânea e a cultura popular.

Ele chegou a ocupar um lugar de destaque como pensador na mídia, e inclusive numa instituição universitária de vanguarda, a École Pratique de Hautes Études. Tudo ia bem até ele se meter com os verdadeiros universitários. Em 1963, Barthes lança um livro sobre o grande escritor clássico francês, *Sur Racine*, no qual propõe uma leitura a partir do desejo das personagens, que ele não reafirma com um conhecimento erudito da vida e do pensamento do autor. O que ele mostrava é que era possível se referir aos autores modernos fora do modelo universitário (ainda colado na vida do autor, do meio e no contexto literário).

Mas se meter com o Racine, era ousado demais. Esse foi um dos motivos pelos quais foi duramente criticado em “Nouvelle critique ou nouvelle imposture?” (1965), de Raymond Picard, que teve grande relevância no meio intelectual da época. Barthes não era o primeiro a fazer uma leitura da obra sem levar em conta o pensamento “objetivo” do autor. Bachelard e Sartre, por exemplo, já tinham escrito textos a partir do efeito de leitura, sem levar em conta as origens ou as influências do autor².

É Barthes, porém, quem leva a surra por todos que cometeram tal impostura: ele havia tocado num autor de uso exclusivo dos universitários (que não se ocupavam dos modernos) e também por seu impacto mediático. Um ano após a publicação do livro de Picard, Barthes lança um livro em resposta, *Crítica e verdade*, no qual expõe a razão do conflito: a tendência a acreditar que o escritor pode reivindicar o sentido de sua obra. Por isso, dizia, o crítico deve “fantasiar-se” de escritor: ele pesquisa tudo o que é contemporâneo ao autor, o seu contexto social, a sua biografia, conhece seus amigos, suas influências, seus gostos. E, assim, fantasiado,

² É o caso das análises de *A poética do espaço* (BACHELARD, 2003) e *Situações I* (SARTRE, 2006), que, diga-se de passagem, levaram em conta sobretudo a literatura contemporânea.

o crítico pode dizer (em nome do autor): “sim, foi isso o que eu quis dizer”. Para que não exista concorrência, em geral, os críticos esperam a morte do autor antes de escrever sobre ele.

Mas, para Barthes, a morte tinha outra dimensão:

A morte tem outra importância: ela irrealiza a assinatura do autor e faz da obra um mito: a verdade das anedotas se esgota em vão, tentando alcançar a verdade dos símbolos. [...] E estamos certos, pois recusamos assim que o morto se apodere do vivo, libertamos a obra dos constrangimentos da intenção, reencontramos o tremor mitológico dos sentidos. Apagando a assinatura do escritor, a morte funda a verdade da obra, que é enigma. (BARTHES, 2007, p. 217)

Pouco depois da publicação de *Crítica e verdade*, Barthes decide se dedicar ao estudo de uma novela de Balzac, outro queridinho da crítica universitária. Nesse mesmo ano ele escreveria um manifesto que tem, de fato, uma natureza completamente diferente daquela dos textos que tinha publicado até o momento. Não se trata de um artigo acadêmico, nem de um livro em uma coleção de ensaios franceses, mas o texto introdutório da revista americana de arte contemporânea *Aspen*, que contou também, nesse número, com um ensaio de Susan Sontag e trazia, inclusive, discos de vinil com contribuições de John Cage, Samuel Beckett Burroughs e Duchamp, entre outros.



Figura 1: Os documentos que faziam parte da revista *Aspen* (números 5 e 6).

A flecha indica o lugar do ensaio de Barthes.

Com esse ensaio, Barthes começava a cortar de vez suas já parcas relações com a crítica acadêmica: já não era com eles que ele queria dialogar. Aqui, sua discussão sobre o autor, aparentemente superficial e cheia de frases de efeito, tinha como objetivo preparar o terreno para um novo tipo de escritura criativa, a ser desenvolvida pelo leitor (ou pelo crítico). Como mencionamos anteriormente, Barthes não se vê como responsável desse movimento: para ele, a responsabilidade é de Mallarmé, do surrealismo, da linguística da enunciação (que coloca o autor em um lugar que qualquer um pode ocupar), mas sobre tudo, de Proust.

Em *Em busca do tempo perdido*, vemos a narrativa de aproximadamente quarenta anos da vida de um personagem e, no final, percebemos que essa personagem vai escrever o livro que estamos lendo. Essa estrutura narrativa produz, afirma Barthes, uma inversão do papel do autor, que agora não tem uma existência prévia ao livro, mas posterior. Trata-se, certamente, de uma manobra, mas de uma manobra que tem uma consequência fundamental para a leitura moderna: temos a impressão de que não há verdade anterior à obra, que toda verdade deve ser construída, posteriormente, pelo leitor.

