

ROLAND BARTHES E A ESCRITA FRAGMENTÁRIA

Regina Pontieri

RESUMO: Este ensaio tem o objetivo de refletir sobre a escrita fragmentária, tal como praticada por Roland Barthes. Desenvolve-se em dois momentos distintos. Primeiramente, esboça-se um panorama histórico sumário compreendendo alguns dos momentos mais importantes da prática do fragmento, a partir do gótico. Ao mesmo tempo, procura-se reunir as principais características do pensamento fragmentário em geral. Em segundo lugar, analisam-se os conjuntos de fragmentos barthesianos, sobretudo *Roland Barthes por Roland Barthes*, cuja organização se faz com base em três tipos de atividades: bricolagem, encenação, metalinguagem. Esta obra, aliás, parece estar fundada sobre um paradoxo: tendo como meta a Utopia do Neutro (a in-significância), ela nada mais faz, no entanto, senão produzir significações infinitamente.

I PALAVRAS INTRODUTÓRIAS

Estas considerações pretendem tão somente alinhar algumas reflexões sobre a escrita fragmentária tal como praticada por Roland Barthes. Nem poderia ser de outra forma, dada a extensão e complexidade do assunto e as limitações decorrentes da natureza deste trabalho. Seria, entretanto, necessário explicitar o rumo que a pesquisa tomou, bem como apontar algumas de suas lacunas, não para justificá-las, mas ao menos para dar a medida da consciência que se tem delas.

Na pesquisa sobre autores e épocas nos quais a prática do fragmento é relevante, optou-se por tentar esboçar um quadro mais amplo de referências que, se por um lado tem a desvantagem de ser muito incompleto, parece ter a vantagem de fazer vislumbrar algumas das condicionantes históricas da escrita fragmentária.

No que se refere ao trabalho de Barthes, privilegiou-se *Roland Barthes por Roland Barthes* na suposição de que os dados assim obtidos possam lançar luz sobre os demais conjuntos de fragmentos do autor caso em que poderão ser utilizados como ponto de partida para futuras análises.

"Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir."

Fernando Pessoa

"Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta"

Mário de Andrade

II - FRAGMENTO E MODERNIDADE

Se iniciarmos a reflexão sobre a escrita fragmentária com uma listagem dos autores que a praticaram, surpreenderá, talvez, a quantidade de nomes de primeiríssima plana que compõem essa lista. Augusto de Campos, referindo-se aos *Cahiers* de Paul Valéry, cita como representantes do pensamento a-sistemático, além de Leonardo da Vinci, cujos *Cadernos* teriam inspirado Valéry: Fernando Pessoa, sobretudo o do *Livro do desassossego*; Ezra Pound e seu pensamento ideogrâmico; o Oswald de Andrade dos romances fragmentários; o próprio Barthes; Heidegger; Poe; o Baudelaire dos *Journaux Intimes*; Nietzsche; Pascal; Heráclito...¹

Em *L'Absolu littéraire Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Lacoue-Labarthe e Nancy acrescentam a essa lista os românticos alemães reunidos em torno da revista *Athenaeum*, em fins do séc. XVIII: além de Novalis, os irmãos Schlegel, sobretudo o Friedrich dos *Fragmentos críticos*. Citam também seus antecessores: *Pensées, maximes et anecdotes* (1795), de Chamfort; a obra dos moralistas ingleses e franceses (Shaftesbury e La Rochefoucauld, por exemplo); *Pensées*, de Pascal; e sobretudo os *Essais*, de Montaigne, apontados como paradigmas do gênero "fragmento" para toda a história moderna²

Nessa lista, deve-se incluir ainda Walter Benjamin, que pratica o fragmento tanto em estudos filosóficos, as *Teses sobre filosofia da história*, por

1 CAMPOS, Augusto de. *A serpente e o pensar*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

2 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e JEAN-LUC, Nancy. *L'absolu littéraire théorie de la littérature du Romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978, Col. Poétique.

exemplo; como num estudo que versa, entre outros, sobre o próprio fragmento, a *Origem do drama barroco alemão*; passando pela ensaística de fundo autobiográfico, caso de *Rua de mão única e Infância berlinense*.

Seria possível também rastrear a estética do fragmento remontando cronologicamente às principais correntes de pensamento que, na modernidade, se expressaram através dele. Assim, na já citada obra, Lacoue-Labarthe e Nancy consideram o fragmento, tal como praticado pelos românticos de Iena, o gênero por excelência do romantismo teórico, sua encarnação, "a mais distinta marca de sua originalidade e o signo de sua radical modernidade"³ O que não significa, ressaltam, que o fragmento seja invenção do grupo de Iena. E a lista dos antecessores vem comprová-lo.

Com a *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin faz recuar a questão da estética do fragmento ao século XVII, domínio do Barroco alegórico. Quando fala que a emancipação da sílaba e do som de qualquer contexto significativo tradicional é "um motivo básico da visão alegórica" Benjamin afirma que no Barroco alemão "a linguagem se fraciona, prestando-se, em seus fragmentos, a uma expressão diferente e mais intensa"; e que o Barroco, que introduziu as maiúsculas na ortografia alemã, exprime nelas "não somente a exigência da pompa, como o princípio dissociativo e pulverizador, que está na base da concepção alegórica"⁴ A natureza fragmentária da alegoria é associada ao culto barroco das ruínas, já que "as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas"⁵ Além disso, quando fala da atuação dos poetas barrocos, Benjamin deixa margem a que se pense naquilo que atualmente é conhecido como atividade de montagem ou, adiantando, naquilo a que Roland Barthes se refere como "atividade estrutural": "O que a Antiguidade lhes [aos poetas barrocos] legou são os elementos... com os quais, um a um mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção... O poeta não pode esconder sua *atividade combinatória*, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível"⁶

Embora faça recuar o fragmentário ao Barroco, Benjamin chama a atenção para o fato de que as relações entre Barroco e Romantismo se dão via alegoria. Cita em apoio de sua tese o fragmento justamente de um dos

3 Idem, p. 58.

4 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984, Col. Elogio da Filosofia, trad., apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet, p. 230.

