

O Barthes do jornal de hoje

313



Laura Taddei Brandini¹

Em 2015, trinta e cinco anos após sua morte, no mundo todo foi celebrado o centenário de nascimento de Roland Barthes, principalmente no meio acadêmico, como podemos conferir no *site* roland-barthes.org que, a título de memória, preservou a enorme e não exaustiva lista de eventos dedicados a reler, reavaliar e festejar sua obra. Por outro lado, também eventos de público mais amplo e variado foram organizados sob o nome do escritor, como as mesas redondas nos Salões do Livro de Paris e de Porto Alegre, por exemplo, bem como as sessões de cinema dedicadas a filmes comentados pelo escritor, em Paris. Em suma, Barthes foi aclamado em espaços de conhecimento bastante diversos, com destaque, naturalmente, para os eventos franceses, seguidos pelos realizados no Brasil, em São Paulo, Londrina, Belo Horizonte, Porto Alegre, Canguaretama e Natal, dentre outras.

¹ Professora de Literatura Francesa na Universidade Estadual de Londrina.

Neste artigo apresento o resultado de uma pesquisa atual sobre a recepção à obra e aos conceitos de Barthes no Brasil, em torno do ano de seu centenário. Espero, com esse trabalho, poder, ao mesmo tempo, dar continuidade a uma pesquisa que já tenho desenvolvido sobre a história da presença em ideias de Barthes no Brasil e propor uma reflexão sobre essa recepção no momento atual que, com as manifestações provocadas pela data comemorativa, parecem tomar uma direção diferente das que detectei até então.

A recepção à obra de Barthes, no Brasil, estende-se do ano de publicação do *Grau zero da escritura*, 1953, até o momento atual. O primeiro livro de Barthes é comentado por Sérgio Milliet no próprio ano do lançamento na França, em sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, prova do quão atento ao ambiente intelectual francês era o crítico e escritor modernista brasileiro (BRANDINI, 2015, p. 62-71). A recepção inicial às obras de Barthes é tímida e ganha impulso na década de 1970, quando as primeiras traduções brasileiras são publicadas e suas ideias, desde então, circulam nos meios intelectuais com mais facilidade. A primeira tradução é a de *Crítica e verdade* acompanhada por uma seleção dos *Ensaaios críticos* (1970), traduzida por Leyla Perrone-Moisés, que também assina, posteriormente, as traduções de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1977), *Aula* (1980), *Como viver junto* (2003), *O Império dos signos* (2005), *A Preparação do romance I e II* (2005) e *Diário de luto* (2011) (BRANDINI, 2015, p. 285-288). Em consonância com os debates franceses e, principalmente, por causa das escolhas de tradução dos anos 70, que privilegiaram seus textos mais caros ao estruturalismo, como «Introdução à análise estrutural da narrativa» e *Elementos de Semiologia* (ambos de 1971), bem como *Mitologias* (1972), o escritor, nesse decênio, é inseparável do estruturalismo e, em expressão dele, é «a *imago* da semiologia» (2002, v. 4, p. 522). Essa *imago*, que representou Barthes tanto na França, quanto no Brasil, foi tema de muitas polêmicas e alvo dos ataques² dos intelectuais contrários ao estruturalismo.

2 Emprego o termo «ataque» e não «crítica» porque, em grande parte dos textos do jornal, prevalecia o ataque aos pressupostos do estruturalismo sem discussão de ideias. Barthes, involuntariamente e sem nunca tê-lo sabido, fez parte da querela da crítica brasileira dos anos 50 e 60, quando os críticos diletantes, atrelados a uma relação estanque entre literatura e fatos históricos e sociais, insurgiram-se contra as novas concepções de crítica, primeiramente, fundamentadas no *close reading* do *New Criticism* e, num segundo momento, na crítica de base estruturalista da *Nouvelle Critique*. Cf. BRANDINI, 2015, p. 159-172.

A pós-modernidade instituída pelas décadas de 1980-1990 conheceu um outro Barthes, bem diferente. Uma vez curada a «febre» ou a «comichão estruturalista», expressões empregadas na imprensa brasileira, e graças às traduções de livros como *Aula* (1980), *Fragmentos de um discurso amoroso* (1981), *A Câmara clara* (1984) e as obras publicadas no final dos anos 70, *O Prazer do texto* (1977) – mesmo que em uma tradução contestável³ – e *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), as animosidades contra o escritor cessaram. Principalmente, depois de sua morte, em 1980, Barthes foi canonizado. Sua conferência no Collège de France se transformou em libelo de luta contra todos os tipos de imposição por meio da linguagem e os outros livros dos anos 70 foram lidos como gritos de liberdade justamente contra a ortodoxia estruturalista, autorizações para o abandono dos manuais de análise literária em proveito da expansão do desejo hedonista do leitor (BRANDINI, 2015, p. 237-250).

Esse panorama que, em linhas bastante gerais, acabo de reconstituir foi feito com base na pesquisa que teve como *corpus* principal o jornal *O Estado de S. Paulo* até 2013. Também trabalhei com artigos de revistas, com capítulos de livros e com as traduções, mas as páginas do jornal me forneceram o maior volume de material e o mais completo retrato dos momentos diferentes da recepção à obra de Barthes: a recepção imediata é sempre a mais fiel às emoções, às inquietações e às discussões que a circulação de ideias suscita. Paradigmas aceitos numa dada cultura, quando deslocados para outra, podem ser acolhidos com desconfiança e até mesmo agressividade. No caso de Barthes no Brasil, *O Grau zero da escritura* se chocou contra uma concepção de literatura que buscava uma função social na obra literária, num contexto pós-modernista ainda de busca e construção de uma identidade nacional. Num segundo momento, sua concepção e suas práticas de crítica foram de encontro à crítica ainda fundamentada no subjetivismo e na concepção de que a obra sempre contém uma «mensagem» a ser decifrada. No terceiro momento, sem dúvida o mais

