

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA**

BARTHES, rolando textos e viagens

LILIANE VARGAS GARCIA

FLORIANÓPOLIS, JUNHO DE 1994

LILIANE VARGAS GARCIA

BARTHES, rolando textos e viagens

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de "Mestre em Letras", área de concentração em Teoria Literária.

FLORIANÓPOLIS - 1994

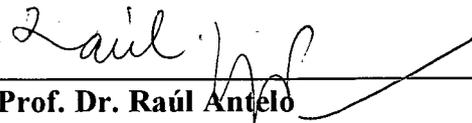
BARTHES, ROLANDO TEXTOS E VIANGENS

LILIANE VARGAS GARCIA

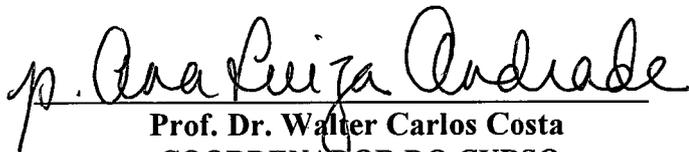
Esta dissertação foi julgada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira/Teoria Literária da
Universidade de Santa Catarina.



Prof. Dr. Raúl Antelo
ORIENTADOR



Prof. Dr. Walter Carlos Costa
COORDENADOR DO CURSO

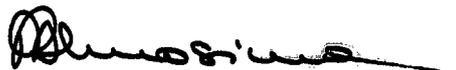
BANCA EXAMINADORA:



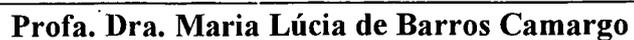
Prof. Dr. Raúl Antelo
PRESIDENTE



Prof. Dr. Pierre Rivas



Profa. Dra. Rosa Alice Mosimann



Profa. Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo

AGRADEÇO

- A Raúl Antelo, pela orientação precisa e pelo diálogo franco;
- à Rosa Alice Mosimann, pelo incentivo inicial e pela revisão das traduções;
- aos Professores do Curso, pelas orientações específicas durante estes anos;
- ao CNPq, pela concessão de uma bolsa de estudos;
- à família, aos amigos -Marco F. em especial- pelo apoio infalível.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo a leitura de uma parte dos textos de viagem produzidos por Roland Barthes, procurando encontrar neles traços de um imaginário de escritura.

Inserido no campo da teoria literária, Barthes vai explorar as práticas de significação textual formulando um projeto teórico que ressemantiza o conceito de texto. Em outras palavras, pensa o texto como um campo metodológico onde circulam e se articulam os discursos, buscando desvelar a escritura-leitura. Na tentativa de incorporar essa prática de resignificação textual, a pesquisa propõe o entrecruzamento de textos e viagens para investigar a formação e a fundação de discursividades. Nesse sentido, a leitura dos relatos de Barthes sobre os territórios míticos da escritura ou de espaços geográficos que se deslocam, vai se inscrever a partir da articulação de textos concebidos como viagens e de viagens narradas enquanto textos.

Atinge-se, dessa forma, a circularidade essencial entre viagem e texto, a qual, por sua vez, postula a intersecção das formações imaginárias de um sujeito duplo: o escritor-leitor.

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objet la lecture d'une partie des textes de voyage produits par Roland Barthes, dans le but d'y trouver des traits d'un imaginaire d'écriture.

Inséré dans le champ de la théorie littéraire, Barthes va explorer les pratiques de signification textuelle en formulant un projet théorique qui re-*sémantise* le concept de texte. Autrement dit, il pense le texte comme un champ méthodologique où circulent et s'articulent les discours et où il cherche à dévoiler l'écriture-lecture. Dans la tentative d'incorporer cette pratique de re-signification textuelle, la recherche propose l'entrecroisement de textes et voyages et aboutit à des investigations sur la formation et fondation de discoursivités. En ce sens-là, la lecture des récits de Barthes se référant soit à des territoires mythiques de l'écriture soit à des *pays* (où l'on va dans le sens du dépaysement), va s'inscrire, depuis le moment où les textes seront conçus comme voyages jusqu'au moment où les voyages seront narrés en tant que textes.

On aboutit, ainsi, à une circularité essentielle entre voyage et texte, laquelle circularité postule également une intersection des formations imaginaires d'un double sujet: l'écrivain-lecteur.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Do Texto.....	4
Da Viagem.....	14
2. Arqueografia do Imaginário.....	21
2.1 En Marge du Criton.....	24
2.2 En Grèce.....	64
3. Esquizografia do Intelectual.....	90
3.1 Alors, La Chine?.....	93
3.2 Incidents.....	121
4. Bibliografia.....	151
Anexos I.....	169
Premier Texte - En Marge du Criton.....	170
En Grèce.....	173
Alors, La Chine?.....	176
Anexos II.....	184
Primeiro Texto - À Margem do Criton.....	185
Na Grécia.....	195
E Então, A China?.....	206

INTRODUÇÃO

*Mon enfant, ma soeur.
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
Des ces ciels brouillés*

(Baudelaire - L'Invitation au Voyage)

Narrar e viajar são termos que se amalgamam na escritura do imaginário. As leituras que aqui se apresentam são os vestígios dessa experiência translática entre textos concebidos como viagem e viagens narradas enquanto texto. Tentando se apropriar dessa experiência, o estudo inicia seu trajeto com a introdução conceitual de *Texto*, introdução tão magistralmente bem sintetizada por Roland Barthes, que me permito glosar. Incorporando essa linha teórica textual, passo então a traçar algumas perspectivas da antropologia que se assumem como práticas escriturárias e, conseqüentemente, conduzem as experiências de *viagem* à produção do *texto*.

Em um outro momento, e ainda delineando meu objeto de busca, é dizer, o *re-conhecimento in nucleo* das realizações teóricas de Roland Barthes prático, a investigação vai esboçar a *composição* dos textos operando num sistema de escuta, de acareação dos signos. Perseguindo-os como pontos extremos, ou como ponte entre extremos, o sistema de escuta devolve ao texto seu movimento constitutivo: a *travessia*, movimento que gera a (re)encenação no teatro dos signos. Com efeito, para tanto, a aproximação dos textos se dará de forma irrespeitosa, até violenta, abrindo, por sua vez, uma *fenda* em suas *maculae* a fim de possibilitar o deslocamento de seus traços mnésicos. Ao operacionalizar o termo *travessia* — termo paradoxal, que fere ao mesmo tempo em que dá vida— captura-se a polissemia que lhe é inerente: percorrer, penetrar. O ato de percorrer o texto deslinda o imaginário, desperta os códigos que o constituem e que com ele interagem; a penetração no texto atualiza o sentido no presente da fala, fala que não se fala, intertextualidade disseminada pela linguagem.

Com esse objetivo, disponho os textos no *corpus* orientada para a construção de uma antropologia do intelectual, ajustando assim, *En Marge du Criton* e *En Grèce*, como partes integrantes de um primeiro corte, que se ocupará de uma arqueografia do imaginário e, num segundo corte, situo *Alors, La Chine?* e *Incidents* para, com eles, desenhar uma esquizografia do intelectual.

Ao recolher os relatos de viagens e ao apresentá-los diacronicamente, não intento fundar uma metafísica da origem —o desenvolvimento, sabe-se, não é uma aquisição progressiva, antes, é um estado mutativo. Portanto, o desejo depositado nesse estudo *espera* capturar, numa operação de leitura, aqueles investimentos diferenciados que circulam sob os textos em relação. Nesse sentido, a problemática da viagem é uma *estrutura-estratégia* que melhor encerra a travessia de um texto pelo outro, *Forma* que intersecta as formações imaginárias de um sujeito duplo: escritor-leitor. Para *ingressar* no *Texto*, um tecido de mil *entradas*, muito escapa inscrito ao que se escreve. *Entradas* que *esperam* (com a "espera" de Foucault, pelo "esquecimento" de Barthes) a perspicácia de uma leitura virtual; *entradas* que se inscrevem, literalmente, como convites à viagem.

DO TEXTO

Para Roland Barthes o texto é um campo metodológico, campo de circulação e articulação de discursos; é um fragmento de linguagem em um mundo de linguagens, capturado no movimento dos sentidos, na perda infinita de sentidos.

A esse respeito, o próprio Barthes, como promotor do Texto nas escrituras de *S/Z*, *O Rumor da Língua*, *O Prazer do Texto*, e em *Roland Barthes par Roland Barthes*, mais especificamente, sintetiza, magistralmente, sua teoria no item *Texte (Théorie du)* produzido para a *Encyclopaedia Universalis*¹. Afirma, na ocasião, que a concepção de texto para a opinião corrente, institucional e clássica, é a de um objeto constitutivamente relacionado à escritura, com funções de salvaguardá-la, autenticá-la, mediante a estabilidade —que é a permanência da inscrição, e a legalidade— a letra guardando o sentido que o autor imprimiu à obra. Consequentemente, o texto é concebido como um arma contra o esquecimento e a instabilidade da fala —um ato facilmente retomado, alterado, renegado, contrário ao estatuto da palavra escrita, inscrita, gravada, protegida da corrosão fatural. A noção de texto está ainda relacionada historicamente a instituições como o direito, a igreja, a literatura e o ensino, logo, o

¹Ver: BARTHES, Roland. *Texte (Théorie du)*, in *Encyclopaedia Universalis*. 1973. (tomo XV) p.996-1000

texto é um objeto provido de moral, pactuante do contrato social. Nesse sentido, o texto exige observação e respeito em troca de segurança que ele proporciona frente a fragilidade da memória. Essa noção de segurança está intimamente ligada a uma concepção centralizadora do signo —um expoente de realidades inseparáveis: significante e significado. O texto, na acepção clássica, requer somente dois tipos de operação: a restituição e a interpretação, encargos respectivos da ciência filológica e da crítica literária. Em poucas palavras, o texto clássico é um instrumento científico que define as regras de uma interpretação perpétua que supõe, por sua vez, *uma leitura ao ler.*

Segundo Barthes, esta concepção de texto está ligada à metafísica da verdade, metafísica que conheceu seu ocaso nas reflexões de Nietzsche e que entra em crise, atualmente, no campo da teoria da linguagem e da literatura, através da crítica ideológica do signo (signo concebido, então, como um conceito histórico, um artefato analítico e ideológico). Esta crise foi aberta pela lingüística que consagrou cientificamente o signo —articulado por Saussure em significante e significado—, instaurando uma metafísica do sentido ao deslocar, desconstruir e subverter o aparelho da significação. A partir de então, novos pesquisadores começaram a postular uma crítica do signo e uma nova teoria do texto, fundando um tipo particular de variação dentro da própria lingüística. Esta última, aproximou-se da lógica enquanto a própria lógica, através de Carnap,

Roussel e Wittgenstein, concebia-se como uma língua, orientando o pesquisador a resgatar a linguagem do domínio do conteúdo, abrindo campo para investigar o significante com suas potencialidades autônomas e desdobramentos amplos. Com o círculo lingüístico de Praga e os trabalhos de Jakobson, foram repensadas as divisões tradicionais do discurso, ficando, sob o auspício da lingüística, com o nome de Poética, grande parte dos estudos de literatura, estudos que se livraram então da História da Literatura ou, em outras palavras, da história das idéias e gêneros literários.

Em 1960, Saussure e a semiologia passam a ser reconhecidos pelo trabalho sobre a análise do discurso literário. A lingüística até então se ocupara somente da frase, de sua hierarquia, suas dependências, subordinações, encerrando-a numa "linguagem acabada", fechada, ainda que, na teoria, infinitamente catalizável. A semiótica passa a ter necessidade de um conceito que dê conta das unidades discursivas; é quando surge então a *noção de texto*, estruturalmente diferente da de frase. No sentido estrito da semiótica literária, a noção de texto abrange os fenômenos lingüísticos; nele se estudam o semantismo da significação e a sintaxe narrativa ou poética. Essa concepção textual, próxima da retórica, submete-se aos princípios positivistas, é dizer, trabalha o texto imanentemente, delegando-o à inspeção do crítico.

Esta retrospectiva zela em demonstrar as nuances obtidas pela busca de novos meios de abordagem de um "objeto" que resiste impassivelmente. Entretanto, essa resistência é abalada no momento em que esse "objeto" funda um ponto de intersecção entre diferentes leituras: o marxismo (pela idéia de produtividade) e a psicanálise (pela idéia de sujeito dividido). O encontro dessas duas leituras produz uma mutação no ponto de intersecção e essa mutação, por sua vez, funda um "objeto" novo (*o Texto*) e uma nova ciência (*a Teoria do texto*).

Essa nova ciência objetiva investigar o texto sob a perspectiva de uma linguagem particular que coloca em crise seu próprio ato enunciativo. A linguagem já não se apresenta como instrumento, transparência ou metalinguagem, ela é *reflexiva*. A abordagem do texto, desde a perspectiva dessa nova teoria, supõe uma prática textual, é dizer, o texto não é um "objeto" mas um campo metodológico onde circulam e se articulam uma pluralidade de significações não hierarquizadas.

A definição teórica do texto foi elaborada com fins epistemológicos por Julia Kristeva: "*Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec*

différents énoncés antérieurs ou synchroniques"². Essa noção de *Texto* abriga os principais conceitos da teoria textual, a saber, a prática significante, a produtividade, a significância, o feno-texto, o geno-texto e o intertexto.

Prática Significante

O texto é uma prática significante tributária de uma tipologia de *significações* e não de signos. A significação é uma operação que perpassa o significante com o investimento, com a inserção de um sujeito plural de quem, até hoje, somente a psicanálise pode se aproximar. Em uma palavra, a prática significante é a constituição e a travessia de um *sistema de signos*. A constituição dos sistemas de signos exige a identidade de um sujeito falante em uma instituição social e a travessia se obtém no processo pelo qual esse sujeito falante reflete a atualidade e o sentido de seu discurso. Não é uma estrutura de *reflexo* mas um *modo de produção* discursiva.

²Definição citada por Barthes na p. 998.

Produtividade

O texto é uma produtividade, não um produto. A produtividade supõe um espaço onde se encontram o produtor do texto e seu leitor na realização de um trabalho lúdico com o significante.

Significância

Conceber o texto como um jogo móvel de significantes que pertencem ao plano da enunciação, da simbolização, implica num trabalho que sustenta esse processo de *deslocamento* potencialmente interminável de um significante para outro. Esse trabalho é denominado *significância*, processo onde o sujeito do texto (autor/leitor) reconhece a curva de diferença semântica entre o significar e o ser. A significância não se reduz à comunicação, à representação ou à expressão, ela remete o sujeito do texto a uma perda (conceito que se aproxima da acepção espeleológica), a uma infinidade de operações possíveis. Esta ligação conceitual com a falta, com a *perda*, inerente à significância, aproxima o texto do conceito de gozo, do erótico, pelo desejo insaciável de suprir essa falta. A significância é o sentido produzido *sensualmente*.

Feno-Texto e Geno-Texto

O Feno-texto é a *estrutura* do enunciado concreto; é o objeto privilegiado da semiologia. Por outro lado, o geno-texto é o lugar da estruturação do feno-texto. É um campo ao mesmo tempo, verbal e pulsional — campo da significância. O conceito de geno-texto propicia à *semanálise* investigar, na enunciação, o deslocamentos e as perdas do sujeito descentrado.

Intertexto

O intertexto é um sinônimo de texto. Não é absolutamente um espaço de *influências, fontes ou origens*; aqueles a quem se cita, ou se chama, são *leituras e não autores*. O intertexto não reconhece divisão de gêneros. Em suma, o intertexto é o texto enquanto atravessa e é atravessado por uma linguagem (na equivalência do ativo e do passivo reconhece-se a *fala* do inconsciente disseminada, anterior e contemporânea a ele — imagem que assegura ao texto o estatuto, não de reprodução mas de *produtividade*).

Os conceitos teóricos a respeito do texto operam com uma imagem em movimento, com uma reflexividade que se repete infinitamente na sua

diferença. Essa característica é o que aproxima os conceitos teóricos da etimologia da palavra *texto-tecido*. Vale salientar que essa definição não busca unicamente o significado material, o véu, mas o movimento implícito do ato de tecer, ato onde o sujeito se designa e se desfaz como uma aranha que constrói sua teia e nela se dissolve. Nas palavras de Barthes, a teoria do texto é uma *Hyphologie* —hypos é o tecido, o véu e a teia de aranha.

Esta passagem fugaz pelos conceitos da nova teoria textual dá conta da oposição de texto, enquanto objeto novo, ao conceito anterior, clássico. Essa oposição pode ser identificada semanticamente pelos termos texto e obra. A obra é um objeto computável, é uma forma perceptível pelo sentido visual, pelo tato. O texto, ao contrário, só é julgado existente numa operação discursiva: é uma linguagem que só existe através de uma produção de linguagem, de uma significância. O texto opõe-se à idéia de produção enquanto objeto, valor final, significado fechado e consumível. O estatuto do texto é descentrado, é aberto para uma pluralidade de significações obtidas através do jogo infinito de substituições, de deslocamento dos signos. Este processo de proliferação de significações resgata o texto do sistema de produção e consumo. O texto não tem fim, é movimento cambiante de multiplicidade infinita, ou seja, é recuo infinito da significação unificada. O campo circunscrito pelo texto é o do significante, o da enunciação, o de uma produção constante que se faz num movimento serial de desligamentos, de perdas do sujeito.

O texto é um atopos, um lugar teórico, informe. O procedimento de sua análise fundamenta-se numa superfície que é sempre escorregadia e ambígua, que impossibilita esgotar o sentido, denotar uma verdade última. A verdade do texto é sempre lúdica. O caráter lúdico dessa operação não pede um leitor, mas uma maneira de ler; a leitura é o resultado do texto que escrevemos no ato de ler, é efeito de uma combinação particular. A teoria do texto insiste assim sobre a equivalência da escritura e da leitura, mas de uma leitura desejante (desejar o desejo de escrever, desejar o leitor) que produza deslocamentos, desligamentos, que proceda à investigação calcada no desejo que representa com "um" o que é sempre "outro", o que está em constante movimento. O texto se regula pelos planos de desdobramento da leitura. E o leitor, para a teoria do texto, é aquele que quer escrever, quer colaborar com uma mesma prática erótica, significante, quer jogar com o texto independente das condições nas quais esse foi produzido, independente do *autor*. É através da leitura que existe a noção de texto: o autor enquanto texto, é passado para a leitura. É no leitor que incide o futuro da escritura.

A teoria do texto capturada em uma instância dúplice (a saber: escritura, leitura) não propõe regras, não idealiza uma gramática. O texto é como uma *estrutura desejante* que não trabalha com sentidos teológicos mas com a *vontade de escrever*, vontade essa que circula, que propulsiona o texto como travessia. Sistematizando-se nas categorias da decifração cuja *lei* é a formulação de regras, a teoria

textual implicaria então como regra, a *variação* e como gramática, o *Texto*. Modelo e prática atuam em um mesmo campo, se superpõem, são idênticos. Uma definição de texto só poderia se aproximar de uma noção *metafórica* (e ir além), é dizer, poder-se-ia fazer circular, enumerar, inventar, tanto quanto fosse possível, metáforas a respeito do texto; metáforas que se assemelhariam à imagem nietzscheana do *eterno retorno*, eterno retorno do sentido como *diferença*. O que a teoria do texto propõe é que o sujeito (o produtor textual, o leitor) assuma sua inserção na linguagem. Do novo sujeito à nova ciência: o texto é a única prática que justifica a teoria textual, sendo dessa a sua verdadeira assunção: a prática de uma escritura textual.

DA VIAGEM

Incorporando o trabalho teórico de Barthes sobre o *Texto*, passo a traçar meu objeto de busca, é dizer, reconhecer *in nucleo* as realizações de Roland Barthes *prático*. Em outras palavras, a proposta que aqui se delineia objetiva apontar algumas proposições (aqui se deve ler enunciações) de uma prática escriturária outra e em cujo cruzamento (re)construo o *texto* barthesiano, ou melhor dizendo, os textos escritos pela leitura — biblioteca e imaginário do escritor-leitor.

Três variáveis estruturam o corpus. Todos os textos são enunciados por um viajante. Todos os textos descrevem territórios míticos distantes, no espaço e no tempo. Todos os textos buscam uma cena cultural primária: as grandes culturas mães do oriente e ocidente. O corpus assim constituído bascula entre texto concebido como viagem e viagens narradas enquanto textos.

A constituição desse corpus, portanto, não preexiste, o que equivale a dizer que os textos tomados como referência, a seguir discriminados, foram publicados em periódicos e não incluídos em volume, à exceção de *Incidentes* e *En Grèce*, editado após ter

iniciado pesquisa, no primeiro volume das *Obras Completas* de Barthes - a 14 de outubro de 1993.

- a. "*En marge du Criton*" (1933), publicado sob o título de "*Premier Texte*" in *L'Arc*, 56, 1.tr. 1974, foi obtido junto à Bibliothèque de l'Université de Nice.
- b. *En Grèce*, estampado em *Existence* n° 33, julho de 1944, revista trimestral da associação *Les Étudiants* do Centre Universitaire de Cure de Saint-Hilaire-du-Touvet — encontrou-se catalogado no Département des Périodiques de la Bibliothèque Nationale de Paris.
- c. *Alors, la Chine?*, *Le Monde*, 24 de maio de 1974, foi localizado no Département des Microfilms du Centre Georges Pompidou.
- d. *Incidents in Incidents*. Paris, Seuil, 1987. p. 21 à 61.

Nesse sentido, o *corpus* rastreia o caminho da opacidade, do silêncio, da surdez. No entanto, os textos submergem em uma pluralidade de vozes disseminadas pela obra barthesiana, e, ainda, trabalham distendidos, envolvidos, em uma problemática de viagem e em um processo de leitura-escritura. A tensão opera no trabalho de escolha

entre as estruturas de significação apreendidas e re-presentadas pelo sujeito duplo (leitor-antropólogo e antropólogo-leitor) em estado de situação, ou melhor, de suspensão. O elemento tenso-ativo dessa relação está em sua gênese: o *artefato* —sentido de ficção postulado pela antropologia cultural.¹ Assinala-se aqui o encontro das *idéias* pela travessia do signo, pois, para Barthes:

*"le livre ethnologique a tous les pouvoirs du livre aimé: c'est une encyclopédie, notant et classant toute la réalité, même la plus futile, la plus sensuelle; cette encyclopédie n'adultère pas l'Autre en le réduisant au même; l'appropriation diminue, la certitude du Moi s'allège. Enfin, de tous les discours savants, l'ethnologique lui apparaît comme le plus proche d'une Fiction."*²

Clifford Geertz em *A Interpretação das Culturas* afirma que a antropologia não é uma ciência experimental em busca de leis ordenadoras, mas uma ciência interpretativa em busca do *significado*. Para traçar a curva de um discurso social, o conjunto de informações *recolhidas* procura a *lei* dos significantes e tenta inscrevê-los de

¹Para Geertz, "os textos antropológicos são eles mesmos interpretações (...) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são "algo construído", "algo modelado" — no sentido original de fictio (...). Ver: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1989. p.25-26.