5 Idem, p. 200.

6 Idem, pp. 209-210 (o grifo é meu).

românticos de Iena, Novalis: "Poemas, bem soantes e cheios de belas palavras, mas sem sentido e coerência... fragmentos das coisas mais variadas. No máximo, a poesia autêntica pode ter um sentido alegórico, e exerce um efeito indireto, como a música, etc. A natureza é portanto puramente poética, e também o gabinete de um mágico ou de um físico, um quarto de criança, um sótão, uma despensa"⁷ E eis o comentário de Benjamin: "Não se pode considerar de modo algum acidental essa relação do alegórico com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado de um quarto de mágico ou de um laboratório de alquimista, como os conheceu o Barroco. Não são as obras de Jean Paul, o maior alegorista entre os poetas alemães, exemplo desses quartos infantis e dessas salas povoadas de espíritos? Nenhum outro escritor permitiria a uma verdadeira história da expressão romântica melhor ilustrar como o fragmento e a ironia constituem metamorfoses do alegórico". E conclui: "... a técnica romântica conduz de mais de um ponto de vista à esfera da emblemática e da alegoria"⁸

Se do Romantismo se remontou ao Barroco, nessa busca dos primórdios modernos da escrita fragmentária, devem-se ainda referir os comentários de Arnold Hauser a propósito da visão de mundo subjacente à arte gótica, a antecessora imediata do movimento renascentista: "A inconclusão das formas, que é própria de todo estilo dinâmico - como se adverte também no barroco -, não faz mais que acentuar a impressão de movimento infinito e ininterrupto e a transitoriedade de toda detenção numa meta. *A predileção moderna pelo inacabado, o esquemático e o fragmentário tem sua origem aqui. Desde o gótico, toda grande arte, com a exceção de escassos e efêmeros classicismos, tem algo de fragmentário em si*, possui uma imperfeição interna ou externa, uma detenção voluntária ou involuntária antes de pronunciar a última palavra. *Ao espectador ou ao leitor fica sempre algo por fazer. O artista moderno se estremece ante a última palavra, porque sente a inadequação de todas elas. Este é um sentimento desconhecido antes do gótico*"⁹

As características da obra gótica, portanto inacabamento e fragmentarismo -, revelam seu parentesco com movimentos e obras mais recentes. Além do que, o apelo à participação do leitor na construção sêmica da obra remete às atuais teorias da "obra aberta". E, ainda, a referência à recusa do artista moderno ante a última palavra encontra eco nas palavras de Barthes,

7 Apud Benjamin, op. cit. pp. 209-210.

8 Idem, pp. 209-210.

9 HAUSER, Arnold. "El dualismo del gótico". In *História Social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1969, Col Punto Omega, Vol. I, pp. 312-313 (os grifos são meus).

quando diz: "o que escrevo de mim nunca é a *última palavra*: quanto mais sou "sincero", mais sou interpretável"...¹⁰

*

Antes de passar para o exame das características da escrita fragmentária, algumas explicações devem ser dadas sobre a conjunção feita no sub-título deste trabalho entre fragmento e modernidade. É claro que, em vista de limitações óbvias, não se poderia pretender aqui dar conta exaustiva de um conceito, como o de "modernidade", tão amplo quanto sujeito a um grande número de interpretações. Dele serão ressaltadas apenas algumas determinações que adquirem importância direta para a compreensão do assunto em pauta.

Vimos já como Lacoue-Labarthe e Nancy articulam fragmento e modernidade quando atribuem ao primeiro a qualidade de "signo de radical modernidade" do Romantismo de Iena. Vimos também que Hauser aponta a predileção da arte moderna pelo fragmentário. Para melhor compreender essa questão, reporto-me à análise de Henri Lefebvre sobre o fenômeno da modernidade.

O autor historia o sentido do conceito de "moderno", detendo-se, em seguida, em sua descrição tal como aparece em Marx e Baudelaire. Enquanto as reflexões de Marx sobre o assunto se situam entre 1840 e 1845, as de Baudelaire localizadas no seu "O pintor da vida moderna", datam de 1864. Em Marx, o conceito indica "a ascensão da burguesia, o crescimento econômico, o estabelecimento do capitalismo, suas manifestações políticas". Nesse sentido, por "modernidade" se entenderia todo o período que, desde fins da Idade Média, vai preparando paulatinamente a universalização do modo capitalista de produção e o modo burguês de vida. Interessa ressaltar, na análise de Marx, a referência à sociedade burguesa como caracterizada "pela separação, pela cisão e pela dualidade levadas ao extremo"¹¹. Baudelaire vê no moderno "o expressamente efêmero, o fugaz". Para ele, "o efêmero, a moda e o mundano" são "o inverso do eterno na dualidade humana, inverso que revela o outro lado". Nos dois posicionamentos, distintos e mesmo opostos em alguns aspectos, ressalta a coincidência da afirmação do processo de cisão (remetendo diretamente à questão da fragmentação) enquanto fundamento da modernidade.