Por isso, Barthes chega à conclusão de que o autor – esse autor tal como era concebido no século XIX e no início do século XX, como aquele que tinha uma intenção objetiva e cuja obra seria o desenvolvimento dessa intenção – morreu. Ele poderia propor, como fez (FOUCAULT, 2006) naquela mesma época, uma nova forma de estudar o autor. Mas, nesse texto, sua proposta é deixá-lo de lado, em prol do estudo do leitor, como podemos entrever pelo final do seu texto: “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64).

O autor depois de morto: a biografemática explícita

O autor, porém, não há de ficar de lado muito tempo. Em 1971, no prefácio a *Sade, Fourier, Loyola*, ele volta à cena, porém sem deixar sua condição de morto. Não é o autor histórico, não é o herói de uma biografia, uma pessoa que nasceu, viveu, escreveu e morreu em um momento e um lugar determinado, mas apenas um “resto” do que ele foi e que, de alguma forma, continua vivo. Mas, para isso, ele precisa de uma espécie de hospedeiro, o leitor. Assim, esse novo autor, só pode ser definido em termos de uma convivência: ele não é um, é sempre dois:

(...) o prazer do Texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há Texto): quando o texto “literário” (o Livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos de nossa própria cotidianidade, enfim, quando se produz uma co-existência. (BARTHES, 2005c, p. XIV-XV)

Como definir esse “resto” do Outro que transmigra para dentro de nossa vida (da vida do leitor)? Ora, Barthes só pode defini-lo por meio de sensações, ou, em outras palavras, como corpo:

O autor que vem do seu texto e vai para dentro de nossa vida não tem unidade; é um simples plural de “encantos”, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. (BARTHES, 2005c, p. XVI)

Nesse momento, a palavra “corpo” tem um duplo significado: por um lado, podemos considerá-lo como sendo as sensações (auditivas, táteis, gustativas); por outro, como a evidência da morte, do “corpo morto” do autor. Ora, essa evidência se dá exatamente porque quem vive

essas sensações, nesse momento, é o leitor, e não uma narrativa da vida já passada do autor. Por isso, Barthes define a palavra que é o centro dessa reflexão, “biografema”. O termo não deve ser compreendido em termos de um elemento particular do autor, mas como aquilo que foi do autor, e que depois se dispersou ou se “disseminou”:

(...) se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 2005c, p. XVII)

O livro *Sade, Fourier, Loyola* não é um trabalho de tese a partir dessa noção de “biografema”, definida em seu prefácio. De fato, cada ensaio desse trabalho foi publicado em um lugar diferente, com o objetivo de fazer uma apresentação da obra desses autores. Barthes decide unir esses ensaios em um livro porque tais autores tinham em comum o fato de que cada um teria proposto uma linguagem particular: Sade, a linguagem da orgia, Fourier, a da convivência utópica, Loyola, a da meditação religiosa. Aparentemente, os textos nada têm de “biográficos” e a questão das sensações corporais do leitor só é abertamente explorado no ensaio sobre Fourier, em que ele se refere amplamente as sensações gustativas. Porém, no final do livro, o apêndice “Vidas” tem como objetivo exatamente elencar aquilo que se “dispersa” dos autores estudados (Barthes afirma ter desistido de incluir a vida de Loyola, pois “não sabemos nada da vida de Loyola” (BARTHES, 2005c, p. XXIII)). Ali, encontramos, numerados, alguns detalhes biográficos de Sade e Fourier: não há nenhuma referência a como esses detalhes teriam se dispersado no leitor.

No entanto, conhecendo a obra de Barthes, é possível perceber que ele destaca elementos que estão presentes, em alguma medida, na sua própria obra. É o caso por exemplo, do que ele chama de “pluralidade”, ou contradição, em Sade (que era membro da nobreza e defensor das ideias da Revolução): Barthes também reclama em diversos momentos o direito a se contradizer, como veremos mais adiante. Assim, o elemento “plural” migraria da vida de Sade para a escrita de Barthes. Já em relação a Fourier, Barthes retoma o que ele já tinha destacado no livro: a referência constante aos alimentos. A comida está na base de boa parte das metáforas usadas por Barthes: ele em algum momento inclusive se refere a uma “gastrosofia da linguagem”, ou seja, ao sabor das palavras apreciado pelo leitor (BARTHES, 1987, p. 9)³.