²BARTHES, Roland. *Roland Barthes pas Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975.p.87.

forma inteligível. A antropologia considera o comportamento humano como uma ação simbólica, é dizer, uma ação que significa; os significantes são os atos simbólicos que conduzem à análise do discurso social. Praticar a antropologia é fazer etnografia. É empreender um espaço intelectual re-presentado por uma *descrição densa* —noção emprestada por Geertz de Gilbert Ryle. Ora, a *descrição densa* pode ser reconhecida como *escritura*; ela supõe uma escolha entre as estruturas de significação, abriga diferentes tipos de enfoque —o plural da voz, o desvio e o encontro dos sentidos. Fazer etnografia é tentar *ler* —no sentido de construção— essas redes simbólicas estranhas. Ler, como se sabe, é um trabalho de linguagem, é encontrar sentidos. Encontrar sentidos, é nomeá-los. Por isso o etnógrafo não observa, registra ou analisa, implicado numa atividade explicativa. O etnógrafo *escreve*, e ao escrever desempenha uma atividade *produtora* de sentidos. De fato, se os dados antropológicos não são explicados, não se colocam na relação de um discurso *sobre* alguma coisa, porém, na de um discurso *com* alguma coisa (pode-se chamar aqui a posição de Geertz afirmando que os antropólogos não estudam as aldeias, eles estudam *nas* aldeias), os achados *in locus* serão então identificados como gênese de interpretação, entretanto, não a determinam, não a vetorializam. O antropólogo transforma esses dados recolhidos *in locus* em questão interpretativa. Como? Escrevendo. É a escritura que intervém na tarefa de persuadir, de fazer acreditar que o antropólogo *esteve ali*. Envolvida com as

questões escriturárias, a antropologia interpretativa vai também refletir sobre aquele que escreve, é dizer, o autor³, autor enquanto produtor textual, enquanto fundador de discursividades. Para a antropologia, o autor é quem *fala*, é quem entra re-presentativamente no texto. Assim, estabelece-se sua aproximação mais com o discurso literário que com o científico, pois os *atos* inscritos no trabalho antropológico não apontam, não direcionam a interpretação; essa, por sua vez, revela-se no trabalho textual, na produção de uma leitura transmutada em escritura. Essa asserção indica o percurso da antropologia à teoria, vale dizer, a busca de uma relação entre as palavras e as coisas, entre a experiência e o texto. As idéias teóricas fundem-se com as práticas. A teoria, como afirma Deleuze, é uma caixa de ferramentas, deve ser útil. O seu movimento constitutivo é a multiplicação. O arcabouço teórico faz propulsionar, pulverizar os sentidos, render interpretações inteligíveis. Com isso, desvela-se o objetivo da antropologia cultural, a saber, ao inscrever uma experiência traduzida pelo presente enunciativo, inserida na escritura, ela vai fundar e dar margens a ampliações discursivas. Colocando a disposição dos leitores um *registro* de consultas sobre o que o homem falou, a antropologia interpretativa assume sua escritura como *Texto* e, assim, inaugura um campo de fundações e transformações discursivas, permite que o leitor de seu texto se transforme em produtor textual.

³Para essa reflexão, a leitura se orienta em: GEERTZ, Clifford. *El Antropologo como Autor*. (Trad. de Alberto Cardin). Barcelona, Paidós, 1989.

Com efeito, partindo da idéia de Geertz sobre o trabalho *in locus*, James Clifford vai capturar um fragmento de sentido —o deslocamento— e fundar em seu discurso um espaço para a viagem. O antropólogo, aquele que se desloca, o viajante, define-se como uma figura inter-cultural, e isso implica pensar o trabalho de campo etnográfico como um conjunto de práticas discursivas que interagem em um espaço de *tradução*, de competência comunicativa. Pensar o trabalho de campo a partir da idéia do deslocamento —transladar, traduzir— chama a experiência cultural a produzir-se também nas relações de viagem. Resgatando a etimologia —*Trans-latio*— pode-se ler a rasura e inaugurar um novo sentido, impulsionando o trabalho de leitura no entrelaçamento das filigranas textuais. *Trans-latio* emaranha com seus fios constitutivos o ato de traduzir, de transladar e mais, concebe também a *metáfora*. Metaforizar é nomear. Nomear com *um* o que é sempre *outro*. É não deixar que os sentidos cessem. Se metaforizar é nomear, nomear é encontrar sentidos —friso, no plural. Seria interessante lembrar, ou rasurar uma vez mais, e para não abandonarmos o código do escritor turista, que *metaforai*, na atual Atenas, designa o transporte, o translado.. Se *metáfora* é o que *leva além*, o discurso do etnógrafo, discurso que quer persuadir, quer fazer acreditar que esteve *in locus*, não pode ser dissociado do discurso da viagem, discurso de *como chegou lá*. Viagem como *Trans-latio* é, essencialmente, *deslocamento*. De fato, é precisamente a estratégia do *deslocamento* que está na gênese da incorporação de

uma leitura. Assim, desloco o olhar (metafórico) para acrescentar que Edward Said em *Traveling Theory*⁴ —refletindo sobre o movimento das idéias intelectuais, é dizer, a apropriação total ou parcial de uma teoria que se desloca, viaja, que é tomada emprestada e praticada em um novo espaço escriturário— dispara a possibilidade de inter-relacionar a Teoria Textual e a Antropologia Cultural. Afinal, se, como disse Proust, *ama-se sempre sair um pouco de si, viajar, quando se lê*⁵, amalgama-se aqui o trabalho metafórico e metonímico da leitura, trabalho que se inscreve nos planos de desdobramento de textos articulados enquanto viagem e de viagens narrados enquanto texto.

⁴SAID, Edward. *Traveling Theory*, in *The World, The Text and The Critic*. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1983. p.226-247.

⁵PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. (Trad. Carlos Vogt). Campinas, Pontes, 1989. p.47

ARQUEOGRAFIA DO IMAGINÁRIO

Falar em arqueografia implica ressemantizar a noção de arquivo. Proceder à travessia do imaginário arqueográfico de um texto supõe o arquivo não como registro de textos a serem reconhecidos por seu estatuto de conservação, sedimentação ou estratificação, é dizer, pela descrição de uma *origem* que se vincula à escritura progressivamente. A descrição do arquivo que tece o imaginário da escritura tenta investigar as combinatórias que interagem nas fundações discursivas. Para isso, escava-se o texto partindo de suas combinações, composições, do que se coloca em circulação, em relação, em discussão. A busca arqueográfica procura uma re-presentação, uma re-construção através das marcas estereográficas, de textos transmutados, não filiados citacionalmente. Não sendo registro de *tradições*, o arquivo não se mostra, se demonstra pela emergência de discursividades, pelas permanências, pelas coexistências e pelos esfumaçamentos do discurso, esta incessante prática que forma e que trans-forma "coisas ditas".

Para esboçar essa busca arqueográfica, *En Marge du Criton* se configurará como uma viagem na língua, um texto insubordinado que é, ao mesmo tempo, busca e aprimoramento de uma escritura particular: Exercitando-se na escritura do *outro*, Barthes compõe seu material com o empréstimo, ironiza a idolatria e a imitação; não se

preocupa com a *originalidade*, assume, demonstra abertamente a apropriação e a transformação textuais. Ao liberar *En Marge du Criton* como *Premier Texte*, o texto revela-se como delator: o *συκον*, figo, uma fruta literária, bíblica e arcádica, é o elemento orientador da reflexão, o signo furtivo da *jouissance* escamoteada em *Fica* — uma representação itifálica do poder da escritura, do texto. Desse modo, o *primeiro texto* literário aponta a distensão da linguagem, seu deslocamento, sua *perte* e desvela uma reflexão *originária*: O que é literatura? Imitação ou transmutação? O *pastiche* responde agenciando tonalidades clandestinas.

Em 1938, Roland Barthes parte em viagem de férias à Grécia com o Grupo de Teatro Antigo. Navegando por entre ilhas descentradas, escava superfícies plurais e fragmentárias para evocar o texto no fluxo da travessia, da viagem. A viagem de férias guarda em germe a inscrição de um *movimento* que busca compor, recuperar, produzir um *texto* seguindo detalhes apropriativos do contato particular com outro espaço cultural e, dessa forma, ao articular o "recebido" em artefato, praticar a cultura, produzi-la como *Texto*. A narração da aventura assume o papel vetorial dos passos: desbrava a trilha e inscreve o *Texto* como viagem. O viajante é um leitor. Com essa asserção, o *significante* viagem descola-se de seus significados —prática mítica ou atividade sócio-econômica— e cristaliza um novo sentido: a viagem assume a fisiologia ascética de um olhar que atravessa a paisagem estilhaçando e reorganizando o "*lugar*" e reemprenhe a

prática do "espaço" como significância, como desejo de leitura. Prefigurando o já conhecido em outros textos, a pulverização da leitura sob a estética do fragmento desvela no relato *En Grèce*, o que Barthes denominou de *tentação etnológica*, é dizer, através do conceito de viagem como Texto e do Texto como viagem, ele relaciona, associa e interroga objetos reputados como naturais (a aparência, a gastronomia, a estatuária, os museus, o clima, a configuração geográfica, entre outros). Tomando notas e classificando uma *realidade*, o viajante compõe a leitura do *Outro* cuidando em não reduzi-lo ao *mesmo*.

EN MARGE DU CRITON

Desloco a leitura de *En marge du Criton* acentuando a hipótese de um exercício no domínio da língua —do latim, *exercitium*, de *exercere*, uma ação ou meio de exercer, submeter a uma atividade, a movimentos regulares visando o desenvolvimento, ou ainda, de exercer-se, possuir uma atividade regrada para adquirir a prática.

Na esteira dessa hipótese, a escritura do texto barthesiano se configura, simultaneamente, como busca e aprimoramento de uma subjetividade, vale dizer, subjetividade que se arma a partir de uma operação de leitura, de uma montagem.

M. Foucault, no ensaio *L'écriture de soi* explora a idéia da escritura como exercício, *ασκησις* (treinamento de si por si), indicando a presença de uma função "éthopoiétique", a saber, a escritura como um operador de transformação da verdade em *ethos*, e estando esta ainda, associada a duas outras formas, a escritura dos *hypomnēmata* e a correspondência. O ensaio de Foucault me serve como referência na leitura que busco construir, dito de outro modo, a escritura dos *hypomnēmata*, na medida em que se considera como memória material de coisas ouvidas, pensadas ou lidas, que se toma como aparelhagem do discurso implantado em si, que tem como movimento captar aquilo

que já foi dito, ouvido ou lido, a fim de constituir-se em um texto, assemelha-se ao movimento que está implícito na gênese de *En marge du Criton*, ou seja, o exercício de assimilação de uma leitura que, por sua vez, se quer constitutiva de uma escritura.

Em *En marge du Criton*, escritura e leitura convergem em um mesmo corpo alvo de desejo, somam-se em texto de sorte que, para os *hypomnêmata*, na leitura de Foucault,

"Le rôle de l'écriture est de constituer, avec tout ce que la lecture a constitué, un corps (quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus). Et ce corps il faut le comprendre non pas comme un corps de doctrine, mais bien —en suivant la métaphore si évoquée de la digestion— comme le corps même de celui qui en transcrivant ses lectures, se les est appropriées et a fait la (sic) sienne leur vérité: l'écriture transforme la chose vue ou entendue "en forces et en sangue" (in vires. in sanguinem)." ¹

¹FOUCAULT, Michel. *L'écriture de soi. in: Corps Écrit*, 5 (L'Autoportrait). Paris, PUF, 1983. p.12.

É nessa relação da leitura com a escritura, nessa leitura-escritura, que o sujeito do texto vai desenhar sua marca, seu traço diferencial, simultaneamente divisor de unidades alheias, da *archê* e indicador da particularidade, do texto.

Ao apresentar *En marge du Criton*, Barthes disseca a estrutura do texto transmutado em Lemaître, Flaubert, nas retóricas escolares; revelando assim a aparente estrutura da "forma", Barthes libera e autoriza o resgate do "corpo", do reconhecimento de uma possível estrutura imaginária do texto.

A leitura que irrompe, que rasga a página e macula o texto, desliga-se desta apresentação, é dizer, desliza, percorre outros caminhos associativos. Faço em caminhos associativos por revelar como "trouvaille" dessa busca-escavação, indicações outras que parecem constituir um ponto de sustentação para o que o texto coloca em discussão.

En marge du Criton é uma construção de viés. Criton como texto modelo da exaltação socrática é o pretexto-desvio do discurso apologético, é a inauguração de um discurso marginal, discurso que ironiza a instituição, discorda da tradição por atacar o cânone desde

uma perspectiva circunstancial, discurso que instala a escolha plural pela via do hibridismo.

O *Criton* marginal, não sendo um texto apologético, libera a reflexão para que se instale na escritura aquela leitura da qual, conforme Proust, não é mais possível desvincular-se. Essa leitura, que talvez reflita, dialogue com as idéias de Nietzsche, vai construir a força, a virtude de Sócrates, mais na impetuosidade de seu desejo, de seu instinto, que na obstinada batalha para dominá-lo — o senso moral. Assim, através de um jogo de equivalências significantes, o texto vai, inicialmente, apresentar Sócrates como o representante de suas formulações racionais e virtuosas, resistindo aos sabores dos sentidos, aos argumentos de Glaucon (homem de rebanho, figura que sintetiza a submissão dos discípulos à razão tiranizadora) e Apollodore (que ao utilizar os recursos dialéticos induz Sócrates a provar que sua virtude não é um equívoco). A construção do texto até então, apóia-se numa situação onde razão e virtude são elementos que provocam uma oscilação na vontade socrática ainda que não o desviem do senso moral, em outras palavras, da negação da vida. A idéia da razão associa-se à da imobilidade e ambas se assumem como um sintoma de negação da vida num espaço coercitivo, a saber, a prisão. Não obstante, a equação socrática (razão e virtude somam-se em felicidade) é submetida aos princípios do instinto pelas palavras do belo Alcebiade e pelo espírito indomável de Criton. O discurso do instinto, patrocinado por Alcebiade, se revela no apelo fruitivo da

vida, numa espécie particular de paixão cujo grau de intensidade nenhuma voz consegue capturar, o que, por sua vez, faz com que Sócrates perceba o quão frustradora é a razão frente ao testemunho dos sentidos, sentidos secretos, inconscientes, irracionais, "obscuras incertezas que levam-no a vacilar".

Este é o momento em que a vida pede uma prova da existência e da permanência do *fato* homem. Barthes seleciona então, um fragmento simbólico que assegura a integridade da representação: o *συκον*. A fruta revela que o último assalto à virtude e a tentação se equivalem, pois o prazer, a consciência do paraíso está no interdito, no reconhecimento do corpo. Os figos são para Sócrates a tentadora visão do prazer, da sensação de liberdade simbolizada pelo soprar do vento marinho, vento este que oscila, que transforma, que varre a repressão instintual como exigência do conhecimento, da vida(ideal). Não seria aqui uma inserção inocente recorrer à *Assim falou Zaratustra* e lembrar que *Nas ilhas bem-aventuradas*, o figo e o vento são os símbolos da transformação, é dizer, o esquecimento do ideal que propulsa o conhecimento:

"Os figos caem das árvores, são saborosos e doces; e ao caírem, rompe-se sua rubra epiderme. Um vento do norte sou eu para os figos maduros.

Assim, tal como os figos, caem para vós, meus amigos, estes ensinamentos; sorvei-lhes, agora, o sumo e a doce polpa! Em derredor, é outono e céu puro e sol da tarde.

Vede que plenitude há em torno de nós! E daqui, desta abundância, é bonito olhar, ao longe, para mares distantes.

Dizia-se "Deus", outrora, quando se olhava para mares distantes: mas, agora eu vos ensino a dizer: Super-homem. (...)

Podeis pensar um Deus? Mas é isso que significa o vosso desejo de verdade; que tudo se transforme no que pode ser humanamente pensado, humanamente visto, humanamente sentido! Deveis pensar, até o fim, os vossos próprios sentidos!"²

Nessa perspectiva, o prato de figos oferecido por Criton inebria os sentidos e imobiliza a razão. Sócrates rende-se aos sentidos, ao prazer da "pele rubra" e lança-se ao proibido temperado pelo vento marinho, buscando o estranho, o questionável, a construção. O

²NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra (um livro para todos e para ninguém)*. (trad. port.) Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986. p.99-100.

instinto vitorioso, disseminado nas alusões que o figo suscita, goza a vida num espaço de criação, livre, desobrigado das Leis, do espírito, da razão, aberto ao reconhecimento do mundo não mais importando onde, desde que a surpresa, o imprevisto, tonalizem a emoção.

Incapaz de resistir ao instinto, Sócrates porém declara-se nem perverso, nem moral, nem patológico, nem "normal", menos ainda culpado, ainda que condenado a ser livre. Eis o trágico.

O texto afinal revela seu subtexto: o cenário montado reflete um estado de liberdade em um jogo de equivalências significantes. A prisão deixa de ser matéria —quatro paredes, muros mascarados da razão, das leis, do ideal, em uma palavra: sinônimo de morte, e passa a ser o espaço secreto onde se exercem os desejos mais incontinentes, a prisão da qual permanece a liberdade tributária, tributária do instinto, da vida. Daí então a necessidade da estrada, do caminho, da viagem, correlatos de uma percepção em estado de liberdade, é dizer, percepção disposta às mudanças de sensação.

Finalmente, resta então ajustar a escrita da História à da circunstância, dito de outro modo, grafar sua escrita na História que se tornou seu objeto de consideração. Com efeito, Sócrates, com a irreverência dos homens livres, outorga a Platão —o leitor ideal— a

responsabilidade da História, um discurso de ficção, um imaginário. Com este movimento, a *irreverência* de Barthes provoca o leitor pela postura lúdica e regula o texto com uma perspectiva deslocada que possibilita focalizar o passado e torná-lo suscetível de exame, ou seja, permite escalonar o *fato* histórico, torná-lo pensável em uma situação distinta da qual fôra então pensado. A marca que projeta este tipo de construção —uma superposição diapositiva de sentidos— é a de uma relação de inteligibilidades, de sentidos pertinentes a práticas díspares, a construções imaginárias distintas que, afastadas por uma decalagem temporal, não eliminam nem se reduzem umas as outras, são esferas próprias de um discurso fundado na leitura histórica de um sujeito particular e que aferem mais uma vez à escritura, uma tonalidade plural, originária do texto.

" É naquilo que tua natureza tem de selvagem que restabeleces o melhor de tua perversidade, quero dizer de tua espiritualidade." (Nietzsche).

En marge du Criton, configura-se como releitura quando Barthes o torna público, dito de outra forma, quando o apresenta como *Premier Texte*. Esta apresentação, inicialmente, situa o crítico como aquele que aproxima textos distanciados, textos passados no presente. A tensão dos tempos funda a significância. O presente busca significar o passado que prossegue significando-se em um espaço interdito ao presente: o talhe do cinzel cravado, o texto escrito, é no presente uma imagem seca e impassível ao contínuo ir e vir das mãos que o fixaram, movimento que gerou a escritura. Todavia sabe o passado revelar-se como desejo. *En marge du Criton* é o por que, a pergunta dirigida a Jules Lemaître, parceiro de solidão durante as férias, sobre a estratégia do pensar que a página final, ou o ponto de suspensão que é a leitura, deixou latente. Num espaço de solidão o autor intervém, dissimulado ou disseminado no leitor, e a leitura incita a criação de um mecanismo outro, ela excita a escritura. O por que nega o vazio da resposta e a reivindica como própria no artifício do pastiche. Nesse sentido, a escritura barthesiana se exercita na escritura de Jules Lemaître e na de Platão, resgatando a importância, a relação do dizer ao dito: *interdito* — importância esfumada na leitura explicativa do *Criton*. O exercício da leitura sem o exercício da escritura subverte. A escolha do pastiche é uma escolha selvagem, marginal, insubordinada aos exercícios da instituição; o pastiche como escolha, em uma palavra, é o *desvio*. Porém como desvio é também a consciência de uma necessidade, uma consciência irreverente que impugna o sacralizado, o "original".

Barthes, jogando com as linguagens que o sustentam, procura, recorta, monta seu material com o empréstimo e inicia um processo de apropriação e de transformação textual, dilatando o discurso pelo mecanismo da ironia (de base e de fundo, da imitação e dos ídolos). Ao ironizar se esquivava, chama para si a distância favorecida pela ambiguidade e pela polissemia que esse mecanismo logra. Opera estruturalmente sobre dois planos superpostos, dois princípios heterogêneos e uma regra variável, é dizer, paradoxal. A alusão mágica e fugaz, não institucionalizada do discurso irônico, afasta e transporta o Criton para uma região suspensa onde a constituição de sua parte e de seu todo encenam, na mesma proporção, um debate simultâneo de afirmação e negação, criação e destruição. A ironia, aqui, entranha uma formação plural: situa perspectivas diversas e cria objetos distintos. Dessa forma, o texto motivador, ou melhor, o objeto texto, se apresenta como o pretexto da escritura, a máscara que esconde (ou revela) a dificuldade de escrever, de compor o particular e apagar o alheio. Perseguindo esse rastro, a escritura se sustenta como recomposição ou recorte. O empréstimo é a busca desesperada da forma e a seleção do material emprestado conflui com a ansiedade que estava em si, é a interpretação, uma leitura que regenera e suplementa o texto, que desloca, que insere fragmentos e os transforma em uma nova relação do dizer, dizendo de novo sem repetir, de sorte que a leitura acaba por se liberar para que o texto se instale.

O texto vai assim deslizando sobre um veio que perpassa seu leito contitutivo. Ao agenciar tonalidades clandestinas, desbaratando, e por isso, purgando a idolatria e a imitação, e ainda, ao esquivar-se no jogo de presença e ausência da ironia, a escritura arroga o poder de gerar uma idéia outra, instalar outro espaço, engendrar um movimento distinto. O prazer na leitura do outro, de suas linhas, marca um limite mas funda também um recurso, recurso em que o sujeito se reconhece, reencontra traços de seu próprio desejo no contínuo perder-se da leitura-escritura.

Não é inútil evocar o título *à margem de* para sustentar a hipótese do exercício no domínio da língua, diga-se, domínio perseguido por todo aquele que quer escrever. A montagem de uma estrutura-estratégia *à margem de* é selvagem, no sentido de insubordinação que essa palavra carrega, mas é também uma categoria estranha ao *déjà-vu*, selvagem como um "espaço branco", um texto deserto, inabitado, que funda suas significações alheias ao texto anterior. O texto *à margem de* não é o intransponível mas o deslizar que avança a linha, que apaga a origem, que esquece a marca. Contagiado *pela maneira de*, o sujeito desbrava, *à margem de*, uma trilha que lhe permite voltar a ser ele por ele mesmo, depois de tentar sê-lo como o outro. O sujeito do texto vai percorrendo sua trilha deixando assinalado rastros, vestígios de um sentido que se quer sempre como acréscimo ao sentido que o precedeu, acentuando de certa forma seu princípio originador: a ausência de centro. O espaço branco *à*

margem de é o lugar do excesso, da significância, do *suplemento*, segundo Derrida. Nesse espaço, sentido e produção se interligam. Através da diferenciação, ou melhor, jogando com substituições no domínio da linguagem, o sentido se constrói como ação que se produz e se reconhece *à posteriori*, como ação que reclama o engendramento da sua produção, vale dizer, dos traços que restaram no discurso. Os signos traçados (suplementos, acréscimos), vão pouco a pouco afastando o texto objeto por colocarem em funcionamento a língua desde uma perspectiva particular. A ausência da marca, apagada pela margem, origina a significação; conseqüentemente, o signo não mais se prende, não mais transcende, ao contrário, flutua, sempre como acréscimo da estrutura de significação. Deste modo, no desvio da significação primeira, quando o signo se une ao exercício, quando o traço começa a se apropriar da linguagem, o perfil do novo texto surge em delineamento. Ao esboçar o discurso individual, ao apreciar por conta própria a linguagem, o sujeito do texto singulariza sua escritura.