3 Leyla Perrone-Moisés já apontava problemas na tradução de certos termos-chave da obra em seu posfácio à tradução de *Aula*, em 1980, intitulado «Lição de Casa» (PERRONE-MOISÉS, 1980). Mais recentemente, na edição de 06 de abril de 2017, na revista literária *on line Peixe Elétrico*, a especialista da obra de Barthes publicou uma análise completa da tradução brasileira do *Prazer do texto* apontando inúmeros erros graves, que comprometem a própria compreensão do texto barthesiano (PERRONE-MOISÉS, 2017).

globalizado em termos de debates intelectuais, as obras de Barthes já passaram a circular no Brasil num regime semelhante ao francês, ou seja, como uma referência, menos literária e mais cultural, funcionando como ponto de partida para reflexões mais amplas, ou para criações artísticas, como peças teatrais e exposições de arte, por exemplo.

Dando continuidade à atualização do trabalho sobre a recepção de Barthes no Brasil, pesquisei no jornal *O Estado de S. Paulo* todos os textos em que é citado o nome do escritor francês, de 2014 a 2018. Mantive a escolha do jornal para preservar a coerência da pesquisa, assegurando, desse modo, uma homogeneidade ao menos relativa do *corpus*, levando em conta a diversidade de textos e de formas em que o nome de Barthes é evocado. Segue o quadro quantitativo das ocorrências de citações a Roland Barthes no *Estado de S. Paulo* de 2014 a 2018:

Ano	Número de Citações
2014	10
2015	5
2016	7
2017	13
2018	10

Surpreendentemente o ano em que encontrei menos ocorrências é justamente o do centenário de Barthes, o que evidencia que, a despeito do reconhecimento de que goza o escritor em várias áreas de conhecimento e de sua presença no jornal como uma referência, os eventos que celebraram seus 100 anos de nascimento continuam restritos à academia.

Basicamente há três tipos de citação a Barthes no período pesquisado: o primeiro já é perceptível desde a década de 1980, trata-se de empregar o nome do escritor seja junto a uma lista de outros nomes – normalmente Deleuze, Foucault e Derrida –, seja sozinho, como argumento de autoridade. A novidade dentro dessa «modalidade» de citação que surge em 2014 é a existência, no rodapé do Caderno 2, do espaço para uma frase lapidar. E em sete edições as frases são atribuídas a Barthes : na edição de 5 de janeiro de 2014 a frase lembra um mote de palestra para empreendedores: «‘Profissional de talento é aquele que soma dois pontos de esforço, três pontos de talento e cinco pontos de caráter.’ Roland Barthes». Além de não imaginar

em que obra, ensaio ou artigo Barthes possa ter escrito isso, não encontrei nem sombra da citação no Index do *site* roland-barthes.org, que congrega as obras completas do escritor, acrescido das edições de inéditos posteriores a elas. Contudo, a frase está em numerosos *slides* motivacionais disponíveis na *Internet*. Acredito que se trata de mais um fenômeno como o dos poemas de Clarice Lispector que circulam aos montes na *Internet* – justo de Clarice, que nunca escreveu poemas em sua vida –, que atribui a autores textos que eles nunca escreveram. Essa frase «de Barthes» é repetida no rodapé do Caderno 2 de 27 de julho de 2014. Já em 5 de dezembro do mesmo ano, a frase lapidar de Barthes muda e se torna «A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa», essa, sim, de Barthes, retirada da *Aula*. Essa frase reaparece mais quatro vezes, em 2015 (20 de julho), em 2016 (25 de março, 31 de agosto) e em 2018 (13 de setembro). A elevação de Barthes ao posto de guru da pós-modernidade que aponte é corroborada, portanto, pelo destaque dado a suas palavras – quer sejam de sua autoria ou não –, alçadas à categoria de temas para reflexão.

Um outro tipo de citação a Barthes parece-me mais interessante e começa a aparecer, mesmo que timidamente, nessa última fase da recepção: os textos do escritor começam a ser aplicados à realidade brasileira do momento para criticá-la. É o que faz o filósofo Roberto Romano por duas vezes, em sua coluna na seção Espaço Aberto, a primeira do jornal e, portanto, espaço nobre. Em «Justiça *fake* ou efetiva ? Uma aporia», de 4 de dezembro de 2017, Romano critica duramente a midiaticização do Supremo Tribunal Federal (STF), que teve dois efeitos nefastos: por um lado, a maior exposição à TV aumentou o tempo de voto dos juízes (segundo pesquisa citada por Romano), que se alongam em seus discursos para ficar mais tempo em evidência, diminuindo o ritmo de trabalho do Tribunal. Por outro, tal exposição tornou os juízes mais conhecidos das pessoas e, portanto, sujeitos a hostilidade em locais públicos como aeroportos, por exemplo, segundo as direções de suas decisões. Romano informa que esse «problema» foi sanado com a implantação de medidas que isolam os juízes do STF das áreas de embarque comuns nos aeroportos, criando uma barreira entre eles e a sociedade. A relação entre STF e aqueles a quem deve servir, portanto, passa a ser mediada por uma tela de televisão. Para Romano, tal realidade pode ser explicada por Barthes:

Roland Barthes tem um volume sobre o mundo de mentira, a ordem *fake*. Nas *Mitologias* ele ridiculariza as comidas que só devem e podem ser vistas («A Cozinha de *Elle*»). Em outro lugar examina o *fake* máximo : o telecatch onde se batem o Bem e o Mal de mentirinha. Não foi outra a lógica do espetáculo, dias atrás, no STF. (ROMANO, 2017, p. A2)