10 *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo, Cultrix, 1977, trad. Leyla Perrone-Moisés, p. 129.

11 LEFEBVRE, Henri. "O que é a Modernidade". In *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 199.

Como se sabe, é a noção de fragmentação, aliás, que está na base da análise marxista do fetichismo da mercadoria.

Lefebvre identifica, dentro desse período moderno em sentido amplo, uma "modernidade" em sentido mais estrito, cujo início ele localiza em 1905, data da primeira revolução russa. Caracterizando esse novo período, o autor diz que nele "o descontínuo invade, lenta mas poderosamente, o conhecimento, as atividades, a própria consciência". Ressalta que, no período anterior, a generalização do conceito de continuidade revelava-se por sua presença em vários domínios: "a ciência do século XIX baseava-se no estudo de trajetórias contínuas. O evolucionismo estendia à história natural um esquema tirado do estudo do contínuo matemático... A filosofia da história e a sociologia aplicavam ao homem social o esquema evolucionista". Em decorrência da invasão da noção de "descontinuidade", o século XX vai assistir ao descrédito do conceito de "processo" em favor do de "estrutura". De tal modo que "em toda parte descobrem-se estruturas descontínuas e unidades distintas: átomos, partículas, genes, elementos da linguagem, fonemas e morfemas"¹².

Parece possível deduzir do exposto pelo menos duas coisas. Primeiramente, que a fragmentação deita raízes no solo do modo burguês de vida, o que se deve entender num sentido amplo. Não só porque historicamente foi possível remontar ao gótico para reencontrar as origens da consciência do fragmentário. Também porque o fragmento como expressão parece ser não só reflexo comó atitude reativa ante um conjunto determinado de circunstâncias histórico-sociais.

Em segundo lugar, no modo como se manifesta no século XX, a tendência ao fragmentário vincula-se ao declínio da importância da idéia de contínuo temporal (a história, o processo), em favor tanto de uma visão descontínua do tempo o que na literatura, por exemplo, remete à destruição do enredo romanesco típico do século XIX - como do predomínio do elemento espacial (a estrutura).

Outra relação a apontar entre fragmento e modernidade diz respeito à crise que, localizável já no século passado, toma configuração clara no atual. Trata-se do abalo no prestígio das noções de "Deus", "Criador", "Verdade", "sujeito" - pilares de sustentação de hierarquias várias¹³. A noção de "sujeito", por exemplo, por via da idéia de "cogito", encontra em Nietzsche seu crítico mais decisivo. Diz ele: "'Pensa-se, logo há alguma coisa que pensa': eis a que se

12 Idem, pp. 209-210.

13 Leyla Perrone-Moisés refere-se a esta crise em *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Ática, 1978, pp. 17-18.

reduz a argumentação de Descartes. Mas isso significa somente considerar-se verdadeira *a priori* a nossa crença na idéia de substância. Dizer que, quando se pensa, é preciso que haja alguma coisa 'que pense' é apenas a formulação do hábito gramatical que à ação acrescenta um agente..."¹⁴ Essa concepção parece que encontra continuidade no conceito lacaniano de sujeito vazio, sujeito enquanto efeito de linguagem.

E se assim for, se o sujeito - tanto quanto as demais noções em crise - perde consistência, deixando de ser elemento organizador, então a escrita fragmentária pode bem ser entendida como uma das formas de expressão dessa perda.

*

Quanto às características do fragmento como gênero, pode-se começar pelo aprofundamento das questões postas por Hauser referentes ao inacabamento da obra de arte moderna e à recusa da última palavra. Parece haver, nesse caso, uma relação clara entre a rejeição da obra sistemática e fechada e o sentimento de que toda totalização redundante em algum tipo de falseamento¹⁵ É o que se depreende do seguinte comentário de Anatol Rosenfeld sobre a natureza da obra de Kierkegaard: "Se este combateu com tanta veemência a filosofia de Hegel, a razão mais profunda é que o grande sistema, enquanto sistema, se lhe afigura como máscara, como 'forma' que fixa e sufoca, na sua objetividade, a existência do sujeito inapreensível pelo conceito mesmo dialético e pela estrutura lingüística"¹⁶

Sentido semelhante têm as palavras de Sergio P. Rouanet que explicam a natureza do método de Benjamin na *Origem do drama barroco alemão*. Trata-se, diz ele, de um tratado filosófico, não de um sistema científico. E a diferença é colocada nos seguintes termos: "O sistema se baseia na continuidade, na coerência ininterrupta dos seus vários elos, ao passo que a descontinuidade é a lei do tratado. O tratado é comparável ao mosaico: ele justapõe fragmentos de pensamento, do mesmo modo que o mosaico justapõe fragmentos de imagens... o sistema visa a apropriação: ele quer assegurar-se, pela

14 ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1982, 2ª ed., trad. Coordenada e revista por Alfredo Bosi, verbete COGITO, p. 137.

15 Ver a esse respeito o fragmento "O monstro da totalidade em Roland Barthes por Roland Barthes", p. 19.

16 ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo/Perspectiva, Brasília/INL, 1973, 2ª ed., pp. 15-16.

posse, do seu objeto. O tratado, ao contrário, procede pela representação: descrição do mundo das idéias, que não as violenta...¹⁷ O mesmo poderíamos com justeza dizer dos escritos fragmentários de Roland Barthes.