Recordo uma pergunta que Barthes faz no ensaio *Escrever a leitura*:

"Nunca lhe ocorreu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de idéias, excitações,

associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?"³

Ler e levantar a cabeça; ler e desejar. A leitura não é defeito de escritura mas pode ser seu excesso. Faço a pergunta voltar a Barthes na leitura de *En marge du Criton*, e ainda, retornar no *Premier texte* como escritura, como aquele *plus* do sentido que nem a *gramática* nem o *dicionário* podem alcançar.

O primeiro texto se revela então, como delator de uma tensão na linguagem, de um deslocamento, de uma *perte*. O *συκον*, figo, como fruta literária, bíblica e arcádica, é o elemento orientador dessa reflexão, da escritura que é construída no momento da leitura.

Jean-Pierre Richard, no ensaio *Fabrique de la Figue*, lembra que o *figus* não é um fruto monoteísta nem monossexual; sua superfície concreta, seu interior plástico, multiplicado em grãos, escalona a perspectiva por aludir à introdução de uma pluralidade de deuses, é dizer, entranha no texto um elemento polimorfo, pagão, uma perversão das formas. Cópia da cópia: pastiche. Dessa forma, a constituição do figo, e a associação etimológica da *figa*, introduzem

³BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (trad. Mário Laranjeira) São Paulo, Brasiliense, 1988. p.40.

no texto a marca diferencial que fabrica o discurso individual, que revela o devir da escritura. O figo é o signo furtivo da *jouissance* escamoteada em *Fica* — uma representação itifálica do poder da escrita. Resgato o pastiche, de uma escrita que se apropria sem autorização, que modela e remodela outras palavras, outros textos. O primeiro texto, revelado como uma delação no domínio da língua, entrega também o *psicofanta*, aquele sujeito que mostra o figo — aqui metáfora do texto — e assim denuncia seu comércio ilegal, a exportação, o empréstimo. Em um fragmento do canto XXV do Inferno —

*"Al fine de le sue parole il ladro
le mani alzò con ambedue le fiche gridando:
"Togle, Dio, ch'a te le squadro"."*

Dante sustenta a reflexão por sublinhar a associação do "*texte-figue*" à figura (o jogo fônico não é inocente) do ladrão, aquele que toma emprestado, que rouba palavras e que a partir delas compõe mundos, produz realidades originalizando a perspectiva da construção, singularizando a escritura.

Singularizo então minha escritura ao entrar no jogo da contravenção e denunciar o comércio ilegal de frutas na construção anagramática

do Criton-Citron. Antes porém, lembro que a etimologia de Criton adere ao *"texte-figue"* uma outra metáfora de fecundação, o *"texte-nil"*. Criton é correlato de limon, limo, fragmentos trazidos pelo movimento das águas e acrescidos sobre os leitos e margens dos rios. Nihil ou Nil, nada ou Nilo são complexos semas que subvertem o absoluto: o deserto ganha vida pela margem, o texto constitui-se no transbordamento da linha. O rio é o Nilo. Vale a pena aqui lembrar a importância do rio Nilo para a *constituição* do Egito e dos povos que, de suas margens, particularizavam a existência:

*"A maior parte do país é uma dádiva do Nilo (...) O solo do Egito é constituído por uma terra negra, friável, visto ser formado pelo limo que o Nilo traz da Etiópia e acumula por ocasião de suas inundações; (...) Quando o rio rega por si mesmo os campos e as águas se retiram, eles ali abandonam seus porcos e semeiam seu terreno;"*⁴

O Nilo é o texto, um rasto de vida que invade o deserto regando as margens e favorecendo a sementeira, é a metáfora viva da leitura-escritura, um leito de transbordamento fertilizante.

⁴HERÓDOTO. *História*. São Paulo, W.M. Jackson Inc. Editores, 1957. Vol. I. p.114-115-116.

Retorno à contravenção, ao empréstimo ilegal. Jogando com as letras do Criton descubro a fruta e esta ainda revela um comércio de línguas na produção alquímica das poções: o Lemon-grass, lemon, palavra inglesa que significa citron, limon. No movimento desse processo de escavação etimológica, nesta busca do significado perdido, emerge um fragmento estranho que sugere uma similaridade na gênese da escritura de Barthes e Proust. *En marge du Criton e L'affaire Lemoine* são estratégias terapêuticas de liberação da leitura e acesso à escritura. Se o status dos dois escritores difere — Barthes revela os primeiros passos de sua formação, Proust já publicara dois romances, ensaios e prefácios — a escritura do pastiche os aproxima pela ἀσκήσις. Proust "joue d'écrire pastiches", voluntária e exarcebadamente, a fim de liberar-se da angústia da influência e conquistar a posição de recriador do ato de escrever, posição fecundada pela ato de leitura:

"Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer é dar-nos desejos (...) Mas por uma lei singular e, aliás, providencial da ótica dos espíritos (lei que talvez signifique que não podemos receber a verdade de ninguém e que devemos criá-la nós mesmos), o que é o fim de sua sabedoria não nos aparece senão como começo da nossa, de sorte que

é no momento em que eles nos disseram tudo que poderiam nos dizer que fazem nascer em nós o sentimento de que ainda nada nos disseram."⁵

Esse contrato com o outro denomina-se leitura. É o estímulo que ascende o desejo, a viagem iniciática que percorre o universo particular tanto da escritura proustiana quanto da barthesiana, escritura, cabe aqui lembrar, que ao adotar o pastiche como estratégia de esfumaçamento do sujeito, o assume mais que nunca.

O elogio da leitura, aprofundado (vertiginosamente no caso de Proust) pela escrita dos pastiches, confere à escritura uma propriedade de clivagem, propriedade que sempre conserva, alheia às feiúdas, uma face provável do cristal. Com efeito, o último volume das obras completas de Proust abre-se com os pastiches. Nele, *L'affaire Lemoine* destaca-se na primeira página, em letras garrafais, seguido de uma indicação explicativa na qual Proust acusa:

⁵PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. (trad. Carlos Vogt) Campinas, Pontes, 1989.p.30-31.

*"Cette insignifiante affaire de police correctionnelle (...) fut choisie un soir par moi, tout à fait au hasard, comme thème unique de morceaux, où j'essayerais d'imiter la manière d'un certain nombre d'écrivains."*⁶

O caso do acaso (re)instala no texto a figura do ladrão, impostor deliberado que faz empréstimos e transmuta materiais. Lemoine supunha ter inventado um processo de recriação do diamante — a mais dura pedra preciosa, de brilho intenso, formada por cristais de carbono puro. Entretanto, a gema pesquisada por Lemoine era de síntese, assim como era "imitação" o que Proust "supunha", furtivamente, produzir com os fragmentos à maneira de Michelet, Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve... O acaso delata o empréstimo da pedra, do carbono — borra que transmuta o texto desvelando o próprio de Proust no outro do pastiche, revelando a marca traçada para chegar a ser o que se é, o talhe impresso nas páginas, detalhe singular lavrado a cinzel.

A imagem do diamante, construída a partir dos pastiches do caso Lemoine, denota — porque conota: em tipologia, diamante é um tipo de impressão muito fina mas bastante nítida — que o material da

⁶PROUST, Marcel. *Pastiches et mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve*. Paris, La Pleiade. p.7 (grifo meu)

escritura é sempre o *empréstimo*, a síntese, uma (re)invenção no plano clivado da linguagem. No texto do pastiche, as linguagens circulam como *frutos* do desejo despertado pela leitura-escritura, amálgamas do prazer e do gozo, da consistência e da perda, no jogo deliberado que recria o ato de escrever. Enfim:

*"Que a palavra e a escritura sejam sempre inconfessadamente tiradas de uma leitura, tal é o roubo originário, o furto mais arcaico que ao mesmo tempo me esconde e me utiliza o meu poder inaugurante. O espírito utiliza. A palavra proferida ou inscrita, a letra, é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre aberta. Nunca é própria do seu autor ou do seu destinatário e faz parte de sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio a um sujeito próprio."*⁷

Essas poucas proposições que se assumem como desejo e que dispersam a linha com seus jogos de palavras, suas combinações, deslindaram um texto distendido pela entrega do *figo-fica* — metaforizado em *texte-figue* — e que se presta a tratamentos múltiplos

⁷DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. (trad. Maria Beatriz M. N. da Silva) São Paulo, Perspectiva, 1971. p.121.

por sua plasticidade, sua *pluralidade estereográfica*. A inscrição do texto na página, sua pele rubra, guarda uma bomba de grãos, de fragmentos à espera da *profanação*, do levantar a cabeça, do cortar e recortar a linha, do inevitável desejo de ser construído e reconstruído.

Nessa busca incessante da leitura como construção, profanação, o *Premier texte*, como dobra que se revela, vai também marcar, na arqueografia do imaginário, um *desdobramento* do sujeito para além do outro. Com efeito, assistimos aí uma encenação de Roland Barthes leitor de Roland Barthes. Em 1974, ao livrar *En Marge du Criton* subtitulando-o de *Premier texte*, Barthes, furtivamente, saqueia o tradicionalizado e o tradicionalizante — a escrita de sua autobiografia romanesca finalizaria em setembro do mesmo ano. Ele, na posição de leitor dele mesmo, abre o baú e revela um texto amassado, recalçado, marginal, se cotejado com seus diferentes "mais fortes" e, assim, hierarquiza o tesouro, abrindo espaço para a reconstrução da memória (uma leitura que se supõe produzida sob a égide de Cronos). Entretanto, se, aparentemente, esse processo de hierarquização atribui aos objetos perspectivas gradativas, não as atribui com o registro passivo de uma realidade empírica, clara e distinta, ao contrário, submete-as a uma operação de construção que passa pela via do esquecimento, do ocultamento, da seleção.

Barthes abre a apresentação de *En Marge du Criton* dizendo: "*C'est mon tout premier texte...*" —enunção que se torna um tanto curiosa quando se lê em *Roland Barthes par Roland Barthes* algo similar: "*son tout premier texte a eu pour objet le Journal de Gide*". Com esse movimento, a inscrição da lembrança acaba, ludicamente, por produzir uma suplementação e sua escritura possível vai mergulhar leitor e leitura no descontínuo do imaginário —espaço onde o sujeito desliza de significante em significante— e, ainda, vai marcar uma operacionalização de restos, pedaços, fragmentos não totalizados. No leito do imaginário, a tensão é fundada quando a busca pretende um descolamento do que está cristalizado a fim de produzir um sentido novo —nova demanda de unidade.

A montagem dessa leitura vai se envolver no manto de duas metáforas: *pupillus* e *discipulus*. A metáfora do pupilo, por se constituir sob a representação do órfão, ainda menor, privado de seu sustento natural e tomado em tutela, vai revestir a produção de *En marge du Criton*. O infante Barthes, *pupille de la nation*, produz um texto sob estreita relação com a instituição, um texto que se aproxima do campo conceitual de uma *encomenda* —um relato vinculado ao controle. Em 1972, em um artigo da revista *Communications*, Barthes dirige o olhar para a situação do estudante no limiar de seu trabalho. Diz o artigo:

*"Enquanto jovem, ele pertence a uma classe econômica definida por sua improdutividade: não é nem proprietário nem produtor; está por fora do intercâmbio, e até, por assim dizer, fora da exploração: socialmente, está excluído de qualquer nomeação. Enquanto intelectual, é arrastado pela hierarquia dos trabalhos, é visto como participante de um luxo especulativo de que não pode, entretanto, usufruir, pois não possui o domínio deles, quer dizer, a disponibilidade de comunicação.(...) A pesquisa é feita para ser publicada, mas raramente o é, principalmente em seu início, que não é forçosamente menos importante que o seu fim: o sucesso de uma pesquisa -principalmente textual- não depende de seu "resultado", noção falaciosa, mas da natureza reflexiva de sua enunciação; a cada instante do percurso uma pesquisa pode reverter a linguagem sobre si mesma e assim fazer ceder a má-fé do cientista: numa palavra, deslocar o autor e o leitor."*⁸

⁸BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (trad. Mário Laranjeira) São Paulo, Brasiliense, 1988. p.96-98.

Impertinente à instituição, o infante —aquele que não fala, menor deserdado, pupilo— descobre no pastiche do Criton uma possibilidade de fala. Fala sob tutela. Fala através de Platão. Entretanto, a *natureza reflexiva* dessa fala imprime um tom de renovação à leitura ao arrogar para si uma liberdade de interpretação. Essa liberdade, na acepção de Barthes, é a que age no campo do significante, é dizer, na

*"volta das palavras, dos jogos de palavras, dos nomes próprios, das citações, das etimologias, das reflexividades do discurso, das paginações, dos claros, das combinações, das recusas de linguagem. Essa liberdade deve ser uma virtuosidade: a que enfim permite ler no texto tutor, por mais antigo que seja, a divisa de toda escritura: está circulando."*⁹

A produção do texto, aqui sustentada no movimento de circularidade, de viagem, implica o ser da escritura no retorno da leitura. O Criton é a leitura necessária para a completeza do circuito: um reflexo interno —Barthes precisa de Platão para que o olhar volte sobre ele mesmo. Por essa via, a metáfora do *pupillus* vai se colar, paranomasicamente, à etimologia de *papilio* (*petit papillon* : traça) e

⁹Op. Cit. p.99.

desvelar o *pupillus* como aquele que *fagocita*, que *ingere*, que envolve com seu corpo um outro corpo em decomposição, estranho, parcial. Resgata-se aqui, a metáfora da digestão sublinhada há pouco por Foucault.

Na sucessão desta leitura, o pastiche como texto-*fágico*, coloca-se em paralela com o texto de Platão. No diálogo *Criton ou Le Devoir*, o que circula como discussão é a obediência às leis, leis que se fixam no imaginário como lugar do Dever absoluto, barra, limite intransponível ao homem *moral*. Na escritura de Barthes, o que vai se revelar como marca, é o que foi excluído, coisas não ditas, o resto não simbolizado pelo discurso de Platão, em uma palavra, a transgressão. O campo semântico da transgressão envolve aqui, no plano individual, a profanação de um texto sacralizado e, ainda, no plano textual, opera com o excesso, com as sobras, sob uma estratégia escritural *à margem de*. Recordo que a margem não é o lugar do intransponível mas o deslizar que avança a linha e que remarca o texto. Esse discurso *à margem de*, rebate-se sobre uma energia de exclusão, a saber, o limite. Porém, é nesse campo energético que funda sua origem, que constitui seu argumento. O agitar-se do discurso, este movimento que busca transgredir, não trabalha pela cristalização de um novo e único sentido; ao contrário, instaura na produção do texto um paradoxo: se a lei não impusesse o

desejo de transgredir, não se constituiria como lei. A transgressão¹⁰ é a sustentação da lei. O surgimento de um significante chama outro diferente que o constitui —entendendo que esta relação não funciona dentro de uma negatividade, mas é uma relação onde um se define no lugar do outro, em função do outro. Instalado no texto o paradoxo, abre-se para a leitura o campo da significância. Subvertendo o significado *natural*, determinável, desprendendo-se do sentido único postulado pelo texto de Platão —primazia da razão, da obediência, da moral, da verdade absoluta— e contra o qual se instaura, o paradoxo, elidindo o sentido único, ilude a distinção de dois sentidos —bem e mal— pela disseminação interpretativa. Sob o signo da transgressão, um gesto que opera sobre os limites, Barthes estiliza o discurso ao agenciar como potência, a instalação de significantes simultâneos, produzindo um nó, um laço entre os significantes, que resulta no estabelecimento de um sentido novo, múltiplo, plural.

É pertinente a lembrança de que no Criton de Platão, Sócrates é aquele que jamais viajou, leitura entredita de uma viagem que sem se constituir em transgressão é interdita:

¹⁰Nesse sentido, ressalta-se a análise arguta de Michel Foucault no *Preface à la Transgression*, in: *Critique* N°195-196, p.756. "*La transgression n'oppose rien à rien, ne fait rien glisser dans le jeu de la dérision, ne cherche pas à ébranler la solidité des fondements; (...) Parce que, justement, elle n'est pas violence dans un monde partagé (dans un monde éthique) ni triomphe sur des limites qu'elle efface (dans un monde dialectique ou révolutionnaire), elle prend, au cœur de la limite, la mesure démesurée de la distance qui s'ouvre en celle-ci et dessine le trait fulgurant qui la fait être.*"

" Et nous avons, me diraient-elles, (les lois) des grandes marques que nous et la république nous t'avons toujours plu; car tu ne serais pas resté dans cette ville plus que tous les autres Athéniens, si cette ville ne t'avait été plus agréable qu'à tous les autres. Il n'y a jamais eu de spectacle qui t'ai pu faire sortir de la ville, sauf une seule fois quand tu allas à l'isthme de Corinthe pour voir les Jeux: tu n'es jamais sorti que pour des expéditions militaires, et jamais tu n'as entrepris un voyage, comme c'est la coutume de tous les hommes: tu n'as jamais eu la curiosité de voir d'autres villes, ni de connaître d'autres lois; tu nous aimais si fort et tu étais si bien décidé à vivre selon nos maximes, que tu as eu des enfants dans cette ville, témoignage assuré qu'elle te plaisait."¹¹

Gerando um texto no detrimento da matéria, é dizer, através da decomposição e composição das partes, a leitura de Barthes constitui o perfil socrático aproximando-o da figura do barqueiro, este aqui entendido como aquele que conduz pela transgressão de espaços, que transborda as margens, que ruma à Epidauros ou, em uma só palavra, que *viaja*. Desvio assertivo e recoberto de sutileza quando se

¹¹PLATÃO. *Criton ou Le Devoir*. in: *Oeuvres Complètes*. Ed. Emile Saisset. (trad. Dacier et Grou.) Tome I. Dialogues Socratiques. Paris, Bibliothèque Charpentier, s.d.(.) (tomo 1) p123.

sublinha que os *figos*, que no texto barthesiano levam Sócrates a optar pela *liberdade*, são justamente de Corinto — único espaço onde Sócrates se permitiu aventurar.

Com esse retorno aos clássicos, Barthes delimita sua inserção na instituição. Porém, como toda *traça* deixa traços, a reconstrução da leitura aproxima-o do investimento realizado por Gide em *Paludes*. Diz o enunciador:

*"Paludes c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager; dans Virgile il s'appelle Tityre; Paludes c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente;"*¹²

Gide instala *Tityre* como intertexto do enunciador para a reflexão da liberdade, da solidão do escritor, do silêncio da escritura, da viagem como extensão da surpresa, do imprevisto. Contudo, não é apenas o retorno aos clássicos como ponto inaugurante de uma reflexão, na concepção da viagem como um estado de percepção em liberdade: "*Je pars en voyage ... où? Je ne sais pas... la surprise même est mon but, l'imprévu, comprenez vous?*"¹³ Ou ainda, como transgressão de espaços: "*La route! C'est là qu'il faut qu'on aille, et tous, et pas*

¹²GIDE, André. *Paludes*. Paris, Gallimard-folio, 1920, p.16

¹³GIDE, André. *Paludes*. Paris, Gallimard-folio, 1920, p.61.

ailleurs"¹⁴, o que estabelece uma ponte entre *Paludes* e *En marge du Criton*. *Paludes* é um texto que tenciona concepções particulares. Gide escreve em seu prefácio: "*Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent*", e o texto é um jogo constante de perguntas:

*"Tiens! Tu travailles? - Je répondis: j'écris Paludes.(...)Un livre... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un oeuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par force, et sa forme en serait brisée"*¹⁵.

Jogo que finaliza em uma página reservada às anotações das frases mais remarcáveis do livro, página essa em que o autor inicia a impressão e relega ao leitor, por respeitar sua *idiossincrasia*, a tarefa de completá-la, de sorte que o sujeito se implica naquilo que pensa. Leitor e autor revestem-se de palavras, pensam e é justamente a possibilidade desse pensar que vai originar significações, realidades diferentes. Explicitamente, o que Gide

¹⁴Op.Cit.p.64.

¹⁵Op.Cit.p.15-65.

produz é uma lacuna significativa para a circulação do desejo daquele que o lê, para a cristalização de um sentido particular: uma escritura que se esculpe na construção de uma leitura, co-produção textual liberada da ansiedade do empréstimo. Enfim, o que o texto de Barthes não *fala* —mas clama— é o que Gide deseja com a escritura-leitura de *Paludes*: "*Ce n'est pas des actes que je veux faire naître, c'est de la liberté que je veux dégager*".¹⁶

A aproximação de *En marge du Criton* com o texto de Gide, suaviza a passagem, a transposição da leitura sobre outra metáfora, a do *Discipulus*. Vislumbrando *En marge du Criton* como uma espécie de texto sob o domínio da encomenda, texto que busca inserir-se na instituição sob a tutela de uma fala sacralizada, estabelece-se uma bifurcação para alcançar, como contraponto, *Notes sur André Gide et son Journal*, como um texto que faz parte do domínio de uma escolha, escolha que marca a implicação do sujeito, que captura sua fala. Diz Barthes:

"Beaucoup de propos du Journal irriteront sans doute ceux qui ont quelque dent (secrète ou non) contre Gide. Ces mêmes propos séduiront ceux qui ont quelque raison (secrète ou non) de se croire

¹⁶PAINTER, George D. *André Gide*. (trad. fr.) Mercure de France, 1968.p.44.

semblables à Gide. Il en va ainsi de toute personnalité qui se compromet(...)"¹⁷

O que pode querer dizer "*se croire semblable*"? Retenho essa proposição para sublinhar que a estrutura que significa começa com o outro: o sujeito é o produto de um efeito do significante que vem do outro. Essa escolha do outro que se assume como criação de um precursor, supõe um lugar de verdade ligado ao saber. É assim, justamente, que se desenha o discurso de amor: amo a quem suponho o saber, amo um *lugar*. Todavia, essa representação, esse tornar presente, não está no lugar de uma ausência, não é uma falta anterior, senão uma identidade construída, uma busca que impulsiona: o desejo de tornar-se *Um*, uma completeza perdida, o sujeito. É aí que o outro entra, fantasiado em lugar de verdade, do saber que origina a busca e que define o sujeito. Define-o na captura de uma voz que enuncia o seu ser, fala de uma imagem própria de seu aparelho psíquico na busca de seu ideal: o retorno do reflexo de um espelho interno. Lacan, em *O avesso da psicanálise*, diz que "*a referência de um discurso é aquilo que ele confessa querer dominar, querer amestrar. Isto basta para catalogá-lo em parentesco com o discurso do mestre.*" Eis o sentido para "*se croire semblable*". Gide é o mestre. Barthes é o discípulo¹⁸. O texto de Gide fala, comanda,

¹⁷BARTHES, Roland. *Notes sur André Gide et son Journal*. Magazine Littéraire, N.97.p.24.