Numa outra coluna, desta vez mais recente, de 24 de junho de 2018, intitulada «A Sacralidade (paga pelo contribuinte) do STF», Romano volta à carga contra os conhecidos privilégios dos juízes do Supremo Tribunal Federal e apela novamente para o Barthes das *Mitologias*, voltando ao «Mundo do *catch*»:

Como no telecatch examinado por Roland Barthes (*Mitologias*), temos no STF lutadores. Uns representando o Bem e outros, o absoluto Mal. A perversão e a bondade são reversíveis: os insultos voltam como bumerangues, fazem rir do herói, ontem trágico. Num processo o juiz desempenha o bom moço, mas no outro é execrado pelos pares ou pela plateia. (ROMANO, 2018, p. A2)

Ao associar o termo *fake* às análises barthesianas das lutas de *catch*, Romano atualiza Barthes, aproximando-o do leitor, colocando-o como precursor de fatos com os quais todos nós nos indignamos diariamente. Na mitologia «O Mundo do *catch*», Barthes demonstra a construção da ficção da luta esportiva como uma «farsa», tradução do termo em inglês «*fake*» empregado por Romano e tão em uso atualmente: «O público não se importa nem um pouco que o combate seja ou não uma farsa – e ele tem toda a razão. Entrega-se à primeira virtude do espetáculo: abolir qualquer motivo ou consequência; o que lhe interessa é o que se vê, e não no que crê.» (BARTHES, 2013, p. 15-16)

A semelhança entre as relações estabelecidas pelos lutadores-atores do *catch* e os juízes do STF com seus respectivos públicos é o que provoca a entrada do texto barthesiano na crítica de Romano. Nas duas colunas ele simplifica toda a análise do escritor francês mas preserva o essencial, a denúncia da ideologia impregnada na aparência, a espetacularização de ações que as confinam no mundo do faz-de-conta, de uma ficção de mau gosto que finge agir sobre a realidade, sem de fato cumprir sua função social, a de zelar pelos interesses da sociedade, sobretudo pelos mais vulneráveis. Tal associação crítica já

se encontrava, aliás, no intuito de Barthes ao escrever suas mitologias, como ele afirma no prefácio à reedição das mesmas, em 1970:

O leitor encontrará nele [no livro *Mitologias*] dois propósitos: realizar, por um lado, uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa e, por outro, uma primeira desmontagem semiológica dessa linguagem: eu acabara de ler Saussure e ficara com a convicção de que, tratando as «representações relativas» como sistemas de signos, seria talvez possível sair da denúncia piedosa e revelar em detalhe a mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal. (BARTHES, 2013, p. 07)

319

A análise, portanto, das representações contidas nas lutas de *catch* por meio da linguagem serve de modelo para Romano analisar os atos dos juízes do STF, buscando o que Barthes trata de «mistificação», efabulação, criação que disfarça os fatos – tantas vezes contestáveis – em «natureza universal», ou seja, em uma realidade incontestável. Por meio das mitologias barthesianas, Romano faz com que a realidade entre no regime da ficção: somos capazes de identificar juízes do STF com o Bem e com o Mal, segundo suas ações recentes, e o modo como se alternam nesses papéis desnorteia o espectador. Os juízes são personagens complexos, portadores de diversas facetas, evoluindo em tramas cheias de detalhes nas quais entramos em *medias res* e nos perdemos. Romano amplia a crítica de Barthes à naturalização dos valores pequeno-burgueses de seu tempo para denunciar o desvio de finalidade das ações do STF, que busca audiência e não servir à sociedade, como os lutadores-personagens do «Mundo do *catch*» representam papéis ao invés de lutar «de verdade».

A terceira forma com a qual Barthes aparece no jornal difere bastante das duas anteriores: se, nos tipos de ocorrência descritos o escritor francês é apenas citado, no texto de que tratarei agora ele é o assunto principal. Melhor dizendo, Barthes é, literalmente, o protagonista, o personagem central de uma obra ficcional, o romance de Laurent Binet, traduzido no Brasil em 2016 por Rosa Freire d'Aguiar como *Quem matou Roland Barthes ?*

Lançado na França no ano do centenário de nascimento de Barthes, 2015, para aproveitar a publicidade que a onda de eventos comemorativos proporcionou ao escritor, *La Septième fonction du langage* [A Sétima Função da linguagem], título francês da obra,

causou celeuma. Inicialmente, quando começou a ser vendido nas livrarias, em julho e agosto, o livro dividiu opiniões. Elogiado por alguns, foi atacado por outros. Com o passar dos dias, e com a chegada dos prêmios literários (foi laureado com os prêmios de melhor romance pela FNAC e com o prestigioso Prêmio Interallié), o romance terminou o ano aclamado por público e crítica. A tradução brasileira não tardou e o livro foi publicado no ano seguinte, pela Companhia das Letras, que já estava de olho no autor, tendo publicado em 2012 seu primeiro romance, o também premiado *HHhH*.

Com certo estardalhaço, sustentado pelo sucesso na França, a edição do *Estado de S. Paulo* de 10 de dezembro de 2016 traz, já na capa, uma chamada para seu destaque do caderno cultural: «Morte sob suspeita. Laurent Binet fala do livro que examina o acidente fatal de Roland Barthes». A mesma manchete é a capa do Caderno 2, acompanhada de grande fotografia de Barthes, o que reforça o suspense criado no leitor: o público do jornal, que majoritariamente não conhece o romance de Binet, é induzido a acreditar que possa haver realmente um mistério por trás da morte de Barthes – mesmo que se indague sobre a identidade do escritor francês. Sabendo ou não quem foi Barthes, a manchete promete uma nova revelação sobre a morte de uma personalidade importante, tão importante a ponto de não ser apresentada, nem precedida de adjetivo que a identifique, como «escritor», por exemplo.