Encerrando o tópico referente ao fragmentário enquanto recusa de totalização, cito Vamireh Chacon, num estudo sobre a obra dos pensadores da escola de Frankfurt. O autor aponta de modo direto a relação entre o pensamento a-sistemático dos frankfurtianos e o medo da conversão ao autoritarismo: "daí a ausência de sistematização teórica e adoção de inevitável postura existencial... antidogmática determinando também sua opção formal pelo aforismo e pelo ensaio, enquanto preferenciais meios de expressão". Essas palavras estendem a Adorno e Horkheimer o mesmo tipo de "repulsa dos sistemas" que já se observara em Benjamin¹⁸

Lacoue-Labarthe e Nancy apresentam de modo bastante sintético e geral o quadro das características do gênero "fragmento" que os românticos de Iena herdaram de seus antecessores. Seriam basicamente três: o relativo inacabamento (o "ensaio") ou ausência de desenvolvimento discursivo de cada uma de suas peças (o "pensamento"); a variedade e mistura de que pode tratar um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, em contrapartida, sendo constituída fora da obra, no sujeito que através dela se entrevê.

Diante dessa herança, a originalidade dos românticos estaria em terem desejado, com o fragmento, realizar até o fim o gênero do sujeito quando este não pode mais se conceber na forma do *Discurso do método*¹⁹ Flagra-se, assim, o já citado processo de crise do "cogito" cartesiano como uma das causas prováveis da prática do fragmento tal como se verifica a partir de então. Aliás, nesse estudo, os autores ressaltam que o ideal fragmentário do grupo da revista *Athenaeum* era a ausência de objetivo e de autoria identificada. É verdade que somente um conjunto de fragmentos publicados pela revista responde plenamente a esse ideal. Ainda assim, a atitude programática sugere ao menos que a noção de sujeito criador sofre algum tipo de questionamento. Em conclusão, os autores dizem que os "Fragmentos" da *Athenaeum* "se querem de algum modo postos por si mesmos"²⁰

17 *Origem do drama barroco alemão*, p. 22.

18 CHACON, Vamireh. "A tragédia de Frankfurt da sociologia à filosofia da cultura, numa sociedade massificada" In VV.AA. *Humanismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

19 *L'absolu littéraire...*, pp. 58-59.

20 *Idem*, p. 59.

Além das características acima mencionadas, o fragmento se distingue por se delimitar através de uma dupla diferença. Pois não é simples pedaço destacado, resto de algum conjunto despedaçado. Mas também difere das formas de que se serviram os moralistas: pensamento, máxima, sentença, aforismo, opinião. Enquanto esses aspiram ao acabamento, o fragmento ao contrário compreende, como vimos, um inacabamento essencial. Ana Lúsa Janeira e Maria Augusta Babo, num ensaio sobre o fragmentário em Barthes, estabelecem a seguinte oposição entre fragmento e aforismo: "... se o fragmento é a integração no dito, da falta, da lacuna que é silêncio na fala ou espaço intacto na escrita, o aforismo apresenta-se como um todo, microcosmos do real. Funciona como uma miniatura de um sentido totalizante"²¹ Entretanto, as autoras observam também que, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o aforístico entra como termo que se integra na intertextualidade geral. O próprio Barthes, aliás, menciona "o tom de aforismo que ronda este livro" e lembra que a máxima não só se liga à ideologia clássica, que é totalizante, mas é "a mais arrogante... das formas de linguagem"²²

Ainda a propósito da duplicidade do fragmento tal como realizado pelas estéticas não-clássicas observe-se que ele "funciona como resto de individualidade e como individualidade" Que apesar de sua incompletude, ele "deve ser... fechado sobre si mesmo como um ouriço", no dizer do fragmento 206 de *Athenaeum*. Que "a essência do fragmento é a individuação" Esse aparente paradoxo é assim formulado por Schlegel num dos *Fragmentos críticos*: "Em poesia igualmente, toda totalidade poderia bem ser fração, e toda fração a bem dizer totalidade"²³ Parece que desponta, aí, a peculiaridade desse modo de praticar o fragmento: é estilhaço, mas ao mesmo tempo manifesta sua individualidade própria. Pois, como sugere Schlegel, as noções de totalidade e fração são relativas. Disso talvez seja lícito deduzir que o fragmento é a totalidade que se recorda, todo o tempo, de sua condição de estilhaço e remete a uma totalidade ideal, perdida. Quem sabe, seja esta a única forma possível de integridade num mundo dominado pela consciência da separação.

Não é casual que outra marca dessa forma de expressão seja a pluralidade: "a individualidade fragmentária é antes de tudo a da multiplicidade

21 JANEIRA, Ana Lúsa e BABO, Maria Augusta. "Entre o fragmentário e o aforístico". In VV.AA. *Leituras de Roland Barthes - comunicações apresentadas ao Colóquio Barthes - Fac. de Letras de Lisboa, 18 e 19 de março de 1982*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, Col. Universidade Moderna, p. 239.

22 *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 189.