¹⁸"Peut-on - ou du moins pouvait-on autrefois- commencer à écrire sans se prendre pour un autre? À l'histoire des sources, il faudrait substituer l'histoire des figures: l'origine de l'oeuvre, ce n'est pas la première influence, c'est la première posture: on copie un rôle, puis, par métonymie, un art: je commence à produire en reproduisant

marca um antes e um depois, permite a significação. Porém sozinho, não significa. Precisa de um outro que acione a circulação do sentido. Conquanto permita o discurso do mestre, de Gide, uma significação, o discípulo Barthes a realiza com sua propriedade de *savoir-faire*. Este é campo, alheio ao sentido político, de atuação do domínio. O discípulo *dominado* é quem busca o saber como trilho, como direção construtiva de um lugar novo, diferente. O discurso de amor a Gide insiste *no lugar de*, posto que é aí que funda sua origem, ambicionando inserir sua fala no plural estereográfico da literatura.

*"C'est mon tout premier texte...1933: le surréalisme? Bataille, Artaud? Nullement; Gide, Gide seul... Son tout premier texte a eu pour objet le journal de Gide"*¹⁹ Enunciações curiosas, proposições que revelam

"que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de uma certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus) mas um espaço de dimensões múltiplas onde se

celui que je voudrais être. Ce premier vœu (je désire et je me voue) fonde un système secret de fantasmes qui persistent d'âge en âge, souvent indépendant des écrits de l'auteur désiré.(...) L'Abground gidien, l'inaltérable gidien, forme encore dans ma tête un grouillement têtue. Gide est ma langue originelle, mon Ursuppe, ma soupe littéraire." BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975. p.103.

¹⁹BARTHES, Roland. *Premier Texte*, in *L'Arc*, N.56, 1974. p.03. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975. p.99.

*casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original(...) Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, "desfiada (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática de sentido."*²⁰

Por essas considerações a incidência do referente primeiro vai instalar, na re-leitura dos textos, uma perspectiva que libera o sentido sem riscos do não-sentido: a perspectiva da *drague*. *Drague* aqui entendida como uma viagem do desejo: disposição de um corpo a espera e em sintonia com seu próprio desejo. A *drague* implica uma temporalidade que acentua o "encontro", um estado inesperado, fora de toda repetição e que se oferece na surpresa da "primeira vez". Bem entendido, o ato de "paquerar" se repete mas seu conteúdo é sempre inaugurante. "*Autant de débuts, autant de plaisirs*". A transposição do termo, próximo de uma busca erótica, para o reino textual, se dá na captura das citações, das frases, das fórmulas, dos fragmentos; numa só palavra, na escritura *curta*. É aí

²⁰BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (trad. Mário Laranjeira) São Paulo, Brasiliense, 1988. p.68-69.

que o *Premier texte* —reverso de uma escritura consumada sobre o *Criton*— e as *Notes sur André Gide et son Journal* fundam um ponto de intersecção: a escrita segundo uma forma breve que procede por artigos, por fragmentos —discursos que quebram a idéia de fornecer um sentido final ao que é dito, que se recusam à solidificação. "*L'incohérence est préférable à l'ordre qui déforme*", autocitação entre aspas, versão de si por um sujeito romanesco que retorce a autenticidade na construção de uma lembrança pelo discurso do imaginário. Imaginário que se desfaz, se desprega, que despedaça o movimento da sucessividade.

Sabe-se agora que o jogo genealógico com os textos funda, na leitura da obra, um descontínuo que ao pulverizar idéias, frases, imagens, impele a circulação do sentido num movimento de *ir e vir*, sem fixá-lo definitivamente.

"Quoi, lorsqu'on met des fragments à la suite, nulle organisation possible? Si: le fragment est comme l'idée musicale d'un cycle (Bonne Chanson, Dichterliebe): chaque pièce se suffit, et cependant elle n'est jamais que l'interstice de ses voisines: l'oeuvre n'est faite que de hors-texte. L'homme qui a le mieux compris et pratiqué l'esthétique du fragment (avant Webern), c'est peut-être Schumann;

*il appelait le fragment "intermezzo"; il a multiplié dans ses oeuvres les intermezzi: tout ce qu'il produisait était finalement intercalé: mais entre quoi et quoi? Que veut dire une suite pure d'interruptions?*²¹

Composição do todo pelo detalhe, detalhe por detalhe numa seqüência caleidoscópica: a cada olhar, a cada trama, uma nova leitura genealógica — *"fini l'angoisse du "plan", l'emphase du "développement", les logiques tordues, fini les dissertations! Une idée par fragment, un fragment par idée."*²² Esta composição variável de faoetas parece remarcar o texto com a negação de uma *prescrição* tradicionalizante, unificadora. Conforme refletem Deleuze & Guattari,

"Estamos en la edad de los objetos parciales, de los ladrillos y de los restos o residuos. Ya no creemos en estos falsos fragmentos que, como los pedazos de la estatua antigua, esperam ser completados y vueltos a pegar para componer una unidad que además es la unidad de origem. Ya no creemos en la totalidad original ni en una totalidad de destino.

²¹BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975. p.98

²²Op. Cit. p.150.

*Ya no creemos en la grisalla de una insulsa dialéctica evolutiva, que pretende pacificar los pedazos limando sus bordes. No creemos en totalidades más que al lado y si encontramos una totalidad tal ao lado de partes esta totalidad es un todo de aquellas partes, pero que no las totaliza, es una unidad de todos aquellas partes pero que no las unifica, y que se añade a ellas como una nueva parte compuesta aparte."*²³

O texto assim desejado chama para sua constituição a idéia de um movimento que se desdobra em dobras, movimento que ressoa, que escoa em multiplicidade:

*"Texte veut dire Tissu; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel."*²⁴

²³DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *El Anti-Édipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. (trad. F. Monye). Barcelona, Seix Baral, 1974. p.47.

²⁴BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973. p.100-101.

Entrelaços, entrelinhas, entreditos, interstícios, *intermezzi*. Assinala-se aqui, desde uma perspectiva estriada, uma proposta de leitura e de texto: tecer lacunas, complementar partituras.

A captura do fragmento como articulação do texto em ritmos variados, intercalados (texto que abole a concepção da forma fechada e do desenvolvimento progressivo) chama o leitor para uma prática significativa que pode se constituir nas alusões do polissêmico termo *jouer*:

"O próprio texto joga (como uma porta, um aparelho em que há jogo); e o leitor, ele joga duas vezes: joga com o texto (sentido lúdico), busca uma prática que o reproduza; mas para que essa prática não se reduza a uma "mimésis" passiva, interior (o texto é justamente aquilo que resiste a essa redução), ele joga o jogo de representar o Texto; não se pode esquecer de que jouer (além de ter um sentido lúdico: jogar, brincar; e um sentido cênico: representar) é também um termo musical (tocar); a história da música (como prática, não como arte) é, aliás, paralela à do texto; houve época em que, sendo numerosos os amadores ativos (pelo menos no interior de certa classe), "tocar" (jouer) e

"ouvir" constituíam atividades pouco diferenciadas; depois apareceram sucessivamente duas funções: primeiro, a de intérprete, a quem o público burguês (embora ainda soubesse tocar um pouco; é toda a história do piano) delegava o seu jogo; depois, a função de amador (passivo), que houve (sic) música sem saber tocar (ao piano sucedeu efetivamente o disco); Sabe-se que hoje a música pós-serial subverteu o papel do "intérprete, a quem se pede que seja uma espécie de co-autor da partitura que ele completa mais do que exprime. O Texto é mais ou menos uma partitura de novo gênero: solicita do leitor uma colaboração prática."²⁵

A reflexão digressiva envereda por ramificações que abraçam o discurso buscando descobrir as leis do desejo. Nesse desvio, define-se o texto não como matéria mas sim maneira: uma combinação de acordes, uma orquestração de sons. Tecer lacunas, complementar partituras, é imprimir velocidade ao texto; é dar-lhe uma partida que decorre de ritmos variados, acelerações e *rallentis*, movimentos e repousos: *intermezzi*.

²⁵BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. (...)

Na captura da lei do desejo que produz a escritura, incide o desejo da música, de modo que se pode imprimir na página textual, furtiva e sugestivamente, os acordes de *Canon*, de Johan Pachelbel. Cântico, Cântico faz ressurgir a estratégia escritural à *margem de*, e ainda, Cântico, enquanto composição musical, escreve-se em forma de *variações* sobre um tema curto, breve. O encontro das pautas, composições de peças que se intercalam e combinam seqüências puras de interrupções, anuncia uma proposta de *texto* pela via da *estria*, da dobra: *hors-texte*, prega que encobre e sutaliza o *texto*.

A noção de texto como fragmento, é dizer, como articulação de peças intercaladas que se aproximam, metaforicamente, do reino musical, do timbre, do tom, deslindada pela leitura de Barthes, repercute nas palavras dos autores de *Mille Plateaux*, para quem

"todo el devenir de la música occidental, todo devenir implica un mínimo de formas sonoras, e incluso de funciones armónicas y melódicas, a través de las cuales se hará pasar las velocidades y las lentitudes, que las reducen precisamente al mínimo. (...) Hay una proliferación material que es inseparable de una disolución de la forma (involución), y que a la vez se acompaña de un desarrollo continuo de ésta. (...) Los

*microintervalos, en expansión o contracción, actúan en los intervalos codificados. (...) Ravel y Debussy conservan de la forma aquello precisamente que se necesita para romperla, afectarla, modificarla, bajo las velocidades y las lentitudes. (...) Boulez habla de las proliferaciones de pequeños motivos, de las acumulaciones de pequeñas notas que proceden cinemática y afectivamente, que arrastran una forma simple añadiéndole indicaciones de velocidad, y que permiten producir relaciones dinámicas extremadamente complejas a partir de relaciones formales intrínsecamente simples. (...) Es como si un inmenso plan de consistencia de velocidad variable no cesara de arrastrar las formas y las funciones, las formas y los sujetos, para extraer de ellas partículas y afectos."*²⁶

Aliciada pela idéia de multiplicidade pura, a reflexão sobre o caráter fragmentário aponta uma proposta para a noção conceitual de texto, um extrato de linguagem que reúne em si o prazer da consistência e da perda sem o temor da quebra de *unidade*. Deslocando essa

²⁶DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. (trad. J. Vazquez Perez) Valencia, Pre-Textos. 1988. p.273.

proposta para o sentido que se cristaliza no chamado de uma ficção²⁷ desvela-se o percurso, o traço diferencial que assume a escritura de Barthes. Extraíndo partículas, revelando afetos, desdobrando-se em dobras na construção de uma versão de si —escritura hyponémata— Barthes ilumina sua contribuição, (*in vires, in sanguinem*), à teoria textual, realizando uma liberação da prática escritural, intensificando as escolhas plurais, as formas híbridas, as proliferações do sentido.

As palavras de um sujeito que busca a reconstrução no leito imaginário, são o ponto (de suspensão) que se imprime, em síntese, nessa operação interpretativa. Um fragmento para costurar um hipotético sentido *final* de uma página que se vê branca...virtual.

"Et après?

— quoi écrire, maintenant? Pourrez-vous encore écrire quelque chose?

— On écrit avec son désir, et je ne finis pas de désirer."

²⁷"Fiction d'un individu (quelque *M. Test à l'envers*) qui abolirait en lui les barrières, les classes, les exclusions, non par syncrétisme, mais par simple débarras de ce vieux spectre: la contradiction logique; qui mélangerait tous les langages, fussent-ils réputés incompatibles; qui supporterait, muet, toutes les accusations d'illogisme, d'infidélité; qui resterai impassible devant l'ironie socratique (amener l'autre au suprême opprobre: se contredire) et la terreur légale (combien de preuves pénales fondées sur une psychologie de l'unité!). Cet homme serait l'abjection de notre société: les tribunaux, l'école, l'asile, la conversation, en feraient un étranger: qui supporte sans honte la contradiction? Or ce contre-héros existe: c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir." BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973. p.9-10.

EN GRÈCE

Ao descerrar o texto *En Grèce* como uma leitura, capturo uma frase e a faço circular como pulsão, como algo que origina significações: "*Les événements arrivent à chacun selon les affinités appropriatives. Chacun trouve ce que lui convient.*" A enunciação de Gide orienta o que aqui me convém como pretexto inaugurante, é dizer, sublinhar e resgatar um *artificio* apontado pelos oráculos:

*"Mas quando eles interligarem com uma ponte
de naus a praia sacra de Artemis armada
com a espada de ouro e Cinôsurá em meio às ondas,
esperançosos depois de pilhar Atenas
brilhante, a Justiça destruirá
a Insolência filha da Arrogância, ébria
de seus desejos, convencida de que pode
conquistar tudo; o bronze enfrentará o bronze
e Ares com muito sangue tingirá o mar.
A Hélade verá então luzir o dia
da liberdade vinda do filho de Cronos
onividente e da Vitória onipotente".¹*

¹HERÓDOTOS *História*. (Trad. de Mário da Gama Kury) Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1985. p.429.

A previsão expressa refere-se a célebre batalha de Salamina, local onde se deu a vitória dos helenos sobre o exército dos persas comandado por Xerxes —astuto estrategista na concepção de naus como pontes e barreiras.

Filtrado o significado histórico, permanece como resíduo um significante que atua como operador funcional na construção de uma associação, a saber, a ponte. Ponte como metáfora de uma viagem através de variedades espaciais distintas, como leitura que oscila sobre a percepção de *"tant d'îles qu'on ne sait si chacune est le centre ou le bord d'un archipel(...) pays des îles voyageuses: on croit retrouver plus loin celle qu'on vient de quitter."* Leitura que se produz a partir de uma pluralidade de espaços descentrados, espaços abertos à significação.

Na leitura de tantas ilhas, no encontro de tantos fragmentos, a ponte se apresenta como elemento que possibilita unir, sem homogeneizar, pois sua constituição em naus, em barcos, funciona como injunção do passar, traço que atravessa e transgride. A idéia de unir a ponte ao trabalho de construção de uma leitura, encontra ressonância nas reflexões de Michel Serres. Diz o autor que:

"puente es un camino que conecta dos margenes o que torna continua una discontinuedad. O que suelda una fractura. O que recompone una fisura. El espacio del recorrido está hendido por el rio, no es un espacio de transporte. En consecuencia, ya no hay un espacio, hay dos variedades sin limites comunes.(...) La comunicación estaba cortada: el puente la restablece vertiginosamente.(...) El puente es paradójico, conecta lo desconectado."²

A ponte assim constituída serve como operador do trabalho cultural, é dizer, como um ponto de intersecção, uma construção de conexões, enlaces, tramas. Considerando que para Barthes o trabalho da cultura é um processo de recuperação — "*La culture récupère. La récupération est la grande loi de l'histoire*"³— entende-se por recuperação uma operação de leitura, um trabalho de ligar significantes, de conectá-los numa galáxia de sentidos. A partir dessa observação, sublinho ainda a lembrança oportuna de Serres que ressalta, neste processo operacional de leitura, a emergência da figura, da imagem do:

²SERRES, Michel. *Discurso y Recorrido*[*Discours et Parcours*], in: *La Identidad*. (Trad. Beatriz Domínguez). Barcelona, Peetrel, 1981, p.27.

³BROCHIER, Jean-Jacques. *Vingt mots-clé pour Roland Barthes* (entretien). *Magazine Littéraire*, n.97, 1975, p.29.

*"tejedor. Imagen de ligar, de añudar, de construir puentes, caminos, pozos o postos, entre espacios radicalmente distintos. De dire [decir] lo que se sucede entre ellos. De inter-dire [entre-decir, prohibir]. La categoría entre, fundamental em topologia y también aqui. De entre-decir en las rupturas y grietas existentes entre las variedades encerradas en si mismas. Encerradas: aisladas, cerradas, separadas."*⁴

Imagem essa que também desvela a estratégia de um viajante, de um olhar que recupera a viagem como texto (tecido) na estrutura estética do fragmento.

Considera-se então o que um escritor, ou tecedor, propõe em primeiro lugar, ou seja, uma experiência, a sua. Em 1938, Barthes parte em viagem de férias à Grécia com o Grupo de Teatro Antigo. A viagem de férias guarda em germe, por sua origem e seu destino, uma inscrição no universo dramático (termo aqui entendido como pertinente ao teatro). A palavra drama em grego, tem o sentido da ação e por esta via, surge a significação do teatro: ação e lugar onde se vê. Nessa perspectiva, ação e presença se interligam: se esta não é

⁴SERRES, Michel. *Discurso y Recurrido*. in: *La Identidad*. (Trad. Beatriz Doniots). Barcelona, Peetrel, 1981. p.29-30.

presente, não é vivida, é tornada presença pela representação. Complexo paradoxal: as experiências vividas são presenças de ausências, aquilo que se mostra, designa o que não é mais. Sob o signo da perda, a experiência se constrói na cristalização de um movimento distendido pelo papel constitutivo da representação com relação ao objeto. O que se pretende como relato de uma atividade real, no sentido de empírica, autêntica, é, na realidade, resultado de uma construção imaginária fabricada como autêntica e, conseqüentemente, mediada por um olhar que se constitui em interpretação. Contemplar à distância, colocar-se frente ao silêncio do esquecimento, é o que aciona o mecanismo da memória, é o que faz falar a lembrança ou, dito de outro modo, resgata do limbo as imagens segredadas. Instala-se aí o movimento que marca o relato da viagem à Grécia, um movimento que busca compor, recuperar, produzir um texto seguindo detalhes apropriativos do contato particular com outro espaço cultural e, dessa forma, ao articular o *recebido* em artefato, praticar a cultura, produzi-la como texto. Lembro, aqui, que entre outras metáforas, o texto é também, para Barthes, *teatro de signos*. Na esteira dessa metáfora, conclui Michel De Certeau que:

"le récit a d'abord une fonction d'autorisation ou, plus exactement, de fondation.(...) C'est une fondation. Elle donne espace aux actions qu'on va entreprendre; elle crée un champ qui leur sert de

base et de théâtre. Tel est précisément le rôle premier du récit. Il ouvre un théâtre de légitimité à des actions effectives".⁵

Em 1957, com a publicação de *Mythologies*, Barthes retoma a problemática da viagem como texto no artigo *L'Écrivain en Vacances*. Ensaia aí um olhar agudo sobre a situação do escritor para a sociedade burguesa. O escritor é aquele, homem de letras, especialista da alma humana, que, mesmo partilhando do status geral do trabalho contemporâneo — as férias — com operários e empregados, não pára de produzir. O *ideal* do escritor é unir ao *descanso* comum o prestígio de uma vocação que nada pode parar nem degradar. Nesse sentido, a produção literária é associada a um tipo de *secreção involuntária* ou "*pour parler plus noblement, l'écrivain est la proie d'un dieu intérieur qui parle en tous moments, sans se soucier, le tyran, des vacances de son médium*"⁶. Destituído de lugar próprio aquele que é concebido como *faux travailleur* recebe uma segunda carga semântica, passa então a ser considerado como *faux vacancier*. É justamente dessa percepção que parte, mais tarde, Jean-Didier Urbain para pensar a situação do turista e do viajante. Diz ele em seu artigo:

⁵DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du Quotidien*. 1. Arts de Faire. Paris, Gallimard, 1990. (folio-essais). p.182-183.

⁶BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957. p.32.

"Si, dans le cadre de notre imaginaire quotidien, l'écrivain en vacances -comme l'écrivit Barthes- est considéré comme un *faux vacancier*, le touriste, quant'à lui, est ordinairement conçu et reproduit *littérairement* comme un *faux voyageur*. *Corrélativement*, le tourisme est perçu comme une contrefaçon du Voyage qui procède de l'imitation frauduleuse, de la détérioration d'une pratique mythique ou de la falsification pure et simple d'un art du périple, modèle d'usage de l'espace primitivement tracé par un actant héroïque: le *Voyageur*."⁷

Urbain opera com categorias que rechaçam a atividade turística pela via da depreciação, formulando quadros que seccionam o turista entre os polos do ser e do parecer um actante heróico, ou seja, o *pseudo-viajante* (turista 1, un actante que, não sendo o viajante, tem por ambição conservar e perpetuar a imagem mítica), e o *vacancier* (turista 2, actante anti-heróico e grotesco que não busca fundar nem inventar espaços, é uma imagem paródica do viajante e do turista 1). De fato, Urbain define o turismo como uma atividade inautêntica que só ressalta a perda de um traço primitivo, a prática mítica de espaço:

⁷URBAIN, Jean-Didier. *Sémiotiques comparés du touriste et du voyageur*. *Sémiotica*, n.58., Amsterdam, 1986. p.269.

*"de l'aventure inaugurale du Voyageur qui a tracé la première carte, le premier parcours, le premier récit, le touriste, bénéficiant de l'aquis, est un actant qui ne conserve que le paraître, que le comportement approximatif du sujet mythique mais non pas l'être, l'esprit, la compétence inventive, les modalités que sont le pouvoir et le savoir-faire."*⁸

Todavia, não assinala o autor que a prática de espaço supõe fundamentalmente uma operação de leitura, e que a representação do mapa, do percurso ou do relato, é resultante de um processo de reconstrução imaginária.

Partindo do raciocínio de Urbain, o relato de viagem à Grécia sofre um processo de fusão tenso-ativa, em outras palavras, coloca em crise a função mítica e a função turística. A viagem de férias, narrada e resgatada enquanto texto, aproxima-se de uma construção performativa dado que o percurso é criado, fundado pela escritura — um traço diferencial que inaugura e estabelece um itinerário de descobrimento. Há que se considerar, por um momento, o sentido de descobrir, é dizer, a acepção desejada a esse termo implica a existência não como um dado desde sempre aí, presente, ainda que inacessível ao sujeito; o descobrimento, a existência se dá no

⁸Op.Cit.p.270-271.

momento do contato, instante em que o sujeito *reconhece*, cristaliza significantes e origina sentidos. Do ponto de vista do sujeito, qualquer realidade anterior a este momento, é inexistente. Descobrir, em uma palavra, é inventar. Daí ser a viagem uma autêntica aventura:

"La voûte du ciel, la vague qui bat doucement, cette terre que l'on foule enfin des lieux que l'on croyait jusqu'alors purement étherés, le parfum d'exotisme qu'y jette, une nuit traversée de musiques et de visages, tout exalte, tout compose le cadre d'une aventure."