A atmosfera de suspeita sobre uma reviravolta envolvendo a morte de um intelectual é desfeita somente na página dedicada ao livro, na seção Literatura do Caderno 2, com o chapéu explicativo: «No livro *Quem Matou Roland Barthes ?*, Binet transforma o acidente com o escritor em crime». Sinteticamente, tudo é dito: quem foi Roland Barthes («escritor») e as circunstâncias da suposta revisão de um crime (intriga ficcional). A resenha da obra é assinada por Antonio Gonçalves Filho e segue a receita de um bom texto informativo: um primeiro parágrafo para apresentar o autor Binet e noticiar o lançamento da tradução do livro no Brasil, um parágrafo sobre Barthes, o resumo da intriga do romance, com destaque para a filiação do mesmo aos romances de Umberto Eco, a meio caminho entre o policial e o debate intelectual, e algumas palavras do autor, obtidas em entrevista, sobre sua obra e sobre Barthes.

Como a escolha da manchete do jornal anuncia, embaralhando a fronteira entre ficção e realidade, o texto de Gonçalves Filho é pontuado por comentários que equacionam «vida real» e «vida fictícia», como nesta passagem: «Uma bela homenagem, em que relaciona o poder encantatório da linguagem – a tal sétima função do título – ao escritor, especulando qual poderia ter sido o motivo de alguém planejar seu assassinato – na vida real, o atropelamento foi considerado um acidente mesmo.» (GONÇALVES FILHO, 2016, C5) O autor acha necessário esclarecer as «reais» circunstâncias do atropelamento de Barthes, para que não parem dúvidas sobre o caráter ficcional do romance de Binet, reforçando a distinção entre vida e literatura. Também o faz Binet, no trecho que segue:

321

Os eventos descritos por Binet são rigorosamente ficcionais, admite. No entanto, há temas literários retrabalhados em seu livro que remetem ao livro de Sir Conan Doyle, em especial *O Cão dos Baskervilles*, num capítulo em que Derrida é morto por cães raivosos de Searle – uma *private joke* com os dois, uma vez que Derrida (1930-2004) morreu em decorrência de um câncer no pâncreas, mas teve, efetivamente, uma briga intelectual com o filósofo americano nos anos 1970. (GONÇALVES FILHO, 2016, C5)

Apesar do caráter confessadamente ficcional da obra, Gonçalves Filho pontua um episódio real – um desentendimento entre intelectuais – travestido em ação ficcional. Ou seja, ele traz a seu texto a voz do escritor Binet, distinguindo realidade de ficção, para questioná-la, confundindo-as novamente.

Esse mesmo jogo de confundir e distinguir as duas instâncias aparece no texto jornalístico em um outro nível, o da linguagem. O título do romance em francês é, como já informei, *La Septième fonction du langage*, em português, numa tradução literal, *A Sétima função da linguagem*, sem menção a Barthes, porém, alusivo às funções da linguagem propostas pelo linguista Roman Jakobson em 1960, em seu ensaio fundador «Linguística e Poética». Ora, como anuncia o título, o tema do romance é menos o «caso da morte de Roland Barthes» do que uma ficção sobre uma certa linguagem desenvolvida na França dos anos de 1960 e 1970, alimentada pelas teorias linguísticas em voga e praticada por intelectuais de diversas áreas do saber, sendo Barthes um de seus mais eminentes representantes. Gonçalves Filho adianta que

função seria essa: «A sétima função seria, como se disse, o poder de sedução da linguagem, performático e manipulador, capaz de inflamar as massas.» (GONÇALVES FILHO, 2016, C5). O enredo pode ser resumido como uma enquete detetivesca em busca do documento que descreve essa «sétima função» da linguagem de que Barthes era o detentor no momento de seu atropelamento e pelo qual, na realidade romanesca, foi assassinado. A conclusão do texto se dá com nova citação da entrevista que Binet concedeu ao jornal: «Barthes, conclui Binet, ensinou-o a ‘ler o mundo’. Especialmente a França, onde, segundo ele, registra-se hoje uma ofensiva do pensamento conservador [...]» (GONÇALVES FILHO, 2016, C5)

A reprodução desse trecho da entrevista amplia o sentido do que Binet aprendeu com suas leituras das obras barthesianas, pois coloca em relevo a extensão de suas ideias para o mundo real, isto é, os textos de Barthes são úteis para se compreender a realidade atual, o «mundo real». Novamente vejo o cruzamento do real com o ficcional proposto pelo romance como a tônica do texto jornalístico. Ora, esse tema é bastante caro a Barthes, que o problematiza, por exemplo, em seu ensaio de 1968, «O Efeito de real».