23 *L'absolu littéraire...*, p. 82.

que é inerente ao gênero... Mas este plural é o modo específico pelo qual o fragmento visa, indica e de certo modo põe o singular da totalidade" Palavras que vêm a calhar a propósito de Barthes, para quem a "filosofia do pluralismo" é o modo de manifestar a recusa contra o processo de homogeneização e massificação que, anulando diferenças, redundando em intolerância. Pluralizar é, no Texto como no sexo, "dissolver as confrontações e os paradigmas", de tal modo que "o sentido caminhará para sua multiplicação, sua dispersão (na teoria do Texto), e o sexo não ficará preso a nenhuma tipologia..."²⁴ Adiante veremos que a multiplicação dos fragmentos, num jogo infinito de superposições de falas, responderá pelo funcionamento de *Roland Barthes por Roland Barthes* como forma de impedir a interrupção do fluxo do discurso, o coágulo ideológico.

Última observação sobre o fragmento: sua natureza paradoxal, subjacente à duplicidade acima apontada, leva-o a ser "o gênero da paródia da produção da obra ou da produção da obra paródica, que acaba sempre por remeter ao caos" Indício de que a escrita fragmentária é "o lugar das gerações possíveis" e ao mesmo tempo a "potência da produto", a natureza caótica revela a obra não mais como produto, mas como produção: "o que é poético é menos a obra do que aquilo que obra, é menos o organon do que aquilo que organiza... sempre a *poiesis*... sempre a produção"²⁵ Não é outra a intenção de Barthes quando, rememorando a passagem da semiologia para a escritura, enfatiza a importância do fazer: "a 'estrutura' um bom valor no começo, ficou desacreditada quando se tornou claro que muita gente a considerava como uma forma imóvel... felizmente havia 'estruturção' para substituí-la, implicando o valor forte por excelência: o fazer, o gasto perverso ('para nada')"²⁶

"Caos" - parece ser a palavra-chave de um discurso que para "correr" ininterruptamente deve se pôr sempre no limiar da destruição... que só vale como prenúncio de nova forma, infinitamente.

III - O FRAGMENTO EM ROLAND BARTHES POR ROLAND BARTHES

Embora as considerações seguintes se refiram a *Roland Barthes por Roland Barthes*, são também mencionados dois outros livros-mosaicos: *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Incidentes*. A abordagem procurou, na medida do possível, integrar os opostos da relação de leitura: as sugestões

24 *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 76.

25 *L'absolu littéraire...*, p. 69.

26 *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 69.

oferecidas pelo texto, o desejo do sujeito-leitor. Pois na escrita fragmentária de Barthes convivem presença e ausência, fala e silêncio, grafia e espaço em branco. Pelos buracos da escrita, o olhar procurará dissolver a organização - que aqui não é hierarquia mas mera justaposição de partes - para encontrar uma ordem outra. A leitura se faz como rearranjo.

Num de seus ensaios da década de 60, *A atividade estruturalista*, Barthes afirma que o objetivo da operação de montagem é produzir o inteligível do objeto. O estruturalismo é aí caracterizado não como linguagem reflexiva ou escola de pensamento, mas como atividade. Nesse sentido, fala-se do "homem estrutural", definido não por suas idéias ou linguagem mas pelo modo como vive mentalmente a estrutura. Mondrian, Boulez e Butor seriam "homens estruturais" a mesmo título que Lévi-Strauss. A atividade estrutural consistiria em duas operações típicas: recorte e organização. À primeira cabe encontrar fragmentos móveis cuja situação diferencial engendra um determinado sentido: recortar é propor as unidades do sistema - os paradigmas. Pela segunda operação, fixam-se as regras de associação das unidades sua sintaxe. Este estágio, diz Barthes, "é uma espécie de combate contra o acaso" o que os lingüistas chamam de "forma", aquilo que "permite à contigüidade das unidades não aparecer como puro efeito do acaso"²⁷

Tal prática estrutural, referida à atividade crítica, pode ser exemplificada por *S/Z*, leitura barthesiana da novela *Sarrasine*, de Balzac. Aí, diz Barthes, as lexias funcionam como fragmentos de leitura²⁸ Parece, então, válido pensar naquela dupla operação como possibilidade de leitura de *Roland Barthes por Roland Barthes*, desde que se ressalvem dois aspectos diferenciais.

Em primeiro lugar, os fragmentos-paradigmas produzidos por recorte na atividade estrutural poderão ser unidades carentes de sentido em si mesmas, quando não se tratar de linguagem de conotação. Nesse caso, seu sentido estará nas fronteiras: as que as distinguem das demais unidades atualizadas no sintagma, e as que as separam das outras unidades virtuais do paradigma. Os fragmentos de Barthes, ao contrário, participam da natureza dúplice apontada por Lacoue-Labarthe e Nancy, a propósito da prática dos românticos de Iena: são postos como individualidade ao mesmo tempo em que apontam para o todo de que são parte. Em segundo lugar, diferentemente de *Sarrasine*, *Roland Barthes por Roland Barthes* oferece prontas ao leitor as unidades paradigmáticas.

27 "La actividad estruturalista". In *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1973.

28 *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 5. Leyla Perrone-Moisés aponta a natureza de bricolagem de *S/Z* em *Texto, crítica, escritura*, p. 113.

A leitura que aqui se tentará fazer privilegiará alguns fragmentos que funcionarão como emblemas da totalidade. Considerar-se-á a hipótese da existência de três portas de entrada ao texto, ou três enervações, que coprresponderiam a outros tantos tipos de atividades, responsáveis pelo funcionamento do livro: estruturação (que Barthes chama de "patch-work"²⁹), encenação, metalinguagem.