Sem esse conhecimento da obra de Barthes (e inclusive da obra posterior a *Sade, Fourier, Loyola*) é impossível entender como esses elementos transmigram da vida de um autor para a escrita do leitor. Barthes ainda mostrava um pouco de pudor em se referir à sua escrita, embora haja várias referências à sua vida no capítulo sobre Fourier (em especial sobre seus gostos alimentares).

Além desse prefácio e desse apêndice, Barthes aborda a sua biografemática de forma mais detida em apenas um outro texto, que só foi conhecido postumamente: as anotações do seminário *Le lexique de l'auteur*, de 1973-1974, dedicado ao estabelecimento dos elementos mais importantes de sua própria obra, que depois serviriam de base para o livro *Roland Barthes por Roland Barthes*. Ali, ele descreve a sua relação com o autor: seus ensaios críticos, seu livro sobre

³ A propósito, tomo a liberdade de me referir a um artigo que escrevi sobre esse tema: “O sal das palavras: Barthes e a gastrosofia da linguagem” (PINO, 2016).

Racine, e a maior parte de sua pesquisa sobre Michelet apontariam para a morte do autor; depois, seria possível observar uma espécie de movimento dialético em direção à biografia, e, finalmente, um retorno a um outro lugar, em espiral. (BARTHES, 2010, p. 349-350). Esse outro lugar, sem dúvida, era aquele no qual ele se permitia refletir sobre a sua própria escrita, livre do pudor do qual falamos acima. O seminário como um todo consiste em uma análise de seus próprios textos (e não tem em vista nenhuma biografia). Desde esse novo lugar, ele pode, novamente, voltar a falar de biografia, mas de uma nova forma.

Barthes chama esse retorno de “biografemática”, tema de um ateliê desenvolvido com um grupo de alunos do seu seminário. Nas anotações preliminares para esse ateliê (novamente reproduzidas em um apêndice do livro *Le lexique de l’auteur*), ele define biografema como “traço de vida significativa”, o que pode ter duas acepções diferentes:

- a) que significa alguma coisa → biografia de tese → mitobiografia;
 - b) que está na significância (no limite da significação – na ultra ou na infra-significação – que remete ao corpo do leitor: impregnação erótica, des-repressão)
- (BARTHES, 2010, p. 351)

Para Barthes, essas duas acepções são necessárias: em parte a pesquisa biografemática procura encontrar alguns elementos-de-vida-chave nos autores estudados; por outro, ela deve entender como esse elemento ultrapassa a vida do próprio autor e atinge o leitor. Encontramos pouca informação sobre o desenvolvimento desse ateliê, porém Barthes indica que houve um trabalho coletivo a partir do estudo de biografias de diferentes autores, e que tinha como propósito descrever o que seria esse “traço significativo”. Anne Herschberg-Pierrot, que organizou o volume, reproduz um comentário de Barthes sobre um trabalho sobre as biografias de Sartre que poderia servir de exemplo de como foi feito esse trabalho: a propósito de Baudelaire, Sartre afirmaria: “esse solitário não sai nunca sem um companheiro”. Para Barthes, isso mostraria que o traço significativo tem um aspecto paradoxal, diferente das ideias comuns (que representariam a “doxa”). Isso seria provavelmente o que o diferenciaria a vida de Baudelaire de outras vidas (BARTHES, 2010, p. 353-354).⁴

O amado corpo do autor: a biografemática implícita

Além das propostas desse ateliê, encontramos várias referências menos explícitas a essa proposta biografemática em outros seminários. Por exemplo, no seminário de 1971-1972, “10 anos de semiologia. A teoria do texto”, dedicado aos linguistas ou pensadores da linguagem que o marcaram, especialmente durante o tempo em que ele esteve na École de Hautes Études em Sciences Sociales (a partir de 1962). Ali encontramos trabalhos sobre Brecht, Saussure, Hjelmslev, Propp, Kristeva, Bakhtin, Jakobson e, sobretudo, Émile Benveniste. O seminário não tem o objetivo de explorar nenhum traço biográfico desses autores: Barthes pretendia se limitar a uma

⁴ Sobre esse tema, soubemos, em um contato preliminar com João Batista Natali, jornalista brasileiro e aluno desse seminário, que há documentos sem suas mãos relativos ao desenvolvimento desse ateliê, que esperamos divulgar em um texto futuro.

leitura de seus textos e conceitos. No entanto, alguns estudos transbordam o texto e tocam a escrita de Barthes: é o caso, especialmente, dos trechos sobre Brecht, Saussure e Benveniste.