Quadro, entretanto, intermediado por um modelo, um padrão: "*Les monuments d'Athènes sont aussi beaux qu'on l'a souvent dit*" ou "*Depuis de jours nous cherchons quelqu'un de beau qui nous rappelle la splendeur des Anciens Grecs*"— enunciações que instauram uma concepção congruente do *ver* com a *idéia* do *ver*, é dizer, *reconhecer*. A esse respeito, John Frow, refletindo sobre a viagem de Basho, escreve que:

" what the traveler sees is what is already given by the pattern. Basho knows, for example, that the hills of Asaka are famous for a certain species of iris, although no one he speaks to has ever heard of it. And he will travel to see "the miraculous beauty of Kisagata" or "the famous wisteria vines of Tako": tourist essences that precede his experience of them.(...) It is just such a semiotic structure that Jonathan Culler describes when he argues, for the tourist gaze, things are read as signs of themselves. A place, a gesture, a use of language are understood not as given bits of the real but as suffused with ideality, giving on the type of the beautiful, the extraordinary, or the culturally authentic. Their reality is figural than literal. Hence the structural role of disappointment in the tourist experience, since access to the type can always be frustrated".⁹

Partindo dessa assertiva, a experiência não se produz na captura de uma imagem, mas na tentativa de manter uma outra já construída: "*maintenant c'est tout le contraire de ce qu'ils étaient; beaucoup sont de petits hommes noirs, aux traits, à la peau vieille, au regard huileux, aux dents mauvaises;*" O berço da civilização

⁹FROW, John. *Tourism and the Semiotics of Nostalgia*. October, n.57., 1991.p.125.

ocidental é fixado por uma perspectiva que retrata em palavras o subdesenvolvimento cultural, o estancamento produtivo de uma sociedade que se transformou em atração turística. A imagem étnica dos *Anciens Grecs* fixou-se, e é contraposta, em uma definição turística: etnia reconstruída¹⁰ pela imagem estereotipada de uma identidade que emerge como resposta a esse movimento. O relato dessas percepções grifa como marca a produção de um espaço¹¹ — lugar como prática significativa, aferindo citações que se amalgamam como resultante e autorização das falas.

Relatando seu caminho, Barthes simultaneamente o traça, o que equivale a dizer que sua escritura produz um *percurso* focalizando, enunciativa e ludicamente, os passos que tramam lugares, de sorte que atravessa, transgride e atualiza sua escolha através da transmutação de significantes espaciais situados pelo desejo. O estabelecimento do percurso supõe uma indicação de lugar, um elemento do cenário geográfico que postulará o itinerário. Todavia a descrição funciona como um *plus* de fixação¹², é, de fato, um ato de

¹⁰Dean MacCannel trabalha com estas oposições -ethnicité construite, ethnicité reconstruite-considerando as atividades turísticas que têm seus pontos de atração em culturas ditas exóticas. Ver: *Tourisme et identité culturelle. Communications*, n.43, 1986. p.169-185.

¹¹Michel De Certeau destaca que "tout récit est un récit de voyage, -une pratique de l'espace", operando com a distinção entre lugar e espaço. Quanto ao primeiro, define o autor: "*Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence(...) Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité*"; quanto ao segundo, esclarece que "*Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs, de direction (sic), des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles.(...)En somme, l'espace est un lieu pratiqué*". A seguir, passo a utilizar no texto a mesma distinção entre espaço e lugar postulada por De Certeau. DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du Quotidien*. Paris, Gallimard, 1990. p.171/173.

¹²A descrição é assim explorada por Michel De Certeau: "Toute description est plus qu'une fixation", c'est "un acte culturellement créateur." *Elle a même pouvoir distributif et force performative (elle fait ce qu'elle dit) quand un*

criação. Ato que se reveste no processo da escolha, uma fundação descontínua, e desvela a caminhada como espaço de enunciação.

A narração da aventura, a produção de ações narrativas, assume o papel vetorial dos passos: desbrava a trilha e instaura a viagem. Caminhar é uma prática significativa. É uma escritura que se desenha sobre o papel branco através das marcas deixadas por significantes que se deslocam, que se hospedam naquele que viaja, naquele que traduz a cultura como operação de leitura. O viajante é um leitor. Com essa asserção, o significante viagem descola-se de seus sentidos anteriores —prática mítica ou atividade sócio-econômica e cultural— e cristaliza um novo significado. A viagem assume a fisiologia ascética de um olhar que atravessa a paisagem, estilhaçando e reorganizando o lugar, reempregando a prática do espaço, a busca de seu sentido. Todavia o olhar que espreita ora se perde, ora se encontra, ora interroga, ora contempla. O ensaio *O Olhar Viajante* de Sérgio Cardoso, ilumina este matiz ao situar a ótica do ver e do olhar em campos de significação distintos. Para ele,

ensemble de circonstances se trouve réuni. Alors elle est fondatrice d'espaces. Réciproquement, là où les récits disparaissent (ou bien se dégradent en objets muséographiques), il y a perte d'espace: privé de narrations (...), le groupe ou l'individu régresse vers l'expérience, inquiétante, fataliste, d'une totalité informe, indistincte, nocturne." Op.Cit.p.181-182.

"o ver conota ingenuidade no vidente, evoca espontaneidade, desprevenção, sugerindo contração ou rarefação da subjetividade... como para atestar as imposições do mundo, realçar o poder das coisas, sua jurisdição sobre o conhecimento. De outro lado, no olhar -que deixa sempre aflorar certa intenção, trai sempre certo urdimento, algum cálculo ou malícia- as marcas do artifício sublinham a atuação e os poderes do sujeito. Logo, portanto, reservamos -e é o que fazemos habitualmente- um para a visão involuntária, e outro para o ver deliberado -premeditado ou simplesmente intencional-, deixando derrapar a perspectiva da gradação e romper-se o fio da sua continuidade. Segmentam-se, sub-repticiamente, os pólos da visão, e, entre eles, hesita seu sentido; pois dobra-se de um lado a percepção à soberania do mundo e, de outro, tudo se concede aos poderes do sujeito".¹³

Na leitura do lugar, a prática dessa ótica se dá num sistema de metamorfose alquímica da realidade. Os exercícios da visão se

¹³CARDOSO, Sérgio. *O Olhar viajante (Do etnólogo)*.in.: NOVAES, Adauto...(et al.)*O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p.348.

misturam e a resultante do processo não se homogeneiza. São versões que se convertem por ruptura, por quebra de configuração:

"Nous avons gagné le bout de l'île sur des routes emplies d'une boue calcinée par le soleil; là, un léger bois de pins abritait quelques campeurs; des tricots, des camisoles pendaient entre les arbres. On s'écarte; (...) Sur cette terre courte et plate, entre ces rives nues, a fleurant les eaux calmes, la stratégie d'une bataille devait être d'une simplicité cruelle, tout entière soumise à l'evidence".

A consistência do ver e do olhar, investigados por Sérgio Cardoso, lembram, respectivamente, o que Barthes operacionalizou, nas reflexões a respeito da fotografia, sob os termos de *studium* e *punctum*¹⁴. O primeiro supõe e expõe um campo de significação; o segundo deseja e alicia o fragmento como foco do sentido. Assim, a paisagem se retrata no quadro textual sob a perspectiva do *studium* — que busca o espraiamento, a abrangência, a horizontalidade—, e do *punctum*, que se focaliza nos interstícios, na verticalidade. O panorama local transmuta-se em prática de espaço através de uma mirada instantânea e vertical. O olhar condensa-se numa dimensão

¹⁴BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. (trad. Júlio Guimarães) Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p.45-46/68-69.

oblíqua. É leitura, é interpretação. A composição do texto em fragmentos fundamenta-se justamente nessa estrutura de procura, salientada pela consistência do olhar, do *punctum*; estrutura que não se fixa sobre uma superfície plana mas que, mirando as frestas, escava, fixa e atravessa a descontinuidade de uma paisagem inspecionada, interrogada e entrelaçada em cada nó de sua tessitura. Descerrando a viagem como leitura, ou atividade de um olhar, Barthes, inventor de espaços, tecedor de malhas urbanas, insere no discurso uma trajetória que se abre ao desvio, defrontando o limite, a lacuna. A cidade acontece nas praças, nos parques, nos museus, restaurantes, estátuas, porém o veio de vida flui e é capturado "*au pied de l'Acropole*": "*Il y a un méchant quartier que j'aimais beaucoup; il est situé au pied de l'Acropole; ce ne sont que des rues marchandes, courtes et étroites, mais pleines de vie; j'y flanais souvent.*" Visando a descrição como ato de criação, dispersa-se o relato. A ação narrativa oscila entre a imagem intermediada que afeta o transeunte por sua congruência imaginária —afinal a Acrópole é um valor gravado no quadro do conhecimento— e o trabalho de organizar a passagem transgredindo o lugar, praticando a significância sob a autorização de um "*méchant quartier*" —um espaço liberado das marcas, das pontuações universais e que, fundamentalmente, se abre como um leque de possíveis ocupações ou gêneses interpretativas. A descrição concilia lugares heterogêneos, uns recebidos da tradição, outros produzidos pela observação. A incidência do olhar transfigura o viajante em *voyeur*: Barthes se posta à distância como um ponto objetivo que delimita a vista e permite capturar um resquício, um

fragmento que favorece sua inserção como leitor, e, conseqüentemente, desperta seu desejo na relação com o lugar. Transporta-se aqui a inscrição do ato de *flâner* para acentuar a leitura com a lembrança dos passos erráticos de certo poeta, figura heróica do *flaneur*, que busca, nas ruas, suas rimas:

*" Temos aqui um homem -ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói— ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avaro em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis."*¹⁵

O viajante-flaneur erra por entre ruas, por cenários geográficos, recolhendo leituras que se descrevem nos deslocamentos, nos fragmentos semânticos que esvaziam alguns significantes e fecundam outros.

¹⁵BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. (trad. bras.)Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. p.16.

A referência de Atenas chama para o texto uma associação interessante. Os transportes públicos da cidade são conhecidos atualmente como *metaphorai*. Poder-se-ia dizer que na Grécia pega-se uma metáfora (ônibus ou trem) para se transportar. Michel De Certeau em, *L'invention du Quotidien*, diz que os relatos poderiam absover essa idéia, dado que atravessam e organizam lugares, criam frases e itinerários. Parece ser esse processo de criação o que está orientando a leitura de Barthes sobre a Grécia. Cada fragmento de leitura gera uma escritura que não busca definir, fixar uma concepção; ao contrário, cuida em nomear. Entende-se por nomear uma criação metafórica próxima da ficção, é dizer, da contrução ou da invenção de um sentido. Criando metáforas, o viajante se revela como poeta, pois engendra novas associações, novos sentidos e revitaliza a linguagem. O processo criador da metáfora pode ser associado ao processo criador da linguagem articulado na escrita breve, fragmentária. A metáfora é um instantâneo, uma inovação semântica que emerge sob a mirada do leitor. A captura desse instantâneo irrompe como significação do texto, como organização da perspectiva. Essa significação emergente tem existência em um presente que atualiza uma fala. Fala fugaz. Fala que não se fala: intertextualidade que se dissemina pela linguagem. Na colisão de sentidos, transportados e acentuados pelo caráter de invenção da enunciação metafórica, desvela-se o traço diferencial e construtivo do olhar inquiridor. A busca da metáfora abre um leque que ventila o trabalho do sentido operado pela leitura. Ventilar arroga aqui como sinônimo, maximizar, atingir o máximo, o limite. A metáfora conduz,

leva à fronteira, transpõe o sentido originando significações múltiplas. Guarda em germe o poder de revelar e projetar um mundo na intersecção, na construção de uma ponte produtora de sentidos. *Metaphorai*, tomado como elemento de empréstimo dos gregos, funda, na leitura da viagem como texto e do texto como viagem, um(a) ponto(e) de intersecção entre o percurso e o discurso. A escritura do texto transporta o leitor. Trama lugares e espaços. Tece um itinerário e instaure a viagem como significância.

O relato de viagem à Grécia se articula nas lacunas e seu material se compõe de fragmentos, de espaços significantes dispersos. A leitura como resgate e constituição da viagem opera com estratégias que buscam conciliar a diversidade do que foi inventariado. Daí o acento sobre o movimento incidental da perspectiva que, sob o ângulo abrangente do caminho, focaliza e delimita o percurso. A trajetória da escritura de viagem em Barthes procura reproduzir o detalhe como tentativa de quebrar a resistência do novo objeto que se quer interpretado. Sem perseguir a representação das proporções, a organização ou a estrutura, os detalhes apreendidos na viagem são encadeados em um tipo particular de processo aditivo, de sorte que se pode assinalar a experiência do texto *En Grèce* como exercício inicial do prazer na escrita fragmentária. Ressalvo, estilo escriturário que Barthes adotará no decorrer de sua produção literária.

A relação e a fragmentação do percurso introduzem na leitura um princípio de ordem. é dizer, conotam o relato com a significação de um *bricolage*, termo que foi transportado para a investigação cultural pelo trabalho de Lévi-Strauss¹⁶. Esclarece o autor que o verbo *bricoler* traz em sua antiga acepção uma ligação com o jogo, com a caça e a equitação, o que só faz acentuar o movimento incidental: o salto da péla, a corrida do cão, o desvio do cavalo de uma linha reta para evitar um obstáculo. A acepção atual do termo releva o movimento incidental ao conceder ao *bricoleur* a utilização de meios indiretos, de materiais heteróclitos, na execução de um grande número de tarefas diversificadas. A composição da leitura, do trabalho do *bricoleur*, é resultante de oportunidades múltiplas que se apresentam como meio de renovação e enriquecimento de sua reserva, ou como possibilidade de sustentá-lo com resíduos de construções e destruições anteriores. Dentro dessa composição, cada elemento pode estabelecer um conjunto de relações simultaneamente concretas e virtuais. Diz ainda Lévi-Strauss, que o impulso do *bricoleur* é retrospectivo, é dizer, que ele observa seu objeto, o conjunto de utensílios e materiais já constituído, buscando construir ou reconstruir seu inventário mas, principalmente, ansiando estabelecer um diálogo com esse objeto. É nesse diálogo, nesse processo de interrogar relativamente os objetos heteróclitos, que o *bricoleur* constrói uma significação para cada um deles.

¹⁶Ver: LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. (trad. Tânia Pellegrini) Campinas, Papirus, 1989.

O trabalho de *bricolage* opera com a extração e com o deslocamento do objeto dentro da realidade, de sorte que a separação produz um tipo de auto-suficiência que resiste à integração totalizadora. Cada elemento, cada fragmento, reúne em si uma potência de autogestão. Na composição do relato *En Grèce*, do início ao fim, os fragmentos representam uma série de leituras heterogêneas e, por isso, aferem ao texto de viagem um estatuto de atividade, de estruturação mais do que propriamente estrutural, o que, por sua vez, assegura uma sistemática que favorece a circulação do sentido e a multiplicação das vozes. Cabe aqui sublinhar que se entende por sistemática uma metáfora do processo de escritura, um termo aspirado pela concepção barthesiana de texto:

"Fourier nous permet peut-être de redire l'opposition suivante (...) : le système est un corps de doctrine à l'intérieur duquel les éléments (...) se développent logiquement, c'est-à-dire, du point de vue du discours, rhétoriquement. Il vit de deux illusions: une illusion de transparence (...) et une illusion de réalité (...); le systématique est le jeu du système; c'est du langage ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention) référentielle; son mode d'apparition, de constitution, n'est pas le "développement" mais la pulvérisation, la dissémination (la poussière d'or du signifiant); (...)"

*le systématique ne se soucie pas d'application (sinon à titre d'un pur imaginaire, d'un théâtre du discours), mais de transmission, de circulation (signifiante); encore n'est-il transmissible qu'à la condition d'être déformé (par le lecteur);*¹⁷

Jogando com essa linguagem aberta que busca se revitalizar por meio da pulverização significativa, a escrita do acontecimento no texto *En Grèce*, situa a escolha do fragmento como aventura inaugural de um traçado, é dizer, um indicador itinerário na operação interpretativa do lugar e do espaço. A estratégia estética do fragmento deslinda o percurso como prática significativa. O fragmento captura o ato de enunciação como disseminação de sentidos. O plural do sentido atravessa a junção-disjunção produzida pelo discurso fragmentário. Lembro aqui, discurso que emerge da leitura de um viajante que se transmuta em construtor de pontes com barcos —metáfora, já assinalada, que projeta, e revela em sua gênese, a injunção do passar, movimento que atravessa e transgride. O mapa, a página branca, circunscreve um lugar de produção para o leitor-viajante, aquele que traça o percurso desenhando frases, criando palavras, para produzir a leitura da viagem como artefato. Sobre a página branca, a pluralidade de espaços descentrados, ilhados, de fragmentos heteróclitos, é articulada como prática significativa.

¹⁷BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971. p.114-115.

Prefigurando o já conhecido em outros textos, a pulverização dos objetos no relato *En Grèce*, é a resposta ao que Barthes denominou de tentação etnológica, é dizer, focalizando a viagem como texto, ele relaciona, associa e interroga objetos reputados como naturais: a aparência, a gastronomia, as flores, o clima, a luminosidade, a complexidade. Tomando notas e classificando uma realidade o viajante compõe a leitura do *outro* cuidando em não reduzi-lo ao *mesmo*.

Este contato com o *outro* patrocinado pela viagem, é pura disseminação de sentidos, ele faz reconhecer o novo no *mesmo*, está pressuposto na significação aberta de um universo próprio. Por essa abertura de significação o *diferente* ocupa um campo onde se exalta sua existência desde um efeito de distanciamento. O afastamento é a condição necessária que trama o alcance do *outro* pela nova leitura do *mesmo*. A descoberta do *outro* desvela a indeterminação própria, a condição de sujeito aberto à significância. Essa noção aproxima-se do que Victor Segalen procurou estruturar a propósito do *exotismo*. Conceção particular que passa pela noção do *diferente*, pela percepção do diverso, pelo acesso ao conhecimento de algo que não é o *mesmo*. O exotismo, segundo Segalen, é justamente esta *sensação* que mantém um tipo de distância absoluta entre o *mesmo* e o *outro*, que saboreia, sensual e intelectualmente, o efeito de estranhamento proporcionado pela especificidade própria e a particularidade do *outro*. Esse efeito, essa *sensação*, não está para ser descrita, mas

para ser digerida e partilhada com aqueles que são aptos a degustar o prazer de sentir o Diverso. Afinal. "*c'est par la Différence et dans le Divers, que s'exalte l'existence*".¹⁸

Seguindo as *afinidades apropriativas*, o sujeito acede aos gestos das idéias — "*Il trouve d'abord le geste (expression du corps), ensuite l'idée (expression de la culture, de l'intertexte)*"¹⁹— praticando espaços significantes diversos, recolhendo fragmentos heteróclitos para composição de seu texto. Circundando ilhas, construindo pontes, transgredindo espaços, a leitura do acontecimento fulgura na intensidade da sensação, na exaltação do sentir:

"me voici arrêté, presque au sommet du Cynthe, sur la mosaïque d'une villa romaine; les regards s'élèvent, l'île s'agrandit; on la voit devenir le centre d'un cirque de cyclades qui se dénombrent autour d'elles comme des liens bleus: Naxos, Paros, Tinos. Cette succession ordonnée de lumières et d'horizons plus solides me symbolise les noces de la terre et de l'eau, nulle part plus somptueuses qu'ici: l'île est le centre d'un embrasement solaire; le soleil insiste, il épaissit le sang, il entre par les

¹⁸SEGALEN, Victor. *Essai sur l'Exotisme*. Paris, Fata Morgana, 1978. p.77.

¹⁹BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975. p.103.

yeux, par les oreilles, on l'entend, c'est un silence térébrant; puis il dilue, allège, aspire; il attache à chaque vague une épée de flammes."

A viagem é chama que arde como efeito, como texto, e este é a espada que atravessa como circulação de sentido, como viagem. É interessante resgatar, junto com Segalen, da metáfora do *exota*²⁰, cultor da diferença que interioriza o princípio e a sedução hipnótica do inefável; figura que arde, queima, faz-se luz sob o raio solar da terra do *outro*, para pensar a afirmação de Barthes:

"il est certain que là-haut, on est initié à quelque chose, que l'on prend pour la Grèce et qui n'est peut-être autre que le Feu. Il faut gravir le Cynthe à midi, à l'heure la plus perpendiculaire, l'heure droite et profonde où la flamme solaire va au cœur des terres, au fond des poitrines, et trace sur les yeux, comme un signe, une blessure de feu, sèche comme une blessure d'amour."

²⁰ *Exote, celui-là qui, voyageur-né, dans le monde aux diversités merveilleuses, sent toute la saveur du Divers.* SEGALEN, Victor. *Essai sur l'Exotisme*. Paris, Fata Morgana, 1978. p.42.

Meio-dia. Hora em que a paixão se apossa do sujeito; hora em que a travessia se suspende. Há um sentido, mas esse sentido resiste, permanece fluido, em ebulição. Ainda que o texto *signifique a paixão da natureza*, o que mais realça é um misto de encanto e de perplexidade frente a esse *frisson* dos sentidos. Com efeito, a leitura que se produz é a tal ponto marcada pela exaltação da intensidade — ou da eletricidade — e pela embriaguez do sujeito ao conceber seu objeto, que a resposta escritural detona a dissertação, descarrega o sentido jorrando imagens múltiplas, condensadas numa forma breve, é dizer, fragmentária:

*"Les petites formes sont des idées. Provoquées par des instants, par des instances. Jamais reçues, toujours lancées. Et qui manquent d'espace, car elles devraient pouvoir éclater en pleine page au lieu de retomber sur une autre idée."*²¹

Uma idéia por fragmento, um fragmento por idéia. A escritura breve releva o sabor mesmo do jogo, a sensação inebriante da leitura e da diferença atraídas pela diversidade suspensa do fragmento. Escritura e leitura, texto e viagem, condensam-se como efeito fulminantes.

²¹ DELAY, Florence. *Petites Formes en Prose après Edison*. Paris, Hachette, 1987. p.62.

O registro perceptivo da viagem, resgatada e produzida enquanto texto, ainda que interrogue *relativamente* os objetos e descreva com encanto a natureza da geografia, realça, de maneira enfática, a oposição do império da razão, que a tudo quer unificar, contra uma multiplicidade de imagens, contra a produção de efeitos do sentido que se disseminam na estratégia escritural remarcada pelos fragmentos. Na operação de traduzir e resgatar a experiência da viagem como texto, a escritura de Barthes não define, nomeia. Cria metáforas que interligam fendas, trabalha sobre rupturas e impede assim, a fixação do sentido. Compositor de sentidos, artesão de imagens múltiplas, o leitor viajante-flaneur desvela mais uma evidência: é construtor estratégico de pontes entre pontos ilhados, tecidos. Afinal, cabe considerar, "*l'auteur bref est le plus habile homme du monde, le plus disposé, ou prédisposé à mettre a nu ce qui l'entoure, fût-ce un pays entier...*".²²

²²Op.Cit.p.80

ESQUIZOGRAFIA DO INTELLECTUAL

Não obliterando a escavação textual, a busca de um discurso esquizográfico inscreve, na rasura, sua raiz. Ao investigar a etimologia, ao riscar, raspar a *língua* para cristalizar outro sentido, chama-se o elemento de composição grega *Skhizein* para fender, para clivar o texto com a leitura de fragmentos que se desdobram em planos como faces possíveis de uma escritura. A escritura esquizográfica atua sobre uma tensão entre duplicidades; dito de outra forma, age sobre a fala (encomendada) de um intelectual de prestígio, no auge de seu reconhecimento profissional, que reflete em torno de questões como Estado e Revolução, Norma e Desvio; incide também sobre uma fala pulsional, desterritorializada, fragmentária, sobre grãos que recuperam a parataxe de um sentido, de um texto distendido entre a escritura privada e pública, entre a produção teórica e a prática.