Para a primeira dessas atividades, poder-se-ia estabelecer como peça emblemática o fragmento "A nave Argos" onde se lê que Argos é "a alegoria de um objeto eminentemente estrutural" (p. 52)³⁰ Do ponto de vista temático, outras peças dizem respeito à atividade estrutural. "A siba e sua tinta" (p. 174) indica a relação homológica entre o processo de construção de *Roland Barthes por Roland Barthes* e, justamente, a elaboração de uma língua: "tendo debitado a matéria desses fragmentos durante meses, o que me acontece, desde então, vem, encaixar-se espontaneamente (sem forçar) sob as enunciações que já foram feitas: a estrutura se tece pouco a pouco, e, ao fazê-lo, ela galvaniza cada vez mais: constrói-se assim, sem nenhum plano de minha parte, um repertório finito e perpétuo, como o da língua" Outra referência à construção de uma língua reaparece, junto à menção das lexias de S/Z, como prática de recorte semelhante ao gesto do arúspice. Este, apontando o bastão para o céu, traça-lhe limites para depois "consagrar-se à preparação totalmente ritual e totalmente arbitrária de um sentido" (p. 54).

O segundo fragmento-emblema, vinculado à reflexão sobre a natureza cênica da atividade de organização das peças do livro, poderia ser "O imaginário" onde se lê que "o esforço vital deste livro visa a encenação de um imaginário. 'Encenar' quer dizer: escalonar suportes, dispersar papéis, estabelecer níveis e, no fim de contas: fazer da ribalta uma barra incerta" (p. 113). Mas poderia ser também, por exemplo, "O livro do eu", em que ao caráter cênico se acrescenta o romanesco. "Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance ou melhor por várias. Pois o imaginário... é assumido por várias máscaras (*pernonae*), escalonadas segundo a profundidade do palco..." (p. 129).

Quanto ao plano da atividade metalingüística, "O segundo grau e os outros" ilustra-a bem. O fragmento explica o funcionamento do livro, não mais como processo de estruturação ou encenação mas como movimento contínuo de encaixe de peças que falam uma das outras ou mesmo de outros

29 Idem, p. 152.

30 Daqui em diante, toda menção de página entre parênteses será referente a *Roland Barthes por Roland Barthes*.

contínuo de encaixe de peças que falam uma das outras ou mesmo de outros livros do autor. Esse plano, como se vê, engloba os anteriores na medida em que falar do livro como cena ou montagem é produzir já uma linguagem segunda.

Interessa frisar que esse terceiro tipo de atividade se vincula estreitamente à tática barthesiana de recusa do discurso endoxal, da estereotipia, recusa feita por um movimento de recuo contínuo que torna deslizando sua linguagem: "rejeitar a denotação, a espontaneidade, o balbucio, a banalidade, a repetição inocente, e só tolerar as linguagens que testemunham, mesmo que levemente, de um poder de desencaixe: a paródia, a anfibia, a citação sub-reptícia. Assim que ela se pensa, a linguagem se torna corrosiva". Segue-se a proposta de uma nova ciência, "a dos escalonamentos de linguagem", que "abalará as instâncias habituais da expressão, da leitura e da escuta ('verdade', 'realidade', 'sinceridade')" (pp. 73/74).

O fragmento "O imaginário da solidão" (p. 111) evidencia, em sua construção interna, o modo como o processo metalingüístico opera a denúncia do ideológico e/ou do imaginário: nele, o segundo parágrafo aponta a natureza imaginária da fala contida no primeiro: " Você faz aqui uma declaração de humildade; você não sai portanto do imaginário, e do pior deles: psicológico". Cabe ressaltar, entretanto, que o escalonamento de fragmentos não significa que haja um texto último do ponto de vista do sentido: a metáfora não tem fundo. O que há é apenas "texto sobre texto" onde "nada é jamais esclarecido" (p. 130).

Como seria demasiado longo, além de desnecessário, arrolar todos os fragmentos metalingüísticos do livro, limito-me a alguns que me parecem mais sugestivos: "Decompor/destruir" (p. 70) fala sobre a citada tática de diluição dos discursos cristalizados. "Dialéticas" (p. 76) faz observações sobre os vários pares de oposição que freqüentam tanto este como outros livros de Barthes. "Plural, diferença, conflito" (p. 76) indica as razões da ênfase posta nas idéias de pluralidade e diferença. Portanto, esse jogo infinito de remissões pode ser considerado como um dos modos de relacionamento tanto entre os fragmentos, como entre as partes de cada fragmento. "De viés" (p. 81), por exemplo, aponta para todos os fragmentos cujo assunto seja cinema, sociedade, linguagem, doxa, texto etc... "A câmara de eco" (p. 81), por sua vez, recupera no próprio título o multifacetado do livro. Aliás é Barthes mesmo que inventa os ícones de *Roland Barthes por Roland Barthes*: um cubo facetado, uma massa folheada, um cebola (p. 81).

Massa folheada ou cebola, o livro se faz talvez mais de "comentários" do que de "relatos", propriamente³¹ Considerem-se como "relatos", por exemplo, os fragmentos-anamneses que constituem, não por acaso, uma "pausa" no ritmo do livro. Não é só nesse momento que encontramos as anamneses, que Barthes considera "mais ou menos foscas (insignificantes, isentas de sentido)" (p. 118). Pensemos no fragmento "Uma lembrança de infância":

"Quando eu era criança, morávamos num bairro chamado Marrac; esse bairro era cheio de casas em construção, em cujas obras as crianças brincavam; cavavam-se grandes buracos na terra argilosa, para servir de alicerces às casas e, um dia em que tínhamos brincado num desses buracos, todos os moleques saíram de lá, exceto eu, que não pude fazê-lo; do solo, do alto, eles caçoavam de mim: perdido! sozinho! olhado! excluído (ser excluído não é estar fora, é estar *sozinho no buraco*, prisioneiro a céu aberto: *percluso*); vi então a correr minha mãe; ela me tirou de lá e me levou para longe das crianças, contra elas" (p. 131).