A importância desses estudos exigiria um artigo dedicado somente a eles: aqui limito-me a apontar aquilo que que Barthes aponta como “traço significante”. No caso de Brecht e Saussure, esse “traço” estaria relacionado com o contraditório e o plural: Brecht, por exemplo, propõe sempre um texto e um contra-texto, criado pelo leitor ou espectador, que deve observar criticamente aquilo que é encenado. Já a contradição de Saussure não se encontraria em um texto apenas, mas na co-existência de dois projetos tão díspares, o *Curso de linguística geral* (“discurso do sábio”) e os *Anagramas* (“discurso de um bruxo”, que vê um nome repetido obsessivamente) (BARTHES, 1971-1972) .

Já Benveniste vive vários dramas: por exemplo, ele é o crítico acadêmico que não apresenta um sistema, mas alguns lampejos que mudam completamente a linguística, como pontos de virada. Ele também é aquele que percebe que a língua não é só um objeto de estudo, mas a única forma que temos de ver o mundo: o pensador se encontra preso nesse mundo de linguagem e seu interesse pela enunciação é justamente uma forma de pensar a linguagem a partir de seus pontos de fuga. Nesse sentido, Benveniste, que nesse momento já se encontrava internado, se transforma num verdadeiro herói para Barthes: o linguista foi aquele que ousou tocar o outro lado dessa lua-linguagem, aquele que tentou procurar seu ponto de fuga, e que sofreu a mais severa consequência, a afasia (BARTHES, 1971-1972).⁵

Nos dramas de cada um desses linguistas, Barthes descrevia seu próprio drama: a impossibilidade de coerência, a dificuldade em erguer um sistema, a vontade de encontrar uma via para falar e fugir da linguagem ao mesmo tempo. No entanto, o transbordamento para sua escrita não era suficiente. O corpo, nesses estudos, estava ausente. Para que o traço significante continuasse transbordando para o leitor, era necessário se referir a essas sensações do corpo, o que será seu grande tema de ali em diante: ou, nas palavras de Tiphaine Samoyault, seu significante-maior:

Ao longo dos anos 1970, Barthes faz do corpo seu significante maior, podendo ocupar o lugar de qualquer significado. É a palavra-vetor, a palavra-maná (ele toma emprestado esse termo de Mauss, não sem paradoxo por que o maná, princípio de poder espiritual, é veiculado pelos mortos-vivos e os espíritos), palavra multi-forme que ele faz que sirva para tudo. A palavra-maná não é uma palavra querida, que pode se tornar um fetiche, ela substitui tudo aquilo que é difícil de nomear, a atopia, o suplemento, a deriva. É necessário entender a palavra “corpo” com uma distância em relação ao próprio corpo, o corpo de si. (SAMOYULT, 2015, p. 513)

Para atingir o corpo, Barthes sabia que era necessário se afastar da linguagem verbal. Afinal, ela nos domina de tal forma que não conseguimos entender aquilo que nos diferencia do outro. Por isso, esse estudo do corpo passa pela linguagem não verbal, especialmente os autores da música clássica e das artes plásticas. É o caso de muitos de seus textos célebres dessa época, como “O grão da voz”, onde ele tenta entender como o corpo de Charles Panzéra se diferencia

⁵ Esses manuscritos foram consultados em recente pesquisa na Biblioteca Nacional da França. Trata-se de documentos inéditos.

dos corpos dos outros no canto lírico: no caso, diz, a partir de uma pronúncia muito particular das consoantes da língua francesa, que o fazem estar fora do padrão de classe burguesa.

Essa diferença em relação aos outros, sentida pelos espectadores, Barthes a chama de “grão” (BARTHES, 1990c, p. 238). Em relação às artes plásticas, destaco aqui os textos sobre Cy Twombly, nos quais Barthes se refere ao estado de tensão que seus quadros produzem no espectador: a partir dos rabiscos das telas, dos acidentes, tem-se a impressão de que alguma coisa ainda não aconteceu, de que vai acontecer (apesar de o quadro já estar pintado).

Mas a sua maior exploração do corpo a partir da linguagem não-verbal talvez esteja nos textos dedicados à obra de Robert Schumann. Diferentemente de outros músicos, Schumann foi objeto de várias produções. Foi, inclusive, objeto do único projeto realmente biográfico que Barthes admitiu ter, no caso, em *A preparação do romance*. Como escreveu: “Finalmente, tive um forte desejo de escrever uma biografia, mas como eu queria que fosse a de um músico, no caso, Schumann, e como não conheço a língua alemã, renunciei”. (BARTHES, 2005b, p. 169).