Como parte integrante deste segundo corte, situa-se *Alors, La Chine?* pela produção de um discurso que investe e engendra multiplicidades. É um texto que busca responder estrategicamente (quanto mais *forte* a cobrança, mais sutil deve ser a resposta) às formas particulares de controle que exigem um posicionamento frente à realidade histórica contactada pela viagem à China. Realidade que libera como leitura seu texto político, texto metaforizado em *texte-figé* pela suposta

ausência de energia, de entusiasmo na linguagem. Necrose e morte da significância definem a semântica de uma leitura que se constrói sobre o silêncio, sinônimo de *fadeur*. Entretanto, como a leitura não é a delimitação de um sentido mas a *avaliação* do plural que mobiliza, Barthes produz um texto, atravessando a *vasta extensão de repetições*, que resgata o sujeito sentido em excesso, que aposta nas diferenças expressivas que operam combinações e manifestações heteróclitos para re-presentar uma realidade. Pelo excesso, o texto explode, joga. Nesse jogo, o Estado é investigado desde a Revolução, a *forma* é questionada pelo desvio. Procurando no *sujeito produtivo* o lugar do *sujeito histórico*, Barthes busca a poeticidade do corpo. Assim, ao estimular a dissidência do indivíduo com o grupo, o *intelectual* de prestígio radicaliza sua dissidência e reclama sua autonomia.

Na sequência dessa leitura, *Incidents* ajuda a compor o traçado esquizográfico na medida que se apresenta como texto postergado, como escritura que se inscreve na espera, é dizer, que não quis ser tornada pública *in vita*. Explorando o texto a partir da tessitura das notas, dos fragmentos, a leitura vai desvelar o desejo, já professado por Barthes em outros textos, de *criar* uma hipotética *Forma* diferenciada de sua prática profissional, teórica. Colocando-se como quem *faz algo* e não como quem *escreve sobre algo*, essa hipotética *forma* vem se revelar no desejo da *inscrição romanesca* que incide sobre a escritura como trajetória do imaginário em uma aventura,

instituindo discursos sobre a ficção interpretativa, essa então considerada como um movimento dos sentidos que propulsiona a *significância*, a transgressão das fronteiras textuais.

ALORS, LA CHINE ?

Onde começa o relato de viagem à China? Começa, precisamente, onde se define a viagem como uma experiência. Em uma palavra, na elaboração de uma leitura. Pensar essa leitura coloca-nos inicialmente numa situação de perda, ou talvez ficasse melhor sugerido, num estado de suspensão. Define-se esse estado por uma quebra sequencial que irrompe ou como afluxo de idéias ou como *perte*, noção aproximada da espeleologia que pode simbolizar a emergência de um significante deslocado, sem lugar. Prefiro assinalar minha atração pelo relato sobre a China por esta via, é dizer, pelo efeito de estranhamento causado pelo contato com uma proposição, que se quer entendida como enunciação, singular. Considerando que no Texto tudo está para ser deslindado e nada para ser decifrado, persigo a estrutura do relato tentando capturar *o sentido* que se desfia pelas malhas de uma linha particular: "*nos interlocuteurs sont patients, appliqués (...), et surtout attentifs, singulièrement attentifs, non à notre identité, mais à notre écoute (...)*". O acesso ao encantamento do significante *escuta* explode a página como signo de *um sentido* inaudito que reclama sua constituição em Texto.

Com efeito, das reflexões de Barthes em *O corpo da Música*, apreende-se a escuta como ato que se define por seu projeto

sempre cambiante. Partindo dessa variação atenta-se para três tipos de abordagem. O primeiro tipo de escuta é considerado como um estado de alerta, ou seja, é orientado para indícios que, sob o ponto de vista antropológico, avaliam a situação espaço-temporal. A escuta é o sentido próprio do espaço e do tempo — um estado de atenção que *capta* sinais do que poderia vir a perturbar o sistema territorial num esquema de triagem, é dizer, no exercício de uma função seletiva que reduz a multiplicidade do que pareceria confuso e indiferenciado ao distinto e pertinente. Ao decodificar o que é obscuro, confuso, vale dizer, ao fazer do indício um signo, a escuta cria, faz surgir um sentido. Este segundo tipo de escuta é a do sentido; ligada a uma hermenêutica, ela cifra e decifra a realidade sob a aura de signos determinados, classificados de acordo com um código comum. Entretanto, a injunção do escutar é a interpelação de um sujeito por um outro, praticada num espaço intersubjetivo onde o ato de escutar do *um* sinonimiza com a demanda da escuta que o constitui. Interpelar leva a interlocução e, nesse estágio, o silêncio da escuta é tão ativo quanto a palavra. Se concebemos o sujeito como efeito de significantes, a escuta se define então como uma fala. Eis o que se pode chamar de terceira escuta, ou escuta psicanalítica, a qual procura reconstruir a história do sujeito pela sua fala e assim, reconhecer, desnudar o seu desejo. Todavia, o processo pelo qual se estabelece o reconhecimento do desejo do outro não é neutro, complacente ou liberal:

"reconhecer este desejo implica que se entre nele, que se oscile nele, que se acabe por se encontrar nele (...) O psicanalista não pode tal como Ulisses preso ao mastro, "gozar do espetáculo das sereias sem riscos e sem aceitar as consequências... Havia algo de maravilhoso nesse canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano que era preciso que eles reconhecessem imediatamente... Canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala um abismo e convidava fortemente a nele desaparecer". O mito de Ulisses e das Sereias não diz o que poderia ser uma escuta conseguida; podemos desenhá-la em negativo entre os escolhos que o navegador-psicanalista deve evitar a qualquer preço: tapar os ouvidos como os homens da tripulação, usar de manha e dar provas de covardia como Ulisses, ou responder ao convite das Sereias e desaparecer. O que assim se revela é uma escuta já não imediata mas diferida, levada para o espaço de uma outra navegação "feliz, infeliz, que é a da narrativa, o canto já não imediato mas contado."¹

¹BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. (trad. port.) Lisboa, Edições 70, s.d.(). p.209. (Citação de Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*).

Este novo tipo de escuta —a moderna— guarda em seu campo conceitual não só o inconsciente mas também o implícito, o indireto, o suplemento, o polissêmico. A nova noção reconhece um movimento de fluxo, ou melhor, de *fluição* —a ela se pede simplesmente que "deixe surgir"— e de fruição, pois assume seu lugar de referente ativo no jogo do desejo de que toda linguagem é teatro. Jogo e teatro, brincadeira de falas: acentuado e não acentuado. Ritmo inerente à linguagem que escoia pela escuta assinalando sua propriedade de circulação, de câmbio, de desagregação, dispersando os significantes e, por isso, gerando a produção de novos sentidos: incitando a significância. O reconhecimento desse movimento da escuta dá-se, como se onde não se pudesse alcançar a palavra, se captasse um murmúrio, um rumor de significação. A escuta fala. E mais: narra, conta. Como fala, arroga-se a mesma liberdade atribuída à palavra. Como narração, exercita uma prática de fala —é necessário repetir: também é uma prática de escuta— e conduz a uma experiência, à elaboração de uma leitura. Capturando a singularidade de uma escuta numa viagem que se quer retratada em Texto, o narrador-viajante, como recorda Benjamim, "*tem muito que contar*".

Alors, La Chine? figura no *Le Monde*, em 1974 como resposta, em um primeiro momento, de um intelectual de prestígio, no auge de sua carreira literária, aos leitores do *Le Monde*, é dizer, do seu mundo, que lhe cobravam um posicionamento, uma escolha

pela ocasião de sua viagem à China em companhia do Grupo da Tel Quel e François Wahl.

Em 1974, o mesmo *Le Monde* publica um outro artigo de Roland Barthes que se intitula *O Processo que se move periodicamente*. Reflete aí o autor que o processo movido contra os intelectuais — que com o *Affaire Dreyfus* viu nascer a palavra e a noção de intelectual — se desvela como uma censura positiva — ou fascista, propondo como meta primeira, liquidá-los enquanto *classe*. Diga-se, *classe* que perturba os interesses ideológicos. Para Barthes, a função do intelectual é, precisamente, a de criticar a linguagem, pois esse se assume como seu ser, o que, por sua vez, perturba a estabilidade da sociedade que busca opor as *realidades* às *palavras*, considerando a linguagem para o homem como mero cenário de interesses mais substanciais. A aparente crítica, contudo, não atinge somente a representação de um papel revelador de *verdades* para aqueles que ou não conseguem ver ou não conseguem falar e, portanto, necessitam de uma figura que os assumam como consciência e eloquência. Consoante com o imaginário foucaultiano, a postura funcional do intelectual, para Barthes, "*não é mais a de se colocar um pouco na frente ou um pouco de lado*" para dizer a *muda verdade de todos*; é antes a de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da

"verdade", da "consciência", do discurso".² O intelectual é aquele que se quer contemporâneo histórico e filosófico do presente, e que busca, luta, não pela tomada de consciência mas por sua liberdade, pois "o que valeria e o que se tornaria uma sociedade que renunciasse a distanciar-se? E de que modo olhar-se senão falando-se?"³ No entanto, a fala parece ocupar um lugar cada vez menos protegido; sobre ela se exercem múltiplas formas de opressão ou controle, escamoteadas sob uma censura negativa que a proíbe ou sob uma censura positiva, que a obriga. Tal é a conotação do título *Alors, La Chine?* —o resgate de um texto que traça no avesso sua fala ou, em outras palavras, um texto que fala de uma contra-fala, que busca focalizar e designar os pontos fortes-frágeis destes discursos confiscadores do poder e da liberdade inerente à palavra num processo de totalização teórica, de geração de verdades. *Alors, La Chine?* por sua conotação ambígua, reflete a desagregação de atitudes mentais que rejeitam a possibilidade da expressão parcial e fragmentária em um discurso que investe e engendra a multiplicidade, não desejando, portanto, produzir verdades, mas fornecer instrumentos para produção do sentido plural. É um texto que busca responder, estrategicamente às formas particulares de controle que reclamam um posicionamento, uma escolha frente à realidade histórica contactada através da viagem à China. A fala de Barthes é incisiva: "Il fallait sortir de la

²FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. (trad. Roberto Machado) Rio de Janeiro, Graal, 1979.p.71.

³BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988.p.343.

Chine comme un taureau qui jaillit du toril dans l'arène comble: furieux ou triomphant".⁴

A China de Mao Tsé-Tung, contextualizada⁵, se convertera em polo de atração para os intelectuais franceses que viam lá, a utopia de um regime socialista desenhado, pela União Soviética, simultaneamente, como esperança e assombro. Apesar de já não acreditarem mais em Stalin, continuava intacta a esperança revolucionária de um ideal igualitário na vida *real*: as mais belas intenções e o mais magnífico apelo a libertação do homem. A China surge como a nova Meca, um marco que poderia reescrever a história a partir da destruição das diferenças, da criação de um *homem* e de um Estado radicalmente novo. O surgimento dessa esperança desperta a lembrança — não esquecendo que é precisamente em função do esquecimento que a lembrança se situa — da não recente relação conflitiva dos intelectuais franceses, que desde o *Affaire Dreyfus*, a guerra da Espanha, o regime de Stalin, de Fidel Castro, a guerra da Argélia, enfim, encontravam-se envolvidos com episódios políticos que, por sua vez, os

⁴BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975, p.52.

⁵A atenção por este "estranho", emissor de sinais atrativos e desconhecidos, é explicitada nas publicações que cercaram o período de 1974, data da viagem de Barthes à China. A revista *Tel Quel*, por exemplo, edita um número especial dedicado à China. Figuram nesse número as reflexões de Philippe Sollers (*La Chine sans Confucius, Mao contre Confucius*), Júlia Kristeva (*La femme, ce n'est jamais ça, Les Chinois à contre-courant*), Marcelin Pleynet (*Pourquoi la Chine populaire*), Joseph Needham (*Entretien*), Chi-Hsi Hu (*Mao Tsé Tung, la révolution et la question sexuelle*), Donald M. Love (*Marx, Engels et la Chine (suite)*), entre outras. Em outras edições encontram-se artigos que refletem essa mesma temática, como *Marx, Engels et La Chine* de Donald M. Love, *Tel Quel*, 56, inverno 1973, *Du Discours sur la Chine* de Marcelin Pleynet, *Tel Quel*, 60, inverno 1974, *IANAN, Une Société Fraternelle* de Jean Chesneaux, *Tel Quel*, 61, primavera 1975, *Entretien sur la Philosophie* de Mao Tsé-Tung, *Tel Quel*, 62, verão 1975.

situavam como figuras bidimensionais e paradoxais.⁶ Cabe aqui recordar, para efeito de corroboração dessa leitura, do livro *Retour de l'URSS*, relato da viagem de Gide à União Soviética que aponta a substituição do espírito revolucionário por um conformismo social que se vê obrigado a seguir a linha da *Pravda*:

"En la URSS ... no podría haber más de una opinión. (...) De manera que cada vez que uno conversa con un ruso, es como si conversara con todos. (...) Se sobreentiende que en la URSS ya no hay más clases. Pero hay pobres. Hay muchos; los hay en demasia. (...) Fui a la URSS para no verlos más. (...) La opinión general y particular esperaba las direcciones de la Pravda. Nadie osaba arriesgarse antes de saber qué debía pensar. (...) La gran mayoría, incluso

⁶No artigo Fourth Lecture. Universal Corporatism: The Role of Intellectuals in the Modern World, Pierre Bourdieu define assim os intelectuais: *"The intellectual is a paradoxical being. One can only conceive of him as such on the condition that one calls into question the classical alternative of pure culture and political engagement. He was historically constituted in and by the overstepping of his opposition: French writers, artists, and scientists asserted themselves as intellectuals when, at the moment of the "Affaire Dreyfus", they interfered in political life as intellectuals, that is, with a specific authority grounded on their belonging to the relatively autonomous world of art, science, and literature and on the values that are associated with this autonomy -virtue, disinterestedness, competence, and so on.*

The intellectual is a bidimensional being. To be entitled to the name of intellectual, a cultural producer must fulfill two conditions: on the one hand, he must belong to an autonomous intellectual world (a field), that is, independent from religious, political, and economic powers (and so on), and must respect its specific laws; on the other hand, he must invest the competence and authority he has acquired in the intellectual field proper. BOURDIEU, Pierre. Fourth Lecture. Universal Corporatism: The Role of Intellectuals in the Modern World, in *Poetics Today* 12:4 inverno 1991, p.656.

*cuando está compuesta de los mejores elementos jamás aplaude lo que hay de nuevo, de virtual, de desconcertado y de desconcertante en una obra, sino unicamente lo que ya puede reconocer en ella, es decir la trivialidad. Asi como habia trivialidades burguesas, hay trivialidades revolucionarias; menester es convencerse."*⁷

Seduzido pela teoria socialista e aparentemente decepcionado pela prática, o relato de Gide assinala o esvaziamento da esperança política dirigida à União Soviética. Esperança que se reaviva com a proposta revolucionária dos chineses, proposta essa, com feições marxistas-lenistas e maoístas. Nessa perspectiva, visada de forma geral, considera-se que a China ainda não se constitui em existência, porém, em protótipo de uma esperança socialista que diz respeito a uma história ocidental. Com os remanejamentos no interior do PCC, as informações sobre a campanha ideológica, as críticas de Lin Piao, de Confúcio, ou ainda, sobre a Revolução Cultural, a China de Mao Tsé-Tung não apresenta elos com o stalinismo e talvez por isso, não responda as perguntas que lhe direcionam os ocidentais pois sua busca é a constituição de uma realidade própria. Sob este olhar que se dirige à China, insinua-se o pedido de escolha: ou se projeta sobre ela a utopia negativa ou positiva de uma imitação estéril da União Soviética

⁷GIDE, André. *Regreso de la URSS*. (Trad. esp). Buenos Aires, Sur, 1936.p.47,62,80/81.

ou espera-se reconhecer aí, sua versão melhorada. Partindo dessa consideração, *Alors, La Chine?* vai assinalar um assentimento, não uma escolha, por essa realidade particular. A utopia que se quer então assimilada como partilha é aquela que diz respeito ao escritor, esse concebido aqui, como um criador de sentidos. A utopia assim se define: possibilitar um sentido, de sorte que seu destino tem um alvo específico: O Texto. O Texto é a utopia. Sua função faz significar a literatura, a arte, a linguagem, mesmo que as declare impossíveis. A utopia textual trabalha pela diferença⁸, pela inflexão singular, pela constituição do fragmento; consiste sim em *imaginar* uma sociedade dividida, não em classes, mas em sujeitos.

⁸Quando se fala em diferença, postula-se o trabalho significante produzido por Derrida na criação de um "neografismo" que instaura uma marca muda, silente no interior da escritura fonética (o "a" no lugar do "e") como traço de uma relação inaparente e que "signale ou rappelle de façon très opportune que, contrairement à un énorme préjugé, il n'y a pas d'écriture phonétique. Il n'y a pas d'écriture purement et rigoureusement phonétique (...) S'il n'y a donc pas d'écriture purement phonétique, c'est qu'il n'y a pas de *phonè* purement phonétique. La différence qui fait varier les phonèmes et les donne à entendre, à tous les sens de ce mot reste en soi inaudible". Essa diferença gráfica escapa, portanto, a ordem do sensível (fixa uma relação invisível entre termos) e também a ordem do inteligível (não se oferece como presença, como objeto submetido à objetividade da razão), remetendo para uma outra ordem: "L'ordre qui résiste à cette opposition, et lui résiste parce qu'il la porte, s'annonce dans un mouvement de "différance" entre deux différences ou entre deux lettres, différence qui n'appartient ni à la voix ni à l'écriture au sens courant(...)". Logo, a *différance* que não é nem um conceito, nem uma palavra, mas a possibilidade de conceitualidade, do processo e do sistema conceitual em geral, poderia ser incorporada como um "agente" da significância, irreduzivelmente polissêmico. Como reflete Derrida, "dans une langue, dans le *systeme* de la langue, il n'y a que des différences. Une opération taxionomique peut donc en entreprendre l'inventaire systématique, statistique et classificatoire. Mais d'une part ces différences *jouent*: dans la langue, dans la parole aussi et dans l'échange entre langue et parole. D'autre part, ces différences sont elles mêmes des *effets*. Elles ne sont pas tombées du ciel toutes prêtes; (...) ce qui s'écrit *différance*, ce sera donc le mouvement de jeu qui "produit", par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence. Cela ne veut pas dire que la différence qui produit les différences soit avant elles, dans un présent simple et en soi immo-difié, *in-différent*. La différence est l'"origine" non-pleine, non-simple, l'origine structurée et différenciante des différences. Le non d'"origine" ne lui convient plus. (...) La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit "présent", apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui: absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même". Ver Jacques Derrida, *La Différance*, in: FOUCAULT, Michel [et al]. *Théorie d'Ensemble*. Paris, Seuil, 1968. p.41-66.

O assentimento que se revela no relato de viagem à China é protagonizado pelo desenvolvimento de uma leitura que flui nas malhas da metáfora. *Lembranças de viagem: fadeur*. Metáfora do silêncio, da insignificância, diante de uma China que só oferece como leitura seu texto político, desde já assinalado, como representante de uma *consciência de classe* que escamoteia o sujeito. Considerando o político como movimento que prescreve uma *medida comum*, toma-se, no relato sobre a China, como medida comum básica, a linguagem. Linguagem como prática significante, é dizer, entendida na excursão do simbólico (e com ele o sentido) que se desloca sob a pressão do semiótico (heterogêneo ao sentido). *Alors, La Chine?* desprende-se então de sua conotação de texto encomendado, de resposta vinculada a um controle, e assume sua condição de investigação, de interrogação: como *processar* a subjetividade sob uma consciência de classe revolucionária fundamentada no conceito de sujeito produtivo?

O relato da viagem, experiência traduzida pelo sentimento do diverso, escarpa-se na tentativa de reconhecer significantes que se aferem a uma realidade particular. O conhecimento da realidade é sempre dado a partir da *representação* do conhecimento: (re)conhecemos, não pelo olhar voltado ao real, mas ao interrogar o real construído. Todavia, sabe-se, a realidade só pode ser referida pela palavra — instrumento de conhecimento

— que nunca se esgota (não existe última palavra), nem a tudo abrange. Daí a construção do sentido não atravessar o campo de domínio político, político agora entendido na relação de distribuição de poder, de instâncias representativas do tipo PCC ou Exército Vermelho, que exercem a tutela da sociedade em nome de sua *reconstrução*. A realidade é percebida e se constrói efetivamente, no jogo de transformações especificadas, nos processos descontínuos, *fragmentários*. A construção dessa percepção vai interrogar *objetos* reputados como naturais: ambiência dos salões de recepção, campo, ritual do chá, ateliês, piacéis de grafistas, enfim, espaços de posições e funcionamentos diferenciados que geram discursos mantenedores da *palavra* além dos gestos que a articulam, instauradores de ligações laterais por cercarem o *político* enquanto prática significante.