Trata-se do relato de um acontecimento de infância semelhante ao das anamneses. Só que aqui a linguagem segunda (o comentário) aparece no interior do próprio fragmento, separada do relato pelos parênteses. O mesmo tipo de duplicidade de níveis de linguagem se encontra em "Horário" (p. 88), com a diferença de que, nesse caso, o relato dos hábitos da vida privada vem destacado por aspas e forma o primeiro e maior parágrafo do fragmento. O segundo e último parágrafo, contendo a voz que comenta, é antecedido tal como na fala por travessão.

Esses exemplos indicam que a atividade metalingüística, base da relação entre vários fragmentos e da organização interna de muitos deles, implica em diversos procedimentos, todos eles registrados por alguma das vozes que falam no livro. Implica, por exemplo, na atitude de distanciamento denunciada no fragmento "A exclusão": "... ele se sentia mais do que excluído: desligado: sempre remetido ao lugar de testemunha, cujo discurso não pode ser, como se sabe, senão submisso a códigos de distanciamento: ou narrativo, ou explicativo, ou contestatário, ou irônico: nunca lírico..." (p. 93).

Percebe-se então que metalinguagem e encenação, apontadas como eixos do livro, não se encontram isoladas uma da outra: a linguagem

31 A distinção entre "relato" e "comentário" está na *Rhetorique de la lecture*, de Michel Charles. Paris, Seuil, 1977.

segunda, tal como se exerce nos fragmentos acima mencionados, aparenta-se à técnica cênica conhecida como distanciamento, que dá ao teatro de Brecht a dimensão épica (Barthes fala no narrativo como código de distanciamento). Por essa técnica, como se sabe, o ator, a um dado momento, afasta-se de sua máscara para tecer comentários vários sobre ela. Assim, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, as vozes dialogantes compõem uma polifonia romanesca que, num sistema infinito de remissões, deixa entrever que a máquina de produção de sentido não pode parar... sob pena de coagulá-lo. Donde se depreende que a existência de personagens que compõem esse discurso "crítico-romanesco-teatral" deve-se tanto à atividade de metalinguagem (o narrador em 3ª pessoa) quanto à de encenação (o "eu" que enuncia como "persona").

Ampliando o foco de análise para a obra como um todo, verifica-se que a atividade cênica explica também a coexistência, no livro, de várias linguagens. Barthes aponta a importância do teatro como "máquina cibernética", objeto semiológico privilegiado já que "envia ao espectador, ao mesmo tempo, seis ou sete informações diversas (cenários, trajes, iluminação, gestos, mímica, palavras); trata-se de uma polifonia informacional"³² Na "máquina cibernética" que é *Roland Barthes por Roland Barthes* coexistem as seguintes linguagens diversas: 1) a linguagem escrita em diferentes tipos de letras: impressa e manuscrita (as fichas de trabalho, o manuscrito de um fragmento etc...); 2) a linguagem verbal em distintos usos: a prosa do ensaio, o poema de Heine; 3) a linguagem de imprensa em vários tipos (itálico, negrito, etc...); 4) a linguagem da partitura musical; 5) a linguagem do desenho ("Anatomia", p. 191); 6) a linguagem da ficha-relatório do sanatório de tuberculosos; 7) dentro da linguagem ensaístico-ficcional, os vários índices de mudança dos lugares de enunciação (parênteses, aspas, travessões).

Ligam-se à atividade de encenação dois outros elementos polares e complementares, que freqüentam *Roland Barthes por Roland Barthes*: narcisismo e "voyeurismo". Nesse sentido, a encenação - tanto quanto a metalinguagem - é a prática pela qual se institui a relação dúplice entre o sujeito espectador e o objeto que se dá como espetáculo. Em *A câmara clara*, Barthes identificará na fotografia três componentes: "operator", "spectator" e "spectrum". A etimologia de "spectrum" - o objeto da prática do "voyeur" - revela outro elemento importante vinculado ao processo de desdobramento: a produção da imagem vista como fabricação do morto. Produzir a imagem de algo é

32 "Literatura y significación". In *Ensayos críticos*, cit.

coagulá-lo, tirá-lo fora da circulação. Por isso, "a perfeição de uma relação humana depende dessa vacância da imagem: abolir entre si, de um a outro os *adjetivos*; uma relação que se adjetiva está do lado da imagem, do lado da dominação, da morte" (p. 49).

Nesse sentido, o conflito ou paradoxo de base de *Roland Barthes por Roland Barthes* talvez esteja no fato de, desejando a relação não adjetivada, ansiando pela abolição do sentido, o que os fragmentos - enquanto encenação e metalinguagem - fazem não é outra coisa que adjetivar e produzir sentidos. Com a ressalva de que, como se viu, a produção infinita de sentidos é o modo mesmo de impedir o coágulo ideológico do sentido. A significação das anamneses como "pausa" aparece agora por outro ângulo: como momento de ruptura no processo de produção de sentido, já que são in-significâncias.