Robert Schumann por Roland Barthes

Essa vontade tão forte de escrever uma biografia de Schumann deu origem a dois textos de Barthes (« Rasch », de 1975, e « Aimer Schumann », de 1979) e a um programa de rádio (*Comment l'entendez-vous ? Schumann par Roland Barthes*, produzido por Claude Maupomé, em 1979). Esses textos referem-se pouco ao homem Schumann: a partir deles, sabemos quase nada de sua família, de sua loucura, de seus amores. Do autor morto, só resta o corpo: as pulsações sentidas na escuta de sua música e reproduzidas nas imagens utilizadas por Barthes.

Em “Rasch”, a reflexão gira em torno do conjunto de peças para piano *Kreisleriana*. Mais do que a construção de um tema que se repete cada vez de maneira diferente, como nas sonatas, as *Kreislerianas* se compõem de contrastes, de bifurcações infinitas, das explosões, como um big-bang contínuo. Nessa produção de contrastes, Barthes afirma que tudo está pronto para falar: o corpo se coloca em estado de fala, mas não constrói nenhuma frase (observe-se a semelhança com o que foi dito acima sobre Cy Twombly):

Quasi parlando (...): é o movimento do corpo que vai falar. O quase parlando determina uma grande parte da música schumanniana; vai muito além da obra cantada (que, paradoxalmente, não pode participar do quasi parlando): o instrumento (o piano) fala sem dizer, como um mudo que transmite pela expressão de seu rosto toda a força inarticulada da palavra. (BARTHES, 1990b, p. 271)

Como se os textos seguissem também a mesma estrutura das peças de Schumann, em “Amar Schumann”, Barthes defende um ponto de vista quase contrário ao de “Rasch”. No lugar desse big-bang contínuo, encontramos alusões ao “universo sem luta” de Schumann. Barthes chega, inclusive, a afirmar que sua obra carece de conflito, como consequência do próprio conflito: cansamo-nos de ouvir as mudanças, os contrastes, as síncopes: no final, só sobra o vazio (BARTHES, 1990a, p. 263).

No programa de rádio, Barthes adiciona uma justificativa aparentemente biográfica para esse contraste constante em Schumann: sua duplicidade. Olhem os retratos de Schumann – nos diz Barthes – ele tem dois rostos: um rosto sério, voluntário e combativo e outro rosto misterioso, com os olhos líquidos.



Figura 2: À esquerda, litografia de Robert Schumann (1839), de Josef Kriehuber.
À direita, daguerreotipo de Johann Anton Völlner (1850)

Novamente, aqui não se trata do homem Schumann. Barthes nos diz muito pouco sobre sua doença, seu diagnóstico, seus estados de alma: ele produz sensações, a partir da observação dos retratos. Mas, de qualquer forma, vemos um homem nessa descrição. As pulsões lírica e crítica das quais ele fala no programa pertencem a ele mesmo, Roland Barthes, que se identifica com o corpo de Schumann e lhe dá vida. Barthes participa de vários programas sobre música clássica nos anos 70: ali, muitas vezes, assume o papel do entrevistado e se coloca como uma pessoa que tem uma relação muito particular com Schumann.

Nos textos, mais descritivos, mais “acadêmicos”, ele não cria esse espaço para falar de si mesmo, mas há pelo menos uma observação sempre feita que permite perceber essa identificação. Barthes também tocava piano: para ele, ouvir Schumann não era dissociado da prática de tocá-lo.

Há um paradoxo que sempre me impressionou: que tal trecho de Schumann despertasse em mim um grande entusiasmo, quando eu o executava e, ao contrário, trouxesse uma certa decepção quando eu o ouvia gravado em disco: parecia então misteriosamente empobrecido, incompleto. Não creio que se tratasse de presunção da minha parte. É que a música de Schumann penetra muito mais fundo, vai muito além do ouvido; ela penetra no corpo, nos músculos, pelas batidas de seu ritmo e, como que nas vísceras, pela volúpia de seu *melos*: dir-se-ia que cada vez, a pela foi escrita apenas para uma pessoa, aquela que a toca: o verdadeiro pianista schumanniano, sou eu. (BARTHES, 1990a, p. 260)

Se o verdadeiro pianista schumanniano era ele, as questões desenvolvidas a propósito de sua música eram aplicáveis à sua própria obra, como nos outros “autores” abordados por Barthes nessa época. As bifurcações contínuas, o big-bang infinito, o universo sem luta, tudo isso fazia parte de sua escrita, da escrita do próprio Barthes, e por isso Schumann, esse Schumann apreendido por ele, transborda para as suas obras “autobiográficas”.