Nele, Barthes analisa as descrições dos romances realistas indagando-se sobre sua função na narrativa. A descrição tem função preditiva, uma vez que anuncia situações futuras, tendo por base as narrativas do século XIX, especialmente «Um Coração simples» e *Madame Bovary*, de Flaubert, seus principais objetos de estudo. Contudo, há elementos que não interferem no andamento da narrativa e são compreendidos por Barthes como «notações insignificantes». Estas justamente resistem a assumir uma significação na análise estrutural das narrativas, pois não aceitam função alguma no desenvolvimento dos enredos. Como Barthes explica,

Os resíduos irreduzíveis da análise funcional têm em comum denotarem o que correntemente se chama de «real concreto» (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes). A «representação» pura e simples do «real», o relato nu «daquilo que é» (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido; essa resistência confirma a grande oposição mítica do vivido (do vivo) ao inteligível; basta lembrar que, na ideologia do nosso tempo, a referência obsessiva ao «concreto» (naquilo que se pede retoricamente às ciências humanas, à literatura,

aos comportamentos) está sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por uma exclusão de direito, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente. (BARTHES, 2004a, p. 187)

A cisão entre o «concreto», o «vivido» e o «inteligível», nos termos de Barthes, ou entre o real e o ficcional, aparece também na estrutura das narrativas sob a forma daquilo que significa, as descrições preditivas, e daquilo que não significa, as «notações insignificantes», que tantas vezes integram passagens descritivas. Todavia, o escritor não se contenta com tal constatação e vai mais longe em sua análise:

A resistência do «real» (sob a forma escrita, bem entendido) à estrutura é limitadíssima na narrativa de ficção, construída, por definição, sobre um modelo que, nas grandes linhas, outras injunções não tem senão as do inteligível; mas esse mesmo «real» passa a ser a referência essencial da narrativa histórica, que se supõe que relate «aquilo que se passou realmente»: que importa então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote «aquilo que se deu»; o «real concreto» torna-se a justificativa suficiente do dizer. (BARTHES, 2004a, p. 187-8)

Dito de outra forma, o pormenor sem função na narrativa, a «notação insignificante», para Barthes, tem como função denotar o real, ancorar a narrativa em uma certa realidade, assegurando-lhe a presença de um elemento essencial a sua economia, sobretudo quando se trata do romance realista do século XIX: a função de representar o real.

A notação insignificante que, como procurei demonstrar expondo as ideias de Barthes, contudo, significa, é alçada ao protagonismo quando se tem em mente o romance de Binet. Como aparece no jornal, o jogo entre real e ficcional se impõe quando se trata de *Quem matou Roland Barthes ?* E esse jogo acontece por meio não só da construção do enredo, que mistura os dois regimes, o do real e o do ficcional, mas sobretudo através do largo emprego das notações insignificantes do ensaio de 1968 que, de tão presentes, tornam-se «insignificantemente significantes».

O romance de Binet pretende contar uma história que estaria por trás da morte de Barthes. Ou seja, recontar a «verdadeira» história da morte do escritor, que não fora morto por complicações devidas a um acidente de trânsito, mas assassinado. Além do conceito de notação

insignificante, faz-se útil reexaminar outro conceito barthesiano que diz respeito à ideia de realidade, o de biografema, cunhado no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Nesse livro, ao refletir sobre a fatura de seu texto, Barthes explica não se tratar de meros relatos de vida de Sade, de Fourier e de Loyola, e se coloca no lugar deles:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, 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; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens [...] é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolta de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os vasos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. (BARTHES, 2005, p. XVII)

O biografema, como se vê na passagem acima, é um «pormenor», um «gosto», um estilhaço de vida, pedacinho de uma existência que é pinçado por um biógrafo, ou um autor, e que, apesar de parecer «insignificante», significa. Nesse aspecto esse conceito se aproxima da notação insignificante, pois ambos são constituídos de fragmentos que, aparentemente, não dizem nada, mas que têm funções, embora opostas, fundamentais nos textos em que se inserem: a notação insignificante denota o real, como já foi demonstrado, e o biografema, ao mesmo tempo em que também contém uma parte da matéria «real», ou pelo menos de um certa realidade do sujeito, em razão de seu caráter fragmentário, contém também o romanesco, matéria essencial a todo romance, e, portanto, a toda obra ficcional, segundo Barthes. Em entrevista concedida a Jean-Jacques Brochier e publicada no *Magazine Littéraire* de fevereiro de 1975 sob o título de «Vinte palavras-chave para Roland Barthes», este define o romanesco como segue:

O romanesco é um modo de discurso que não é estruturado segundo uma história; um modo de notação, de investimento, de interesse pela realidade cotidiana, pelas pessoas, por tudo que acontece na vida. Transformar esse romanesco em romance me parece muito difícil porque eu não me imagino elaborando um objeto narrativo em que houvesse uma história, isto é, essencialmente para mim, pretéritos imperfeitos,

pretéritos perfeitos e personagens psicologicamente mais ou menos constituídas. É o que eu não conseguiria fazer e é em que o romance me parece impossível. Mas, ao mesmo tempo, tenho uma grande vontade de levar adiante em meu trabalho a experiência romanesca, a enunciação romanesca. (BARTHES, 2004b, p. 316)

Para Barthes, o conceito de romanesco também é fragmentário, o romanesco é uma «notação» feita a partir do cotidiano, são os grãos de vida com os quais o romancista constrói seu romance, havendo também uma «enunciação romanesca», ideia mais fluida do ponto de vista da estrutura e mais orgânica, uma vez que admite a instância da enunciação como aquela que dirige uma obra ficcional. A aproximação desse conceito de romanesco aos de notação insignificante e de biografema conduz aos elementos de base do romance de Binet: os traços biográficos da vida de Barthes (biografemas) permitem identificar a trama ao fato vivido pelo escritor, o que justifica todo o jogo entre ficção e realidade criado no romance e colocado em relevo nas chamadas e no próprio artigo do jornal; tais biografemas ancoram o enredo da narrativa na realidade (notações insignificantes) e reforçam a ligação que o livro estabelece com o real; os detalhes da vida de Barthes e de outras personalidades-personagens (o romanesco), conhecidos graças a seus biógrafos e aos muitos testemunhos de seus contemporâneos, são agenciados pelo autor de modo a conferir à trama, enfim, a enunciação romanesca que dá liga ao romance.