Falava-se há pouco em perseguir a narrativa sob a ótica de uma interrogação. Certo. A pergunta que assim se formula, através da composição dos detalhes que fundam o Texto, recai justamente na consideração de uma China que assume sua prática política transformando as condições de emergência do discurso, vale dizer, uma prática que se relaciona com a desvalorização das práticas discursivas em proveito de uma ideologia. Na busca do que torna ou não possível um discurso, pode-se estabelecer um contraponto com o *Premier Texte*, que foi metaforizado em *texte-figure* por trabalhar com a linguagem enquanto energia, prestando-

se à plasticidade, a tratamentos múltiplos, originários da pressão de diferentes desejos situados pela leitura. *Alors, La Chine?*, considerado como leitura que traça a curva de um discurso distendido entre o que se poderia dizer e o que efetivamente foi dito sobre a Revolução, opera sobre um outro plano, é dizer, instaura uma nova metáfora: a do *texte-figé* que, em um gesto inverso ao do *Premier Texte*, retorna à origem —*foedicum*— e se associa ao murcho, ao fétido. No *texte-figé* a linguagem não é energia, não é entusiasmo, mas sim, necrose: morte da significância. Inteiramente surda à linguagem como prática significante e ao sujeito que nela se insere, a nova concepção política *experimentada* na China, coloca a significância fora do sujeito falante, fora do discurso. Ela está nas relações de produção. A noção de *diferença* aparece assim incorporada como variação decorrente de uma diferença de classe e não do *processo* significante de cada sujeito em uma classe. Isto porque, cabe considerar, a suposta coletividade *não existe* e sim, a presença de cada sujeito a sustentar uma *cultura*. O sujeito é o ponto que interliga as considerações. É pela busca de seu lugar que o Texto flui, que o narrador-viajante passa a relatar sua experiência. Ao interrogar a realidade, partindo da observação do lugar destinado ao sujeito, Barthes desagrega a noção de subjetivação e de *subjetividade*⁹. Por meio da subjetivação —ato ou efeito— toma-

⁹Pode-se apreender essa crítica em um fragmento onde Barthes afirma: "*Chaque fois que j'essaye d'"analyser" un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma "subjectivité" que je retrouve, c'est mon "individu", la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir: c'est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi mon sujet historique; car c'est au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe*

se o indivíduo como unidade e, conseqüentemente, participante de uma rede, de um conjunto de estabilidade funcional. A noção de subjetivação amalgama o indivíduo com o grupo, domestica a subjetividade que, ao contrário, com seu caráter heterogêneo gera deslocamentos, multiplicidades, diferenças. Essa noção de subjetividade possibilita o acesso à concepção de sujeito que é, por *essência*, aquilo que escapa a uma definição, ou *paradoxalmente*, que se define como efeito de significante —uma ausência que apaga o traço do sujeito. O significante é o que representa um sujeito para outro significante, revelando, justamente, que é com relação a outros significantes que o sujeito *não é*. O sujeito se constitui na exclusão. Preso ao jogo de significantes, só se pode advir como sujeito na medida em que esse jogo o faz significar, é dizer, cristaliza-o pelo movimento com o qual gera a existência. A cristalização é o movimento que exclui, que diz ser um significante (lugar vazio) e não outro. Diz o que o sujeito é simultaneamente com o que não é. Como lugar de passagem, estalajadeiro da linguagem, o sujeito fala e nela se insere, obedece a lei do significante. Daí a necessidade de se investigar o *trabalho* da linguagem, de se considerar o discurso como lugar onde o sujeito —*parlêtre*— assume posições e funcionamentos diferenciados em um estado de construção

*sociale, configuration infantille, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle), et que je m'écris comme un sujet actuellement mal placé, venu trop tard ou trop tôt (ce trop ne désignant ni un regret ni une faute ni une malchance, mais seulement invitant à une place nulle): sujet anachronique, en dérive". Isso significa dizer que, pela concepção do sujeito sentido em excesso, por se constituir na exclusão, a *subjetividade* (deslocada pelas aspas) pode ressurgir em um outro lugar, vale dizer, descentrada, desconstruída, sem âncoras.*

contínua. Em contraponto, a consciência do materialismo como teoria e prática, esvazia a noção de *sujeito em processo*, vale dizer, exaure uma prática cujo sentido é um excesso do código, e nessa medida, gozo, reduzindo-o a meras diferenças de classes. Talvez seja precisamente esse o momento em que a leitura se situa como ponto de vista —entenda-se aqui o sentido da produção de um deslocamento que a justifica. O Texto assim concebido, cataliza a atividade de elaboração da leitura sobre a China no cruzamento do sujeito e da prática histórica. Em outras palavras, vale supor uma enunciação que busca reconstruir uma experiência histórica através do discurso, fundindo assim a linguagem como tempo. Dessa forma, a noção de prática histórica alicia a experiência como constituinte pois, o tempo do discurso é o tempo do sujeito, de um sujeito significante através do qual essa mesma prática histórica se faz *escrevível*¹⁰.

A busca que se reflete na leitura desse sujeito sentido em excesso, deslinda-se na composição de um mosaico cujo grifo transparece a pergunta pelo lugar do sujeito na linguagem através

¹⁰ Não há, talvez, nada a dizer sobre os textos *escrevíveis*. Em primeiro lugar, onde encontrá-los? Na leitura, certamente não (ou pelo menos, muito pouco: por acaso, fugidia e obliquamente, algumas obras limites): o texto *escrevível* não é uma coisa, dificilmente será encontrado em livraria. Além disso, sendo seu modelo produtivo (e não representativo), ele suprime toda crítica, que, produzida, confundir-se-ia com ele: o re-escrever só poderia consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita. O texto *escrevível* é o presente perpétuo, no qual não se vem inscrever nenhuma palavra conseqüente (que, fatalmente, o transformaria em passado); o texto *escrevível* é a mão escrevendo, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens." BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro, (trad. Léa Novaes), Nova Fronteira, 1992. p.38-39.

da prática histórica e do corpo — *sentimento dilacerante de uma presença suprimida*. Se o sujeito em processo é recalcado em proveito da *produção*, por sua vez, o corpo individual é suprimido pela idéia de um corpo social, constituído pela universalidade de uma *vontade*¹¹: a construção do socialismo. Longe de postular ou resgatar uma distinção entre a *psiqué* e o *soma*, a investigação do corpo funciona como indício na tentativa de re-conhecer traços de um imaginário chinês, operando fora de tradições interpretativas onde os *significados ideais* assumem uma automática prioridade sobre as questões corpóreas, sensuais.

Se cabe conceber a modernidade como processo incessante de integração, é possível, ainda, discriminar políticas variadas de representação do corpo em momentos específicos desse processo. Assim, se, por exemplo, o positivismo considera o corpo sob o uso crítico de materiais representativos da evidência, algumas outras disciplinas situam o corpo entre os fenômenos simbólicos, como é o caso da antropologia, da semiologia ou da psicanálise. Enquadrando o corpo como objeto de leitura, o texto tenta relatar sua vivência e sua expressão no interior deste sistema particular que se nomeia China. Para tanto, observa o lugar subordinado destinado ao corpo: a mente guarda o ideal; é canonicamente *superior* ao físico, é a guardiã do corpo, de seus apetites e

¹¹A palavra *vontade* aparece grifada para velar o efeito de incorporação do corpo como produtividade, assinalando, por sua vez, que não é o consenso que faz surgir o corpo social mas o efeito de poder sobre o corpo individual, sobre o corpo na situação de trabalho.

desejos. O corpo está sujeitado a uma *tecnologia política do corpo*: uma tentativa ampla de governar os *sujeitos* através do controle de seus corpos, de erradicar o desacordo entre o corpo privado e o público. O Estado visa formar cidadãos doces e uma força de trabalho obediente por meio da disciplina sistemática de seus corpos¹². Enfim, o corpo como significante é uma presença suprimida, ignorada ou esquecida, pelo discurso da reconstrução revolucionária. Porém, se o corpo não significa, não se presta à leitura. Na busca dessa leitura perdida, o texto não se fundamenta na trituração de estatísticas que o envolvem, nem busca somente decodificar suas representações. Antes, chama à compreensão uma ação recíproca entre os dois: o corpo é uma construção simbólica que integra o interior e o exterior, o privado e o público. Além de ser físico, carne e osso, ser músculo, força operante, ser mental, o corpo é também erótico, ele é pulsão. Poetizando o corpo, Barthes o politiza. Por ser erótico e ser pulsão, o corpo não *comporta* a uni-formidade e o igualitarismo. A descoberta do corpo, em uma palavra, é a descoberta do excesso:

¹²Insera-se aqui o artigo de Chi-Hsi Hu que, entre outros dados, apresenta como o Estado vigiava o comportamento dos chineses, chegando a aconselhá-los a não terem relações sexuais excessivas para não prejudicar a saúde *física* que deveria ser preservada a qualquer preço para a edificação do socialismo. Ver: Chi-Hsi Hu, Mao Tsé-Tung; *la révolution et la question sexuelle*, in: TEL QUEL, 59, outono 1974, p.49-70.

"Qu'est-ce que ce "vous" auquel vous ressembleriez ou ne ressembleriez pas? Où le prendre? A quel étalon morphologique ou expressif? Où est votre corps de vérité? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif (il m'intéresserait seulement de voir mes yeux quand ils se regardent): même et surtout pour votre corps, vous êtes condamnés à l'imaginaire".¹³

A inserção do corpo como via de acesso ao imaginário, parece significar o reconhecimento de uma heterogeneidade com relação ao sentido, e dizer, a presença do desejo. Através da diferença, do que irrompe como multiplicidade e transborda o sentido, é possível atrair a rede de significância na China. Bastaria reconhecer a complexidade de sua culinária — a mistura de elementos heterogêneos, a quantidade dos infantes — aqueles que não falam, que não manipulam a linguagem verbal mas explodem em *expressões diversas*, liberam a fala do corpo, e por fim, a escritura, o significante maior por onde perpassa, pulsionalmente, num ato recíproco, a pressão do corpo e a tensão da luta. A escritura chinesa flui sobre — e delata — um signo plural.

¹³BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975. p.40.

La Chine ne donne à lire que son texte politique, afirma Barthes. Entretanto, ainda que só libere à leitura seu texto político, que desfaça a constituição dos conceitos, anule o sentido, rarefique os significantes, ao lado de tudo o que a China possa produzir como norma, gera-se o desvio, a formação e a transformação das coisas ditas. Certo, *il faut traverser une vaste étendue de répétitions...* mas ainda assim, nenhuma liberdade? *Si. Sous la croûte rhétorique, le Texte fuse (le désir, l'intelligence, la lutte, le travail, tout ce que divise, déborde, passe). Fuse* porque Texto e leitura se amalgamam. Como campo indefinido sob a ótica do leitor, o Texto se metamorfoseia permanentemente. A leitura pratica o exercício de produção incessante do sentido, sendo capaz de constituir uma rede sem limites de significantes em disseminação. Ler é encontrar sentidos, nunca o *sentido*. É recusar uma interpretação unificada. Na vasta extensão das repetições, Barthes produz um texto que resgata o sujeito significante, aposta nas diferenças expressivas que operam combinações e manifestações heteróclitas para re-presentar uma realidade, para *processar* uma leitura do real. A rejeição do *sentido* manifesta o plural, libera a imaginação, a vivência, localiza um espaço conceitual aberto ao movimento da significância e mais: instala o jogo de que toda linguagem é teatro:

"Ce discours apparemment très codé n'exclut nullement l'invention, et j'irais presque jusqu'à dire: un certain ludisme; prenez la campagne actuelle contre Confucius et, Lin Piao: elle va partout; et sous mille formes; son nom même (en Chinois: Pilin-Pikong) tinte comme un grelot joyeux, et la campagne se divise en jeux inventés: une caricature, un poème, un sketch d'enfants, au cours duquel, tout d'un coup, une petite fille fardée pourfend, entre deux ballets, le fantôme de Lin Piao: le Texte politique (mais lui seul) engendre ces menues "happenings".

Classificando, sem rigor, sem ordem, as *avenidas* por onde os sentidos possam ser transportados, Barthes insiste na recusa do que se poderia nomear *texte-figée* para inventar um outro, inédito, móvel, onde o sentido circula, desvela-se —sem pertinência valorativa— sob uma enunciação aberta e descentrada. Usa, mais uma vez, a *estrutura-estratégia* da escrita fragmentária como possibilidade de continuação, de abertura: o fragmento nunca fecha, nunca encerra uma idéia. Ao contrário, promove a *excursão*, a proliferação e a disseminação do sentido. O fragmento mantém um discurso sem o impor¹⁴.

¹⁴No texto de sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária no Collège de France, Barthes reflete sobre o método de apresentação de um discurso que subtraia o poder impositivo esclarecendo que "o que pode ser opressivo num ensino não é finalmente o saber ou a cultura que ele veicula, são as formas discursivas através das quais ele é

Aceitando que o relato de viagem se sustenta como uma experiência de leitura traduzida em texto, que texto e leitura se fundem, então a leitura de um texto é o tempo primeiro da elaboração de um olhar. Se o contato com a China se dá em um momento onde o político, o Texto político, é um imperativo deste presente, a leitura "política" desse momento é aquela que se quer contemporânea desse presente desde um futuro anterior, vale dizer, é a que chama um devir utópico¹⁵ através da linguagem. Eis o que se nomeia aqui como elaboração de um olhar. O foco objetivo de Barthes parece *murmurar* pelos espaços do texto que somente é possível pensar a Revolução como desvio à norma, como antítese do Estado, a partir de uma transgressão da linguagem. A Revolução passa pela linguagem. A Revolução está na linguagem. Invertendo a ordem dos fatores: a linguagem trabalha pela especificidade — aqui sinônimo de virtualidade — que a revolução propõe. Portanto, não há como praticar uma revolução que não busque reorganizar a *voz do poder*. Somente alterando o titular, *o dono da voz*, a contraditoriedade passa a

proposto. Já que este ensino tem por objeto, como tentei sugerir, o discurso preso a fatalidade de seu poder, o método não pode realmente ter por objeto senão os meios próprios para baldar, desprender, ou pelo menos aligeirar esse poder. E eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever, a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra precisamente ambígua: a *excursão*. BARTHES, Roland *Aula*. (trad. Leyla Perrone-Moisés), São Paulo, Cultrix, 1989. p.43-44.

¹⁵ Talvez fosse pertinente substituir aqui *devir utópico* por *devir heterotópico* pois, na lembrança de Foucault, "*as utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso, abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a "sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza "manter juntos" (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas*". FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. (trad. Salma T. Muchail). São Paulo, Martins Fontes, 1985. p.7-8.

ser a única marca da revolução, pois em vez de priorizar o desenvolvimento da subjetividade, estaria anulando-a. Ao anular a subjetividade o que se está apagando é a *relação* que cada sujeito possa estabelecer com a Revolução enquanto signo, enquanto dispositivo de uma virtualidade permanente que atesta a continuidade do dever histórico como presente contínuo. Em uma palavra, o que se anula é a *vontade de Revolução*.¹⁶ Inserem-se aí as proposições formuladas a respeito do sujeito que insistem em afirmar a necessidade de que a *consciência de classe revolucionária* se suprima enquanto *consciência de classe*, determinada pela produção. Como consequência, o sujeito de uma nova prática política só poderá ser o sujeito de uma nova prática discursiva, prática essa que se enuncia no ritmo de uma linguagem que situa o sujeito como *excesso*, perda, em um jogo sem *comunidade*, sem *ordem*, sem *centro*.

Enfim, *Alors, La Chine?*, é um relato de viagem onde título e texto se cruzam nos patamares da ambiguidade para clivar a figura do narrador-viajante. Ao perguntar e responder pelo *posicionamento*, Barthes encontra uma tangencial: não assume a escolha mas *escolhe* o assentimento. *J'aime des positions légères en politique*¹⁷, dizia Barthes, revelando talvez a origem do não

¹⁶Foucault desenvolve essa idéia na leitura que faz de um texto de Kant. Ver FOUCAULT, Michel. *L'art du dire vrai*, in: *Magazine Littéraire*, 204, maio 1984. p.34-39.

¹⁷"*J'aime, Je n'aime pas: cela n'a aucune importance pour personne; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire: mon corps n'est pas le même que le vôtre. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage distrait, se dessine peu à peu la figure d'une énigme corporelle, appelant*

entusiasmo pela prática política experimentada em sua viagem à China. Por outro lado, e pelo avesso, o Texto China desperta o desejo da escritura, convida o narrador-viajante a navegar por seus leitos *pacíficos*, adormecidos. Nessa *navegação feliz, infeliz, a narrativa*, ao buscar o lugar do sujeito sentido em excesso, gera um texto que fala de uma *ordem*, da antinomia de um sujeito produtivo, incorporado pela classe revolucionária a um espaço de trabalho e produção e pergunta, justamente aí, pelo lugar da desordem. Em outras palavras, focaliza e situa a norma instaurando uma indagação pelo lugar do desvio. Estimulando assim a dissidência do indivíduo com o grupo, Barthes reclama, por ele mesmo, o direito à singularidade, ao dizer específico, colocando em tensão sua própria identidade de intelectual, radicalizando sua dissidência. Se o intelectual é, como afirmara Barthes em "*O Processo que se move periodicamente*", aquele que se quer contemporâneo histórico e filosófico do presente, a questão passa então por definir que sentido se pode problematizar nesse presente, que fragmento deslindar, extrair e distinguir entre uma pluralidade. Ao considerar o presente, este momento específico do qual faz parte e com relação ao qual busca se situar, Barthes assume uma *experiência* que não está a serviço de um *outro*, vale dizer, uma experiência que não se define por sua função formativa e educativa. Ao contrário do *intelectual*

complicité ou irritation. Ici commence l'intimidation du corps, qui oblige l'autre à me supporter libéralement, à rester silencieux et courtois devant des joissances ou des refus qu'il ne partage pas.

(Une mouche m'agace, je la tue: on tue ce qui vous agace. Si je n'avais pas tué la mouche, c'eût été par pur libéralisme: je suis libéral pour ne pas être un assassin.)" BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975. p.121.

engajado, ele não precisa identificar-se como sujeito universal e carregar as responsabilidades de uma *comunidade* (partilhando assim de uma filosofia histórica que prescreve a existência de um sentido, um norte bem definido: a implementação de um ideal) para validar seu processo de *criação*. A experiência assumida tem o sentido de uma aventura: a descrição de uma individualidade. De sorte que se pode ler a tradução dessa experiência em Texto, como uma estética de auto-invenção, é dizer, o Texto está para fundar formas de existências *diferentes*. Barthes-autor, condenado à morte pela escritura, faz parte de uma galáxia de práticas políticas significantes e, por isso, individualizantes.

Desautorizado, significando-se numa prática de exílio, Barthes rompe as amarras, os elos de um *sentido* garantido. O sentido da prática do exílio é sempre cambiante, se produz e se desfaz nos deslocamentos de espaços, na geografia do discurso. É por sua *posição* de autor que a tarefa intelectual se supõe como produção e afirmação de um valor político que assegure o direito à singularidade. "*Singulièrement attentif*", Barthes, em uma palavra, reclama a autonomia do intelectual.

Increvendo-se contra a idéia de totalidade e o favor do fragmento, da dispersão, da singularidade, o texto de Barthes

parece estar antecipando aquele sentimento de revolta a que se referia Foucault em um artigo do *Le Monde* em 1979:

"Chegou a era da revolução. Essa percepção pairou sobre a história durante séculos, organizando a nossa avaliação do tempo e polarizando as nossas esperanças. Modelou um colossal esforço para nos acostumar à revolta como interior a uma história que é considerada racional e controlável. Concedeu à revolta uma legitimidade, ao mesmo tempo que separou suas boas de suas más formas. Fixou suas condições preliminares, estabeleceu seus objetivos e os modos como estes podem ser concretizados. Foi definida inclusive a profissão de revolucionário. Ao repatriar-se a revolta, pretende-se ter manifestado a sua verdade e tê-la levado a sua real conclusão. Uma promessa maravilhosa e formidável".¹⁸

O texto de Foucault revela seu não comprometimento com sistemas transformativos ou receitas de reformas institucionais.

¹⁸FOUCAULT, Michel. *Le Monde*, 11 maio 1979. Citado por RAJCHMAN, John. *FOUCAULT: A Liberdade da Filosofia*. (trad. Álvaro Cabral), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987. p.65.

Ao contrário, aguçando a revolta, ele está liberando o pensamento de qualquer prescrição normativa e a *verdade*¹⁹, de sua conversão em lei. *Revolta e Liberdade* se definem no campo semântico do desvio. A *Liberdade* não é o fim de uma hipotética dominação, mas a possibilidade de *revolta* que sempre pode alterar a escrita da história. É a capacidade de questionar, contestar e transformar práticas anônimas que constituem o sujeito. Foucault assim produz uma crítica que aguça a revolta — não a instituição de um novo ideal — e a partir daí, auto-reflete a própria crítica. A revolta envolve-se em especificidades. Ela preserva tipos específicos de *leituras* que requerem formas específicas de revolta. Assim, supõe-se a realidade com um caráter singularizante e não universal, de sorte que a suposta vocação universalista do intelectual é colocada em dúvida. Para essa crítica, não existe verdade final, ela é passível de ser reformada constantemente. Se a *verdade* não se converte em lei, a crítica é uma leitura de variações específicas que não busca fundar *um conhecimento*, dotar a *teoria*²⁰ de justificações, mas favorecer

¹⁹Como afirma Certeau, "La vérité, elle, est un élément d'interrogation qui met en question les configurations d'un ordre du sens." DE CERTEAU, Michel. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris, Gallimard, 1987. p.62.

²⁰Diz Deleuze: "Uma teoria é uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. É curioso que seja um autor que é considerado um puro intelectual, Proust, que o tenha dito tão claramente: "tratam meus livros como óculos dirigidos para fora e se eles não lhes servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate. A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica." cf. *Os Intelectuais e o Poder* (Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze), in: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* (trad. Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1979. p.71.

novos modos de pensamento. Pensamentos liberados pela constante *revolta* autorizadora de mutações históricas.

Esta costura interpretativa faz aparecer o desenho, deixa a mostra o pontilhado que liga a reflexão de Foucault ao trabalho de dissidência de Barthes; a liberdade como *desvio*, *revolta*, é a capacidade de tecer, de tramar no "Texto", no discurso, novas linhas significantes.

A dissidência se revela como a possibilidade do pensamento que se sustenta na atitude analítica, crítica, uma constante transgressão dos limites: trabalho implacável de desconstrução-construção dos mecanismos do discurso, do pensamento, da existência. Se o texto é um tecido de citações, as associações são, sub-repticiamente, seu *alinhavo*. Tentando trazer à luz esse *alinhavo*, deslindamos a viagem em Barthes, como ocasião, centelha, desafio, tentativa de questionamento constante que requer a invenção, a transformação das referências através das quais se constitui a experiência do sujeito. *O intelectual de prestígio* assume sua prática política e escolhe a *utopia da linguagem*. Define-se, em resumo, como integrante de um novo tipo de intelectual que pede passagem, o dissidente, aquele cuja função é, especificamente a de:

*"dire la singularité des inconscients, des désirs, des besoins. Mettre en jeu les identités et/ ou les langages des individus et des groupes. Devenir l'analyste des ensembles sociaux comme impossibles: des discours homogènes et des institutions consacrées comme impossibles. S'affirmer comme révélateur de l'Impossible."*²¹

²¹KRISTEVA, Julia. *Un Nouveau type d'intellectuel: Le Dissident*, in: *Tel Quel*, 74, inverno 1977. p.4.

INCIDENTS

"Il y aurait, paraît-il, une mystique du Texte. — Tout l'effort consiste, au contraire, à matérialiser le plaisir du texte, à faire du texte un objet de plaisir comme les autres. C'est-à-dire: soit à rapprocher le texte des "plaisirs" de la vie (un mets, un jardin, une rencontre, une voix, un moment, etc.) et à lui faire rejoindre le catalogue personnel de nos sensualités, soit à ouvrir par le texte la brèche de la jouissance, de la grande perte subjective, identifiant alors ce texte aux moments les plus purs de la perversion, à ses lieux clandestins. L'important, c'est d'égaliser le champ du plaisir, d'abolir la fausse opposition de la vie pratique et de la vie contemplative. Le plaisir du texte est une revendication justement dirigée contre la séparation du texte; car ce que le texte dit, à travers la particularité de son nom, c'est l'ubiquité du plaisir, l'atopie de la jouissance.

Idée d'un livre (d'un texte) où serait tressée, tissée, de la façon la plus personnelle, la relation de toutes les jouissances: celles de la "vie" et celles du texte,

*où une même anamnèse saisirait la lecture et l'aventure."*¹

Derrida se questiona: "*Mas será por acaso que o livro é em primeiro lugar um volume?*"² O paradoxo se expressa pela idéia de um livro que suspende na grafia a idéia (*de um texto*). Pode-se pensar então que, inicialmente, *Incidents* se apresenta sob a égide da postergação, como algo que não foi publicado, —tornado público *in vita*— e, nesse sentido, as notas, os fragmentos, se inscrevem na imagem congelada de uma espera —a iminência-estatuto de um acontecimento ainda não realizado ou esquecido pois, como afirma Foucault, "*é no esquecimento que a espera se mantém como uma espera*".³ O livro, a obra: digressões. *Incidents* não busca sua origem mas reivindica seu futuro, ironicamente, na coincidência de uma rede de acasos: "*para devolver à escritura seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor*"⁴. Com efeito, o autor não explica a obra, não entrega uma *confidência* — estereótipo de uma grafia que aglutina pessoa e escritura; ao contrário, autor e texto *nascem* simultaneamente, expurgando o livro da predicação de um sujeito. O tempo do texto é o da leitura, tempo de uma escrita *aqui e agora*, da enunciação. Escrever, então, não

¹ BARTHES, Roland. *Le Plaisir du Texte*. Paris, Seuil, 1973. p. 93-94

² DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. (Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva). São Paulo, Perspectiva, 1971. p.45.