Roland Barthes por Robert Schumann

De 1975 a 1980, Barthes se concentrou na feitura de livros de inspiração autobiográfica, como *Roland Barthes por Roland Barthes*, *A câmara clara* e seu projeto de romance *Vita Nova*. Nesses textos (e também em outros, menos conhecidos e inacabados), Robert Schumann sempre aparece como uma questão central.

Nos *Fragmentos inéditos do Roland Barthes por Roland Barthes*, publicados junto com o seminário *Le lexique de l'auteur*, encontramos uma indicação de que Barthes tinha a ideia de incluir, entre as fotos de Bayonne, sua família, sua juventude, um retrato (ou dois?) de Schumann. Somente restou o manuscrito da legenda desse retrato(s):

Schumann

Apaixonado sua vida inteira e morto louco e, no entanto, ele escreve de forma clássica, mas as batidas são graves; alguma coisa bate: o corpo? Mais vale tocá-lo (gozá-lo) que escutá-lo: ele está do lado da produção e não do produto; os *Kreisleriana* são um dos mais belos textos criados no mundo. (BARTHES, 2010, p. 259 Tradução minha)

“Apaixonado a sua vida toda e, no entanto, clássico”: eis uma legenda possível para uma foto de Barthes. E se essa legenda não ficou no texto, a epígrafe escolhida para abrir o livro nos mostra que ela permaneceu lá, só que de outra forma. Barthes cita um poema de Heine sobre um pinheiro solitário que sonha em ser uma palmeira, o que serve como alegoria de sua escrita.

No norte, um pinho solitário
Ergue-se sobre uma árida colina.
Cochila; a neve e o gelo
Cobrem-no com seu branco manto.

Ele sonha com uma palmeira,
Lá longe, no país do sol,
Que se desola, triste e solitária
Sobre a falésia de fogo

Henrich Heine (BARTHES, 2003, p. 53)

Em *A câmara clara*, a alusão a Schumann se encontra em um dos momentos mais emotivos do livro, no qual ele conta a descoberta da verdadeira foto, a foto de sua mãe criança em um jardim de inverno. Nessa foto (que ele não reproduz, portanto, somente imaginária), a mãe, com cinco anos, aparece junto ao seu irmão, com uma mão segurando a outra com os dedos. Essa foto não tem nada de excepcional como técnica ou tema, mas ela produz em Barthes um sentimento mais sólido que uma lembrança, e Barthes não poderia lembrar sua mãe com cinco anos. Quando ele a viu com cinco anos, ele se lembrou de sua mãe já na velhice, doente é frágil, como uma criança. É como se ele voltasse a sentir a mesma compaixão, o mesmo carinho que ele sentia na presença dela e, ao ver que somente se tratava de uma foto, ele a viu morrer, novamente. Essa sensação de reviver a tristeza da morte de alguém, Barthes a chamou “ça a été”, “isso foi” e a definiu como o “noema” da fotografia. Sem encontrar palavras para descrever esse sentimento, ele apela, mais uma vez, à música de Schumann:

Ou ainda (pois procuro dizer essa verdade), essa Fotografia do Jardim de Inverno era para mim como a última música que Schumann escreveu antes de soçobrar, esse primeiro *Canto da Aurora*, que se harmoniza ao mesmo tempo com o ser de minha mãe e com o pesar que tenho por sua morte; eu só poderia falar dessa harmonia através de uma sequência infinita de adjetivos; economizo-os, persuadido, porém, de que essa fotografia reunia todos os predicados possíveis de que se constituía o ser de minha mãe, e, inversamente, cuja supressão ou alteração parcial me haviam remetido às fotos dela que me haviam deixado insatisfeito. (BARTHES, 1984, p. 104-106).

Para além das razões anedóticas que deviam fazer Barthes se lembrar de sua mãe ao ouvir Schumann, ele reconhece que Schumann, de alguma forma, poderia fazer lembrar qualquer mãe. No texto “Amar Schumann”, inicialmente um prefácio a uma obra sobre Schumann e posteriormente publicado em *O óbvio e obtuso*, Barthes dá uma explicação: Schumann seria um músico intimista, que não se abre para grandes auditórios, que fala a si mesmo, como “uma criança que não tem outro laço se não sua mãe”. Nessa conversa íntima ente a mãe e seu filho, não há necessidade de construir um discurso para manter a ligação, a relação já está feita: é possível se dispersar, sem jamais perder a sombra luminosa do afeto.