E como essa «nova versão» da história da morte de Roland Barthes foi efabulada? O enredo, conduzido ao sabor da enquete policial de busca do segredo da sétima função da linguagem é apenas o palco para a encenação da linguagem dos intelectuais da dita *French Theory*, da qual Barthes foi um dos artífices, na década de 1960. Personalidades como Foucault, Derrida, Deleuze, Eco, Sollers, Kristeva, Bernard-Henri Lévy, dentre muitos outros, aparecem menos para contribuir com o andamento da trama, fornecendo pistas e/ou levantando suspeitas, do que, como nas notações insignificantes, significar sua existência, associar a história a uma certa época, criar uma ilusão referencial, situando o romance num momento histórico em que as teorias linguísticas estavam em voga. Nesse sentido, tem razão Johan Faerber, em sua crítica do romance de Binet para a revista eletrônica francesa *Diacritik*, quando afirma:

Com efeito, evocando a camisa branca de BHL [Bernard-Henri Lévy] ou ainda as longas unhas de Deleuze, Laurent Binet não nos oferece o afresco intelectual de uma época, mas seus frascos, como se, com um gesto que estaria no sentido contrário ao de Proust, escrever fosse, para ele, uma arte social e da sociabilidade por excelência, fizesse nascer seu autor para a sociedade e se afirmasse com força como a expressão mais acabada de uma arte mundana elevada a seu mais alto grau de triunfo. A começar pelo tratamento das personagens que surgem ali como se fossem envelopes vazios, nascendo unicamente dos rumores e das fofocas, como se fossem *people* da literatura e da *intelligentsia*, pois cada um deles não é descrito, mas aparece como reconhecível, resumindo-se a um detalhe vestimentar indicial ou a um acessório quase teatral, a um biografema hilário e pitoresco: um puro aparecimento midiático, catódico e das telas (aliás, não nos surpreendemos quando se assiste tanto à televisão nesse livro). Em Binet, por mais que se seja semiólogo, ainda é pelo hábito que se reconhece o monge⁴. (FAERBER, 2016, s.p., trad. minha)

Faerber menciona os biografemas barthesianos empregados como fórmula – e como tal, de modo repetitivo – no romance de Binet, porém assinala que estes esvaziam o enredo do romance, ao contrário da função a eles assinalada por Barthes, a de fornecer à trama pedacinhos de vida cotidiana que engendram o romanesco. Toda a crítica de Faerber converge para este ponto: a obsessão de Binet em transformar intelectuais em celebridades de revistas de fofocas, reunindo o que de pior se dizia deles a boca pequena, nos círculos intelectuais da época. Por essa via, ele considera a obra de extrema superficialidade, pois não se mostra à altura da importância do pensamento dos intelectuais que evoca.

Tal leitura, embora tenha certa razão, soa um pouco mal-humorada, uma vez que prefere não dar valor ao efeito cômico

4 «En effet, en évoquant la chemise blanche de BHL ou encore les ongles longs de Deleuze, Laurent Binet n'offre pas la fresque intellectuelle d'une époque mais bien plutôt ses frasques comme si, dans un geste qui venait en contresens de Proust, écrire se donnait pour lui l'art social et de la sociabilité par excellence, faisait naître son auteur à la société et s'affirmait avec force comme l'expression la plus achevée d'un art mondain porté à son plus haut degré d'achèvement et de triomphe. À commencer par le traitement des personnages qui surgissent ici autant d'enveloppes vides, ne naissant que de la rumeur et des potins, à la manière de *people* de la littérature et de l'*intelligentsia* puisque chacun d'eux n'est pas décrit mais apparaît comme reconnaissable, se résumant à un détail vestimentaire indicial ou un accessoire presque de théâtre, un biographème hilare et pittoresque : un pur apparaître médiatique, cathodique et écranique (on ne s'étonnera pas que l'on y regarde beaucoup la télé par ailleurs). Chez Binet, on a beau être sémiologue, c'est pourtant encore à l'habit qu'on reconnaît le moine.»

provocado pela escolha um tanto inusitada de tratar cada personagem menos pelo pensador fundamental que foi e mais pelas bizarrices que toda personalidade comporta. O resultado é uma caricatura, ou seja, a ampliação das características grotescas e estranhas em favor do riso. Pois o livro é engraçado justamente por um elemento que Faerber menciona em sua condenação: a transformação das ideias, dos conceitos e das teorias dos anos 60 e 70 em «um acessório quase teatral», nos termos do resenhista. Mais adiante, ele reforça essa ideia :

A lei se faz tão repentina quanto impiedosa em seu rigor: nunca se aprende nada, e em nenhum momento, sobre ninguém, pois esta realmente não faz parte da visada narrativa do romance de Binet. Sem dúvida, ela se situa no que *A Sétima função da linguagem* faz, decididamente, da literatura: não seu lugar esperado de fala, mas um espaço contínuo de pura visibilidade e de feroz teatralidade que olha insistentemente para o lado do leitor: é um romance da convivência social e da mais reforçada mundanidade (claro, já sei quem é Sollers), da teatralização burguesa do pensamento (claro que posso rir de Derrida, pois já conheço seu pensamento), um romance da Literatura que se tornou o infinito espetáculo dela mesma.⁵ (FAERBER, 2016, s.p., trad. minha)

A reprovação de Faerber, porque no romance «nunca se aprende nada», remete a uma concepção questionável da literatura, pelo menos desde o século XVIII, quando o aprendizado – sobretudo da moral e dos bons costumes – tinha na literatura um de seus principais veículos. Mais importante, no trecho acima, é a compreensão da teatralização, por meio das caricaturas de toda uma *intelligentsia* parisiense, como sinônimo de superficialidade, por ser autorreferencial.