Em conseqüência, os *Incidentes* podem ser vistos como o conjunto de fragmentos que mais conseqüentemente pratica a insignificância. A utopia do neutro tão cara a Barthes é nesse livro procurada através da fixação no pictórico. Pois a cor parece ser "um campo... liberado da Lei (nenhuma Imitação, nenhuma analogia) e da Natureza...: (p. 152).

De fato, se fosse necessário indicar os traços característicos dos *Incidentes*, a meu ver seriam três. A brevidade de cada fragmento: no conjunto, este é o que contém as peças menores. A recusa da narratividade (justamente o que tende a fazer sentido) traduzida em alguns casos-limite pela ausência total de verbo: "Um jovem negro como que empoadado de branco (quase branco de tão negro) com um anorak rutilante"³³ E finalmente, a fixação na cor, do que é exemplo tanto o fragmento citado, quanto este outro: "Um jovem muito moreno, de camisa creme-de-menta, calças verde-amêndoa, meias cor-de-laranja, sapatos vermelhos, visivelmente muito maleáveis"³⁴ Observe-se que aqui a sinestesia privilegia a percepção visual, já que até mesmo o elemento tátil (a maleabilidade dos sapatos) é orientado pela visão ("visivelmente" maleáveis).

Nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, a utopia da neutralidade será buscada através do arranjo aleatório das peças. Para impedir que a ordem faça sentido, apela-se para o arranjo alfabético, recusando-se, assim, "as artimanhas do puro acaso"³⁵ No entanto, do ponto de vista da linguagem, parece serem os *Incidentes* a melhor realização da neutralidade: pela ausência de metalinguagem, pela apreensão dos objetos na pura superfície da cor, pelo

33 *Incidentes*. Lisboa, Quetzal Editores, 1987, trad. Tereza Coelho e Alexandre Melo, p. 26.

34 *Idem*, p. 26.

35 *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981, 3ª ed., trad. Hortênsia dos Santos, p. 5.

flagrante do acontecer instantâneo e sem reverberações. Incidente - aquilo que cai como uma folha. E nada mais.

*

A exposição anterior sugere que a relação de Barthes com a tradição do discurso fragmentário é dúplice. Por um lado, ele retoma algumas das características da escrita fragmentária apontadas acima. E talvez a mais marcante seja aquela que vê no estilhaçamento da escrita a resultante da recusa do pensamento totalizante e totalitário. O que é nítido na postura dos frankfurtianos não o é menos na de Roland Barthes, o mitoclasta das *Mitologias*, o infatigável crítico da Doxa. Por outro lado, há em Barthes a peculiaridade do fragmento como peça de um jogo que torna possíveis infinitas montagens - as leituras diversas que fazem o sentido circular. E aqui, ainda, junto à peculiaridade, reecontra-se a característica apontada por Hauser na obra de arte moderna: a abertura para o leitor enquanto processo de co-produção do sentido.

Finalizando, gostaria de deixar tocar trechos da melodia melancólica que soa nos escritos desses fabricantes de cacos: música que tange a dimensão de luto e tragédia na consciência de estilhaçamento que subjaz à modernidade.

A primeira música é do saturnino Benjamin: "Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo a que ele contempla. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. O Anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é *essa tempestade*"³⁶.

E deste modo Fernando Pessoa-Bernardo Soares entoa seu "tédio nauseado": "Criei-me eco e abismo pensando. Multipliquei-me

36 *Teses sobre filosofia da História* In Walter Benjamin. São Paulo, Ática, 1985, trad. Flávio R. Kothe, p. 157-159.

aprofundando-me... Em cada uma dessas sensações sou outro, renovo-me dolorosamente em cada impressão indefinida" E ainda: "Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas que são mais giro que águas abóiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo - vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo"³⁷

E eis Roland Barthes, buscando recuperar - nas fotos guardadas - a essência da mãe morta, cuja ausência, mais do que a Fotografia, é o grande tema fúnebre de *A câmara clara*:

"Ao sabor dessas fotos, às vezes eu reconhecia uma região de sua face, tal relação do nariz e da testa, o movimento de seus braços, de suas mãos. Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a 'reencontrava' Eu a reconhecia diferencialmente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para a essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas"³⁸

RÉSUMÉ: Cet essai a pour but de réfléchir sur l'écriture fragmentaire, telle qu'elle a été pratiquée par Roland Barthes. Il a deux moments distincts. D'abord, un panorama historique sommaire est ébauché: il comprend quelques-uns des moments les plus importants de la pratique du fragment, à partir du gothique et en même temps on essaie de ressembler les principales caractéristiques de la pensée fragmentaire en général. Ensuite, on fait l'analyse des ensembles de fragments barthésiens, notamment *Roland Barthes par lui-même*, dont l'organisation se fait à partir de trois types d'activités: bricolage, mise en scène, métalangage. D'ailleurs, un paradoxe semble être à la base de cette oeuvre: ayant pour but l'Utopie du Neutre (l'in-signifiance), elle ne fait pourtant que produire des significations infiniment.

Regina Lúcia Pontieri é professora de Teoria Literária e Literatura Comparada e autora de *A voragem do olhar* (São Paulo, Perspectiva, 1988).

37 Pessoa, Fernando. *Livro do desassossego*, por Bernardo Soares. São Paulo, Brasiliense, 1986, 2ª ed., seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés, pp. 160 e 156, respectivamente.

38 *A câmara clara - nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, trad. Júlilo Castañon Guimarães, p. 99.