(...) ora Schumann é o músico da intimidade solitária, da alma enamorada e fechada, que fala para si mesma (daí a abundância dos *parlando* em sua obra, como o admirável *parlando* da *Sixième Kreisleriana*), cujo único laço é sua Mãe. (BARTHES, 1990a, p. 259)

Nesse ponto, encontramos o último projeto de Barthes, o projeto de romance *Vita Nova*. Como podemos deduzir a partir do título, esse projeto autobiográfico tinha como objetivo uma espécie de renascimento, de mudança de vida. Ora, para aquele que escreve, mudar de vida significa mudar de escrita, nos diz Barthes em *A preparação do romance* e sua escrita estava, nesses anos, impregnada dessa conversação schumaniana dispersa, sem estrutura (BARTHES, 2005a, p. 6-7). Não à toa, *Os Fragmentos de um discurso amoroso*, o *Roland Barthes por Roland Barthes* e

inclusive *A câmara clara* são coletâneas de trechos, sem organização aparente, sem conflito nuclear, ou com vários conflitos, a ponto de “cansar” o leitor, como se cansa o ouvinte de *Kreiseriana*.

Barthes queria sair dessa lógica, mudar de escrita. Mas como fazer isso? Em um primeiro momento, ele pensa em sair radicalmente desse tipo de escrita, fazer um romance realista, como *Guerra e paz*, que lemos com prazer antes de dormir. Mas, no momento de sua morte, três anos depois do anúncio desse romance⁶, encontramos somente fragmentos, restos desse livro, que só foram publicados postumamente, sem fazer nenhuma alusão à sua inclusão dentro de um projeto de romance: “Incidentes”, “Noites de Paris”, “Diário de Luto” (BARTHES, 2004) (BARTHES, 2011).

Isso quer dizer que ele teria renunciado à sua vida nova? De forma alguma. Se olharmos os manuscritos e as fichas relativas a *Vita Nova*, vemos que Barthes procurava, a partir de Schumann, uma terceira via, feita de Fragmentos aparentemente descontínuos, mas ligados à sombra luminosa de um afeto, o afeto de um filho falando para sua mãe:

Ideia (que se fixa em mim + e + a cada ficha) de um autocomentário (então *après coup*) → levando o trabalho em direção ao Bem, para se tornar “bem” perfeito, moral (em direção à mãe). Iniciação. Religião (BARTHES, 1969-1979, p. 3)⁷

Essa nova forma, feita de simples “incidentes” sem estrutura aparente, mas ligados a uma unidade difusa e afetiva era completamente schumanianna e podia se traduzir-se numa linguagem musical:

A tonalidade schumanianna é simples, robusta; não tem a maravilhosa sofisticação com a que Chopin a adorna (especialmente nas *Mazurkas*). Mas sua simplicidade é uma insistência: em numerosos schumannianos, o escalonamento tonal tem o valor de um único som que vibra infinitamente, até nos levar ao delírio; a tônica aqui não tem uma “abertura cósmica” (...), mas é dotada de uma massa que pesa, insiste, impõe sua solidão até a obsessão. (BARTHES, 1990a, p. 262)

Talvez seja essa relação com Schumann o que permitiu a Barthes encontrar um novo, novamente se voltando aos lugares anteriores, no mesmo sentido da espiral da qual falávamos no começo, a propósito d “A morte do autor”. Sua obra nova seria fragmentária e contraditória, como suas obras anteriores, mas ela teria também um novo tipo de unidade, uma unidade tonal e afetiva, que pesa, insiste, impõe-se até a obsessão. É exatamente esse o sentido da última frase do seu curso *A preparação do romance*, dedicado à feitura de *Vita Nova*: “Este é, para terminar, o objeto do meu desejo: *escrever uma obra em dó maior*” (BARTHES, 2005b, p. 361).

⁶ Barthes anuncia seu romance durante o primeiro Colóquio de Cerisy em sua homenagem, em 1977. O anúncio pode ser lido na abertura dos anais do colóquio (COMPAGNON, 2003).

⁷ Esses manuscritos foram consultados entre 2008 e 2013 na Biblioteca Nacional da França, em uma pesquisa que deu origem ao livro *Roland Barthes. A aventura do romance* (PINO, 2015). Trata-se de material inédito.

O monstro de uma cabeça só

Depois deste breve percurso pela biografemática barthesiana, percebemos que as duas cabeças desse monstro-autor começam a se fundir. Assim, aquela cabeça autobiográfica, da qual fariam parte os seus livros finais (*Roland Barthes por Roland Barthes*, *A câmara clara* e seu romance inacabado *Vita Nova*) não se diferenciam tão bem da biografemática. É possível, inclusive, afirmar que pouco resta da autobiográfica: vimos como seu romance acabou tomado por um dos traços significantes de Schumann, “a insistência tonal”.