Ora, não é essa a compreensão da teatralização de Barthes, em *Sade, Fourier, Loyola*, que a define como uma das quatro operações que constituem uma língua:

Se a *logothésis* se ativesse a um ritual, isto é, a uma

5 «La loi se fait aussi soudaine qu'impitoyable dans sa rigueur : on n'apprend jamais rien, et à aucun moment, sur personne car là n'est vraisemblablement pas l'intime visée narrative du roman de Binet. Sans doute se situe-t-elle dans ce que *La Septième fonction du langage* fait décidément de la littérature non son lieu attendu de parole mais un espace continu de pure visibilité et de féroce théâtralité qui regarde avec force du côté du lecteur : c'est un roman de la connivence sociale et de la mondanité la plus affirmée (bien sûr, je sais déjà qui est Sollers), de la théâtralisation bourgeoise de la pensée (bien sûr que je peux rir de Derrida, car je connais déjà sa pensée), un roman de la Littérature devenue infini spectacle d'elle-même.»

retórica, afinal, o fundador de língua nada mais seria do que o autor de um sistema (aquilo a que se chama comumente um filósofo, ou sábio, ou pensador). Sade, Fourier, Loyola são outra coisa: são formuladores (a que se chama comumente escritores). É preciso, na verdade, para fundar *até o fim* uma língua nova, uma quarta operação, que é *teatralizar*. O que é *teatralizar*? Não é enfeitar a representação, é ilimitar a linguagem. (BARTHES, 2005, p. XII-XIII).

A teatralização, portanto, não torna superficial, não limita. Ao contrário, torna ilimitada a linguagem, isto é, faz com que ela ultrapasse suas fronteiras, que respondem pelo seu funcionamento usual – por exemplo, o desempenho da função comunicativa ou o emprego de estruturas de sintaxe ou vocabulares esperadas. Essa concepção libertária melhor se aplica à leitura de *Quem matou Roland Barthes?* em que o autor, mais do que insistir sobre detalhes da aparência dos intelectuais, caracteriza-os pela linguagem que utilizam. Cada personagem é sua linguagem, colocada em cena pelo autor com enorme frequência, para desespero do investigador Bayard, que não entende nada de nenhuma teoria e as despreza todas. Um exemplo, dentre muitos, é o que diz Michel Foucault a Simon Herzog, assistente de Bayard, numa sauna gay, onde eles procuram um gigolô conhecido de Barthes: «[...] e [Herzog] reencontra Bayard no mesmo momento em que ressoa uma voz forte, professoral e anasalada : ‘Um valete da ordem exhibe seus músculos repressivos em um espaço de biopoder ? O que pode haver de mais normal !’»⁶ (BINET, 2015, p. 64, trad. minha).

O vocabulário empregado, universitário, acadêmico («espaço de biopoder»), destoa do ambiente e, por isso, no sentido barthesiano, empurra a linguagem para além de seus limites – leia-se: a adequação da linguagem ao contexto em que se insere –, teatralizando-a. Na passagem que segue, a linguagem do próprio Barthes é colocada em evidência:

Repentinamente, escuta-se um barulho no quarto.

⁶ «[...] et [Herzog] rejoint Bayard au moment où retentit une voix forte, professorale et nasillarde : ‘Un valet de l’ordre exhibe ses muscles répressifs dans un lieu de biopouvoir ? Quoi de plus normal!’»

Bayard abre a porta, vê Barthes sofrer espasmos e falar dormindo enquanto a enfermeira tenta melhor acomodá-lo na cama. Ele fala de «texto estrelado» do mesmo modo como fala de um «terremoto mínimo», de «blocos de significação» cuja leitura só apreende a superfície lisa, imperceptivelmente soldada pela dicção das frases, o discurso corrente da narração, o grande natural da linguagem corrente.

Bayard imediatamente chama Simon Herzog para lhe traduzir tudo aquilo.⁷ (BINET, 2015, p. 74, trad. minha)

No quarto do hospital, delirando, Barthes é sua linguagem barthesiana, notadamente, nesse trecho, oriunda de *S/Z* (1970) e das *Mitologias* (1957). À beira da morte o escritor, inconsciente, fala como escreve, fala o que escreveu, ou seja, não fala para se comunicar, mas emprega um jargão decodificável somente para o seu público leitor. E isso é incompreensível a quem está «fora» do restrito círculo de colegas e discípulos, a ponto do comissário solicitar a presença de seu «tradutor», pois é de uma língua desconhecida que se trata. Aliás, Bayard, o tempo todo, é confrontado com o jargão intelectual francês da época; desde que iniciou sua enquete, percebeu que precisaria de um tradutor, e convocou o jovem professor da Universidade de Vincennes Simon Herzog no trecho que segue: «[Herzog] - Oi ? Como assim ? Você está me prendendo ?/ [Bayard] - Eu o estou requisitando. Você me parece um pouco menos tosco do que os cabeludos habituais e preciso de um tradutor para todas essas imbecilidades.»⁸ (BINET, 2015, p. 51, trad. minha).

Essa língua ininteligível ao comissário e pouco compreensível para muitos leitores do *best seller* que se tornou *Quem matou Roland Barthes ?*, publicado sob a forma de livro de bolso já em 2016, contudo, não atrapalha a leitura do romance. Como Faerber apontou em sua resenha, os discursos dos personagens não querem dizer nada, não explicam nada, porém são autorreferenciais: significam uma determinada linguagem que lança mão largamente de termos, conceitos,

⁷ «Soudain, on entend du bruit dans la chambre. Bayard ouvre, il voit Barthes secoué de spasmes qui parle dans son sommeil pendant que l'infirmière essaie de le border. Il parle de 'texte étoilé' à la façon d'un 'menu séisme', de 'blocs de signification' dont la lecture ne saisit que la surface lisse, imperceptiblement soudée par le débit des phrases, le discours coulé de la narration, le grand naturel du langage courant.

Bayard fait immédiatement venir Simon Herzog pour lui traduire.»

⁸ «- Pardon ? Où ça ? Vous m'arrêtez ?

- Je vous réquisitionne. Vous m'avez l'air un peu moins abruti que les chevelus habituels et j'ai besoin d'un traducteur pour toutes ces conneries.»

ideias originários das teorias em voga nos anos de 1960 e 1970. Ora, não é justamente essa a função de uma língua nova, segundo Barthes em *Sade, Fourier, Loyola?*:

Se então Sade, Fourier, Loyola são fundadores de língua, e não mais que isso, é justamente para nada dizer, para observar uma vacância (se quisessem dizer *alguma coisa*, a língua linguística, a língua da comunicação e da filosofia bastaria: poder-se-ia *resumi-los*, o que não é o caso de nenhum deles). 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. XIII-XIV)

330

A linguagem, no romance de Binet, está no centro do teatro de situações às quais o comissário e seu assistente-tradutor são confrontados e, como a língua criada pelos logotetas Sade, Fourier e Loyola, dispensa o sentido, abrindo mão da função comunicativa e convergindo para si mesma. A língua dos intelectuais de *Quem matou Roland Barthes ?* não tem consistência, mas insiste sobre si mesma, tornando-se um veículo de humor e derrisão. Nesse sentido, esse uso da linguagem acaba por reforçar a ligação do ficcional com o real, uma vez que, por meio da sátira, essa linguagem que foi um jargão muito praticado na época em que o enredo situa a trama, e que é constituída por pedaços de realidade, inunda o romance.

Curioso notar que o principal alvo dos ataques sofridos por Barthes nos anos 70 na imprensa brasileira dizia respeito à sua linguagem, à linguagem estruturalista. O mesmo se deu na crítica francesa, sendo seu ápice a publicação do livro *Roland Barthes sans peine* [Roland Barthes sem dificuldades], de Michel-Antoine Burnier e Patrick Rambaud, de 1978, uma sátira da linguagem barthesiana – e estruturalista, de um modo geral –, modelo do largo uso que Binet faz da mesma.

Como já pontuei, ao final de sua entrevista concedida a Gonçalves para o jornal *O Estado de S. Paulo*, Binet afirma que «Barthes ensinou-o a ler o mundo» (GONÇALVES FILHO, 2016, C5), confessando, assim sua admiração pelo mestre. *Quem matou Roland Barthes ?* seria, portanto, uma homenagem ao escritor; mas uma homenagem ao estilo de Burnier e Rambaud, que, à época, deixou

Barthes consternado. Nesse sentido, talvez o tiro de Binet tenha saído pela culatra.

Como conclusão, retomo o que fica de Barthes, no *Estado de S. Paulo*, em torno do ano de seu centenário: a ratificação de sua imagem enquanto grande mestre da pós-modernidade, apoiada nas citações de seu nome como argumento de autoridade ou na publicação de frases lapidares a título motivacional ou de reflexão sobre a vida; o emprego, ainda bastante restrito, das lentes barthesianas para enxergar de forma crítica a realidade brasileira; e a recente descoberta do potencial de Barthes como personagem de obras ficcionais, o que oferece ao leitor momentos de diversão intelectualizada e permite ao estudioso repensar conceitos e noções do escritor, reverberando seu pensamento, em um novo tipo de objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. «L'aventure sémiologique». In *Œuvres complètes*. Edição de Éric Marty. Paris : Seuil, 2002, v. 4, p. 521-526.

_____. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro : DIFEL, 2013.

_____. «O Efeito de real». In *O Rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira, revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mario Laranjeira, revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

_____. «Vinte palavras-chave para Roland Barthes». In *O Grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira, revisão da tradução de Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo : Martins Fontes, 2004b, p. 291-330.

BINET, Laurent. *La Septième fonction du langage*. Paris : Bernard Grasset, 2015.

_____. *Quem matou Roland Barthes ?* Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

BRANDINI, Laura Taddei. *Imagens de Roland Barthes no jornal O Estado de S. Paulo (1953-2013)*. Paris : Nota de Rodapé Edições, 2015.

BURNIER, Michel-Antoine ; RAMBAUD, Patrick. *Roland Barthes sans peine*. Paris : Balland, 1978.

FAERBER, Johan. «La Septième fonction du langage. Barthes moins Barthes». *Diacritik*, 12 de setembro de 2016. Revista *on line*. Disponível em : <https://diacritik.com/2016/09/12/la-septieme-fonction-du-langage-barthes-moins-barthes/>. Acesso em 20/01/2019.

GONÇALVES FILHO, Antonio. «A Agonia do filósofo». *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, sábado, 10 de dezembro de 2016, p. C5 e capa.

JAKOBSON, Roman. «Linguística e poética». In *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1995, p. 118-162.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. «Lição de casa». In BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Cultrix, 1980, p. 47-95.

_____. «O Desprazer do texto». *Peixe Elétrico*, Blog, postagem de 06 de abril de 2017. <https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2017/04/06/O-desprazer-do-texto>. Acesso em 07/01/2019.

ROMANO, Roberto. «Justiça *fake* ou efetiva ? Uma aporia». *O Estado de S. Paulo*, Espaço Aberto, segunda-feira, 4 de dezembro de 2017, p. A2.

_____. «A sacralidade (paga pelo contribuinte) do STF». *O Estado de S. Paulo*, Espaço Aberto, domingo, 24 de junho de 2018, p. A2.