A fusão das duas cabeças é o que permitiria a vida desse monstro. A morte do autor marcava um momento de afastamento do eu, de um ponto de partida para o texto. Ora, não tinha sentido, para Barthes, pensar em um projeto autobiográfico ou mesmo em um romance de inspiração autobiográfica, como *Vita Nova*, centrados apenas no eu. O projeto autobiográfico tinha uma falha, cuja solução se encontrava naquela outra cabeça, a cabeça biografemática. Ali, Barthes ainda procurava expressar a experiência pessoal, mas a partir daquilo que escapava do eu, a partir de sensações, de traços, que passam de corpo em corpo. Nesse sentido, não poderíamos estar mais de acordo com a interpretação de Tiphaine Samoyault:

Ele [o corpo] permite, portanto, uma distância e uma dissolução do sujeito, não fazer do eu o lugar de uma verdade. É nessa compreensão de uma mobilidade e de uma diferença do corpo que é necessário abordar a escrita pessoal de Barthes. Ela não corresponde a uma virada autobiográfica nem à apreensão de um sujeito pleno (a subjetividade permanece uma questão muito distante de sua obra), mas a um deslocamento assumido da escrita do lado das investidas do desejo, que são também maneiras de projetar o corpo. (SAMOYAULT, 2015, p. 513 Tradução minha)

Assim, o autor, depois de morto, não deve ser pensado como uma entidade, mas como um movimento, de um corpo para outro. Barthes não está centrado nesse corpo de partida (“o autor”), nem no de chegada (“o leitor”), por isso não pode ser pensando nem como uma proposta biográfica nem autobiográfica. É talvez o que Alexander Gefen chama de proposta “inficcional”: uma escrita centrada não no eu, não no outro, mas na vida que os perpassa e que também chega a tocar o próprio leitor de Barthes (GEFEN, 2002, p. 166).

Em seu último livro, Philippe Gasparini vê aí uma questão não resolvida com o discurso autobiográfico: Barthes, assim como Doubrovsky e Robbe-Grillet, não poderiam assumir uma escrita do eu e se voltariam constantemente contra ela, situando-a ora do lado autobiográfico, ora do lado da ficção (GASPARINI, 2016, p. 189). Porém, aqui defendo justamente o contrário: a ficção é o último espaço que Barthes poderia ocupar. Seu projeto é “inficcional”: não se situa em um espaço-tempo paralelo, mas aqui neste mesmo mundo, onde ele pode, mesmo morto, ainda erguer a sua mão e nos tocar.

Referências

ARFUCH, L. *O espaço autobiográfico*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, F. R. *Manuscrits Incidents*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1969-1979.
- BARTHES, R. *Séminaire 71-72*. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1971-1972.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, R. Amar Schumann. In: BARTHES, R. *O óbvio e obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a. p. 259-264.
- BARTHES, R. Rasch. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b.
- BARTHES, R. O grão da voz. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990c.
- BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, R. Incidentes. In: BARTHES, R. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, R. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, v. 2, 2005b.
- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.
- BARTHES, R. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, v. 1, 2005a.
- BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, R. *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'Ecole pratique des hautes études 1973-1974*. Paris: Seuil, 2010.
- BARTHES, R. *Diário de luto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- COMPAGNON, A. *Prétexte Roland Barthes*. Paris: Christian Bourgois, 2003.
- GASPARINI, P. *Poétiques du Je. Du roman autobiographique à l'autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2016.
- GEFEN, A. Le jardin d'hiver. Les "biographèmes", de Roland Barthes. In: MACÉ, M.; GEFEN, A. *Barthes, au lieu du roman*. Paris: Desjonquères; Nota Bene, 2002.
- PINO, C. A. *Roland Barthes. A aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- PINO, C. A. O sal das palavras. Barthes e a gastrofobia da linguagem. In: GUERRA, M. J.; CATANI, M. *Barthes 100. Ideias e reflexões*. Londrina: Eduel/Edra, 2016.

ROBIN, R. Point de vue : l'autofiction. *CV Photo*, 44, 1998. 5-6. Disponível em <<http://id.erudit.org/iderudit/21184ac>>.

SAMOYAUULT, T. *Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2015.

SARTRE, J.-P. *Situações 1*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Recebido em: 15/10/2016

Aceito em: 21/11/2016

Referência eletrônica: PINO, Claudia Amigo. De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática. *Criação & Crítica*, n. 17, p. 15-29, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.