³ FOUCAULT, Michel. *O Pensamento de Exterior*. (Trad. Nurimar Falci). São Paulo, Princípio, 1990. p.73.

⁴ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (Trad. Mário Laranjeira). São Paulo, Brasiliense, 1988. p.70.

designa uma operação de registro ou verificação, porém, uma inscrição atópica que releva o ato da enunciação.

Desafiando a *fronteira* textual, busca-se a travessia de uma palavra fulgente que se dissemina como princípio ativo na montagem de *Incidents*. Jogando com o texto, esta leitura salta, recorta, cola, mergulha, para poder enfim desenhar a parataxe de um sentido incitante. Em *Fragments d'un discours amoureux*, o

"incident est futile (il est toujours futile) mais il va tirer à lui tout mon langage. Je le transforme aussitôt en événement important, pensé par quelque chose qui ressemble au destin. C'est une chape qui tombe sur moi, entraînant tout. Des circonstances innombrables et ténues tissent ainsi le voile noir de la Maya, la tapisserie des illusions, des sens, des mots. Je me mets à classer ce qui m'arrive.(...).

Dans l'incident, ce n'est pas la cause qui me retient et retient en moi, c'est la structure. Toute la structure de la relation vient à moi comme on tire une nappe: ses redents, ses pièges, ses impasses (...). Je ne récrimine pas, je ne suspecte pas, je ne cherche pas les causes: je vois avec effroi

l'ampleur de la situation dans laquelle je suis pris; je ne suis pas l'homme du ressentiment, mais celui de la fatalité.

*(L'incident est pour moi un signe, non un indice: l'élément d'un système, non l'efflorescence d'une causalité.)"*⁵

Desloco a linha, capturo outro pontilhado: *Roland Barthes par Roland Barthes* realça:

*"Incidents (mini-textes, plis, haïkus, notations, jeux de sens, tout ce qui tombe, comme une feuille). (...)
(Un livre inverse peut être conçu: qui rapporterait mille "incidents", en s'interdisant d'en jamais tirer une ligne de sens; ce serait très exactement un livre de haïkus.)"*⁶

Não obstante, é preciso descentrar, é preciso saber que:

⁵ BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours Amoureux*. Paris, Seuil, 1977. p.83-84

⁶ BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975. p.153/154

"cada incidente da vida pode dar azo ou a um comentário (uma interpretação), ou a uma afabulação que lhe dá ou lhe imagina um antes e um depois narrativos: interpretar é entrar no caminho da Crítica, discutir-lhe a teoria (...); ligar os incidentes, as impressões, desenvolvê-los é, ao contrário, tecer pouco a pouco uma narrativa, ainda que frouxa."⁷

Excesso de citações? Busca de garantias? Não. O que aqui se apresenta é antes uma homenagem à sedução, ao que, por um momento fugaz, convenceu, se ofereceu como resposta diante do desafio do texto⁸: como pôde ele me interessar, surpreender, preencher?

⁷ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (Trad. Mário Laranjeira). São Paulo, Brasiliense, 1988. p.285

⁸ Ao se apresentar como desafio, *Incidents* poderia ser lido através da inscrição de um sub-texto, ou seja, uma escritura que envolveria o espólio, o cansaço, o individual, disseminado pela questão: como se faz o corpo falar? Essa leitura encontraria seu argumento nos códigos do saber que dizem respeito ao corpo. Assim, trabalhar-se-ia o texto articulando-o com Michel Foucault, Anthony Giddens, Roy Porter, entrelaçando-o nos diálogos de Corydon. De sorte que apontar-se-ia, em *Incidents*, a construção de um capítulo para uma hipotética *História do Corpo*. Entretanto, se em um primeiro momento pareceu impertinente desconsiderar o agenciamento do discurso que emerge na tensão colônia e metrópole, a afirmação de Barthes, em um segundo momento, revelou não ser estratégico abordar essa perspectiva na atual ocasião. Digo porque: em *Roland Barthes par Roland Barthes*, Barthes afirma que seu avô —Louis-Gustave Binger— *ne tenait aucun discours*. Não só é curioso, mas ainda instigante, notar que Louis Binger, relacionado com as expedições exploradoras do século XIX na África, possui vários volumes catalogados na Bibliothèque National de Paris. Torna-se então indiscutível a validade de uma excursão por esse acervo para realização dessa operação de leitura. Não obstante, vale a pena acrescentar, ainda, a existência de uma entrevista televisiva, gravada sob o título geral de *Archives du XX^e siècle*, publicada parcialmente pela *Tel Quel* n° 47 em 1971 designando-a como *Réponses*, entrevista onde Barthes refletia sobre sua sexualidade no período em que esteve na Romênia (1949-1950).

Essas *provocações* significantes enunciam um desejo por hora contido, mas também confirmam que o *esquecimento* —lembrando aqui que esse é o amparo da espera segundo Foucault— não pode ser considerado como um erro, um *juízo falso* e sim, um valor afirmativo, uma maneira de sustentar o plural do texto.

Incidents se articula como *experimentação* ocasional, como uma escritura inesperada. Seu lugar de fala está do lado *clandestino*, selvagem, da prática textual, aliciando a liberdade, o poder inventivo da linguagem. O texto *parte* exatamente do *desejo de escrever*, desejo que renuncia ao objeto definido, finito, para entrelaçar as linhas de um tapete indefinível, exclusivo, sem fim, mas que continua, que mergulha nas repetições, nos parênteses, nas digressões, nos fragmentos, de uma forma vertiginosa e infinitamente desejável. Marcação de um texto que, sem cessar, recomeça: um número de incidentes ingovernáveis a cartografar fragmentos sobre, ou entre os quais, a leitura torna-se passível de continuar a escritura. Maravilhosa multiplicidade. Articulação de experiências detonadas por lufadas de linguagem, travessia de turbilhões imaginários sem ordem; práticas inscritas no percurso de circunstâncias ínfimas, aleatórias, sujeitadas a um *incidente* que as faz germinar, explodir em mil facetas. À explosão da linguagem corresponde a dispersão do texto, a revelação de frações discursivas que apreendem os *gestos* no momento fugidio da *ação* e, por isso, precisamente por se destacarem em suspensão, se constituem em *matrizes* de leituras. Ao propor sentido sem parar, as frações discursivas, retomadas sob o signo do incidente, não estão para serem cifradas em um *sentido* mas, através da dispersão, pela repetição daquilo que murmura incessantemente, friso, o incidente, desencorajam a *tentação do sentido*, exterminam o *monstre de la totalité*. A recusa de todo e qualquer princípio de totalização determina o pacto do trabalho textual. Dito de outra forma, o texto não se regula pela *estruturação* de um Eu pessoal,

subjetivo, nas suas relações, mas sim, pela invenção de um *Eu* produtor de texto. Brincando com a *diferença*, o *je textuel* do *jeu textuel* suprime o nome próprio.

Do Fragmento ao Diário⁹

François Wahl abre a apresentação de *Incidents* buscando legitimar a aproximação dos textos, a saber, *La Lumière du Sud-Quest*, *Incidents*, *Au Palace ce soir* e *Soirées de Paris*, pelo esforço escriturário de fixar o imediato. Desintegro *Incidents* dessa busca. Não leio a definição. Procuo o suplemento. A cada obliquidade do incidente, explode, e vibra sozinho, um relevo de linguagem que destaca a aventura do texto. O texto, como se sabe, não fecha a escritura, não lhe impõe um significado último, transcendental. A escritura (essa grafia que não articula o branco do texto como

⁹ *Do fragmento ao diário* - Sendo minha essa frase, a rigor, é de Barthes. Ela é índice de um texto de sua biografia romanesca onde o *fragmento* se revela precursor estético do tema do diário gideano, é dizer, extrato pelo qual Barthes considera tudo o que produziu como esforço para fazer reaparecer o tema do diário de Gide que, sem dúvida, é a dilatação textual, o desenfreamento de uma leitura que desperta a curiosidade sobre a ética do homem — a gênese e a vida de seus livros, suas leituras. Este é especificamente o tema: o diário tem sua força na reflexão, no retorno de Gide sobre ele mesmo, sobre o movimento de seu pensamento: "*Toutefois le Journal de Gide contient une nuance propre; il est plus souvent écrit comme un dialogue que comme un monologue. C'est moins une confession que le récit d'une âme qui se cherche, se répond, s'entretient avec elle-même.*" A escritura reemprende suavemente o leito do imaginário. O saber e o discurso se submetem a um pensamento dos efeitos: "*ce n'est pas le Journal d'Edouard qui ressemble au Journal de Gide; au contraire; bien des propos du Journal ont déjà l'autonomie du Journal d'Edouard. Ils ne sont plus tout à fait Gide. Ils commencent d'être hors de lui, en route vers quelque oeuvre incertaine où ils ont envie de prendre place, qu'ils appellent. (...) L'oeuvre de Gide constitue sa profondeur; mettons que son Journal, c'est sa superficie; il se dessine et juxtapose ses extrêmes; lectures, réflexions, récits montrent combien lointains sont ces extrêmes, combien vaste est la superficie de Gide.*" Enfim, o diário de Gide é o retorno da ficção: um sutil desligamento, sutil *descolamento* que magnetiza corpo e linguagem. As citações acima foram extraídas de *Notes sur André Gide et son Journal*, in BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1993. (tomo 1) p.23-24.

silêncio mas como viés, igualmente significativa, de um texto preto e branco) assinala, com sua inscrição incessante, seu campo desapropriativo, móvel, descentrado, fragmentário. As construções imaginárias de uma estadia em Marrocos se aproximam mais de uma economia *narrativa* (que parece anárquica) que de uma economia própria ao diário, é dizer, de uma economia que confia à escrita a proteção e a salvação de um *momento* (como pareceria ser o caso de *Soirées de Paris*). O diário enraíza, eterniza, os momentos vividos, os esquecimentos da vida. Entretanto, na ilusão da vivência em seu duplo, na *preservação* do instante experimentado pelo escritor, o diário empreende uma armadilha: a escrita e a lembrança são a verificação e a perda segunda do que não se pode recuperar. A escritura não compensa, não repara. Ela começa onde se dá a perda, o esvaziamento, onde a referência se desgasta. A escritura de si elabora o luto da expressão. Refletindo justamente sobre esse desgaste, sobre a impossibilidade de ajustar a escritura, Barthes discute, examina no ensaio *Délibération*¹⁰, dois fragmentos textuais que se aproximam da tentativa de manter um diário com vistas à publicação. As reflexões despertam, como interesse primeiro, a produção de uma leitura que desvenda *Délibération* como proto-texto de *Incidents*, é dizer, como disseminação de enunciados diferentes que entram em ressonância. Falar em proto-texto não significa buscar um sentido de primitividade, origem, ou um caráter inaugural mas, antes, admitindo que é pela leitura que existe a noção de texto, significa trabalhar em um espaço onde a leitura recupera a escritura para fazê-la significar

¹⁰Ver: BARTHES, Roland. *Délibération*, in *Tel Quel* 82, inverno 1979. p.8-18

em suas virtualidades, isentas do *desejo* do autor, da pressão historiográfica ou biográfica. Como afirma Jean Bellemin-Noël¹¹, unir, interessar-se por um documento proto-textual, significa ler em continuidade com o *texto*, sem prerrogativa de parte nenhuma, o conjunto de formulações que, a título de *possíveis*, fizeram parte de um trabalho de escritura dada. O proto-texto é para o texto seu *Outro*, mergulhado numa relação paralela, oblíqua ou perpendicular. Do ponto de vista da leitura, o que importa é revelar uma *estrutura* de sentido que se enuncia na interrogação dirigida ao *texto*. Com efeito, na busca de uma justificação para manter um diário, Barthes exclui, por seu caráter ilusório, a idéia de uma expressividade escritural *sincera* (atribuída tradicionalmente ao diário íntimo) e, no entanto, desavisada dos efeitos da linguagem; assim, prefere inserir seu *objeto* no universo *literário*, de sorte que a inscrição do texto se daria através de quatro vertentes, a saber, a *poética* (onde o texto desvelaria uma individualidade de escritura), a *histórica* (que mesclaria e fragmentaria as *marcas* de uma época, seus valores), em seguida, a *utópica* (esboçando o autor como objeto de desejo, transformaria o *imaginário da escritura* em escritura do imaginário) e, por fim, a *amorosa* (um fetichismo da linguagem, a constituição do diário em oficina de frases certas que afinariam a justeza da enunciação). Da justificação de sua escritura permanece como resíduo a *dúvida* (*a quoi bon?*) de sua publicabilidade que se desloca da *qualidade* do texto para sua *imagem*: questão de egotismo, de

¹¹BELLEMIN-NOËL, Jean. *Avant-texte, Texte, après-texte*. Paris, Editions du CNRS, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982. p.161-165.

necessidade, de inautenticidade. Para Barthes, o diário se constitui como *forma* imatura, involuída e inconstituída do *texto*, ou, em outras palavras, como um retalho de texto, seu limbo, justamente porque o diário comporta a inquietude do texto. Inquietude que é também o tormento da literatura, tormento de ser *sem provas*, de não poder provar o que diz, nem tampouco que valha a pena dizê-lo. Para a escritura do *diário possível*, Barthes propõe uma *forma* ideal, vale dizer, uma escritura que seduzisse por seu ritmo descontínuo e ao mesmo tempo refletisse essa sedução, esse engodo. Ao pensar essa escritura como desdobramento, o diário possível correria o risco de não se reconhecer mais como diário e sim como *texto*. Por essa mesma linha segue Blanchot ao discriminar o diário íntimo e a narrativa¹², afirmando que não é em função do relato de acontecimentos extraordinários que essa se distingue daquele, mas, porque enfrenta a angústia da verificação, do que não pode ser objeto de confirmação. Para Blanchot, o *diário possível* só pode ser escrito se se tornar imaginário e, junto com aquele que, destacado de qualquer voz, traça um campo sem origem, mergulhar na irrealidade da ficção. Na economia da narrativa, a escritura do imaginário processa o indivíduo como ficção.

¹²BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. (Trad. Port.) Lisboa, Relógio d'Água, 1984. p.194/197

Do Diário ao Fragmento

Retomo o traço para alinhar minha costura. Na espiral do fragmento. *Incidents*, despreocupado com a organização da estrutura, *re-presenta* o encadeamento dos detalhes como estratégia que faz de cada momento, não a sua duração, mas um instante inteligível. As frases se interrompem e derivam para impor ao texto um princípio provocante: subtrair o tempo anotado à ilusória lógica ou permanência, de uma escrita colada à vida.¹⁵

A escritura de *Incidents*, formando uma constelação de circunstâncias, de frações discursivas, permite dizer, arrogar como equivalência ao traço diferencial, a marca do *resio*, da *sobra*, articulada silenciosamente nos interstícios *brancos* que situam os fragmentos e em torno dos quais a linguagem se revela pivotante. Este *excesso* de linguagem funciona como um dispositivo que manifesta e possibilita a revelação (não esquecendo, o ocultamento) de uma ficção, de um sujeito que se *perde* nas notas. A ficção

¹⁵Recordo que o narrador de *Paludes*, de Gide, se propunha a manter uma *agenda*, a escrever em cada dia o que deveria fazer durante a semana para dirigir e resguardar calmamente suas horas. Proposição enganosa. A agenda era frequentemente retomada para *correção* pois o movimento delimitado pelo cotidiano se excluía das notas de sorte que as notas acabavam também por exceder a *perspectiva* do cotidiano. Lendo a metáfora de Barthes, "Le Journal (...) n'est qu'Album (...). L'Album est collection de feuillets non seulement permutables (ceci encore ne serait rien) mais surtout suppressibles à l'infini: relisant mon Journal, je puis barrer une note après l'autre, jusqu'à l'anéantissement complet de l'Album, sous prétexte que "cela ne me plaît pas (...)." (*) Assimilada aqui ao diário, a agenda do narrador de *Paludes* reflete no metafórico *Album* de Barthes como sinal de uma dificuldade experimentada por um *Eu*, engastado entre o mundo e a escritura, dificuldade em atender o *pensamento*, o *desejo*, com uma linguagem que lhe seja *pele*. * BARTHES, Roland. *Délibération*. in *Tel Quel* 82, inverno 1979, p.16).

mantém com a linguagem uma relação de *parentesco* complexa, ora de apoio, ora de contestação. A inscrição do texto na página, libera uma distância atópica que *representa* a ficção. A ficção não existe porque a linguagem está distante dos *objetos*, a linguagem é, de fato, sua distância. Com isso não se postula uma flexão subjetiva encravada no universo do real e do irreal, porém, como reflete Foucault, "*a ficção consiste não em fazer ver o invisível mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível*".¹⁴ A ficção está no interior das possibilidades do ato da fala, ela é um regime de relato.¹⁵ Na ficção, o que entra em *cena* não é um *Eu confesso*, antes, é aquele que enuncia, um *Eu de escritura*, fictício, cujas *ligações* com o Eu civil são deslocados. O fictício vai assim se definir pela distância, pelo afastamento próprio à linguagem que o edifica não nos objetos, nem nos indivíduos, mas na impossível verossimilhança daquilo que está entre ambos.

Falava há pouco que o texto de *Incidents* parte do desejo de escrever. Em 1978, numa conferência realizada no Collège de France, Barthes chama Proust para falar que *À la Recherche du Temps Perdu*. é a narrativa de um desejo de escrever, e nesse sentido, figura seu autor como iniciador, alguém com quem se identifica, alguém que quis escrever um *livro* e teve êxito. Esta foi precisamente a *Busca*. O que Proust relata não é sua vida, friso, é seu desejo de escrever. Ao

¹⁴FOUCAULT, Michel. *O Pensamento do Exterior*. (Trad. Nurimar Falci). São Paulo, Princípio, 1990. p.30

¹⁵Ver: FOUCAULT, Michel. *L'arrière-fable*, in *L'Arc* n° 29. Paris, Duponchelle, 1990. p. 5-12

abolir a organização do tempo, a *crono-ílogia*, os fragmentos intelectuais ou narrativos de Proust, vão fundar uma *terceira* forma que *não é e é*, ao mesmo tempo, um romance e um ensaio. Este é o tema que desperta a leitura de Barthes: a possibilidade de uma fala desterritorializada, desatenta às fronteiras do gênero. Mais uma referência, agora a Dante: "*Nel mezzo del camin (sic) di nostra vita...*" um fragmento que induz à reflexão de postular um novo sentido — o desejo da mutação: não mais fazer, trabalhar, escrever, sempre *sobre* algo. Lançar-se, ao contrário, a uma *aventura*, capturar o que *advém*, um acontecimento que possa fecundar essa mudança, significar uma "*Vita nuova*". A *Busca* dos textos de Proust ou Dante não é tão somente um instrumento de referência: é, ela mesma, um segundo texto, um relevo do primeiro; o desejo de desenvolver uma *forma* diferenciada de sua prática profissional. Para Barthes, que escolheu escrever, a *vida nova* não tem outro sentido que não seja a descoberta de uma *nova* prática de escritura.

A união dos sistemas de instantes, as notas, sua tessitura, poderia ser lida então sob a luz deste desejo professado por Barthes, desejo de escrever uma *forma* que pulverizasse o *todo* do universo romanesco. Essa *forma* não se submeteria a regras estruturais. No entanto, reconheceria seu poder de *comoção*, de vida, de germinação através de uma espécie de *desgaste*, suspendendo certos *momentos* que *são*, de fato, os incitamentos da leitura. Escavando os textos, buscando a travessia dos *incidents*, descobre-se o *projeto de um livro inverso* (in

verso) que seria exatamente um livro de haikus, um livro de fragmentos, cujo método é a abertura abrupta, separada, rompida, em uma palavra, os jogos de sentido. Tomo emprestadas as palavras de Barthes em *Durante muito tempo, fui dormir cedo para prolongar essa leitura*:

"Coloco-me realmente na posição de quem faz alguma coisa, e não mais de quem fala sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; elimino o discurso sobre o discurso: o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escritura, quer dizer de uma prática: passo para outro tipo de saber (o de *Amador*)."¹⁶

Saber do amador: poder amante ou amoroso de uma escritura romanesca, fragmentária. Assim se define Barthes: "*pour ma part, je ne me considère pas comme un critique, mais plutôt comme un romancier. scripteur, non du roman, il est vrai, mais du "romanesque."*"¹⁷ O trabalho romanesco é a fragmentação por excelência: O fragmento é como um início de toda palavra e sua eternidade. Nada é indiferente, nada é previamente privilegiado no

¹⁶BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (Trad. Mário Laranjeiras). São Paulo, Brasiliense, 1988. p.294 (Grifos meus);

¹⁷BARTHES, Roland. *Réponses*, in *Tel Quel* 47, outono 1971. p.102.

sentido de que *tudo* compõe esta escritura —o texto, o suporte do texto—, tudo entra em cena como constitutivo da ficção, como ator da narração.

O desenvolvimento desta *terceira forma*, também uma prática metonímica, pode responder a três fins. Primeiro, permitiria a representação de uma ordem afetiva na sua plenitude de maneira indireta, é dizer, delegando a *personagens* o discurso de afeto, permitiria falar abertamente desse afeto, enunciar o patético. A seguir, considerando que sua escritura é mediata (re-presenta as idéias, os sentimentos por *intermediários*) essa *forma* não pressiona o leitor. Ela fala de uma verdade dos afetos e não das idéias. Enfim, essa terceira forma poderia também responder pela possibilidade de falar a *quem se ama* —não dizer que se ama, porém, transcendendo o egotismo, declarar àqueles a quem se ama que seu *saber* é ainda um *disparador* de escritura. Curioso então sublinhar que "*Sade. Sim, Sade dizia que o romance consiste em pintar aqueles a quem se ama*".¹⁸ Na sequência da leitura, *Incidents* vem reclamar, por sua enunciação patética, seu discurso indireto e sua declaração de amor, o estatuto produtivo desta *forma* incerta, pouco canônica —porque pouco concebida— entretanto, muito desejada. Logo, a curiosidade é interpelada: Sade e Barthes? Instaura-se o diálogo na procura do prazer. O texto é o objeto de prazer e o *signo* desse prazer está em uma produção de co-existência, é dizer, quando o texto transmigra,

¹⁸BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (Trad. Mário Laranjeira). São Paulo, Brasiliense, 1988. p.292.

ele faz viver a escritura do *outro* — não como reflexão, análise, comparação ou reflexo— mas como fragmentos inteligíveis de um texto desejado na cotidianidade própria. Viver com um autor é receber o texto, é *falar* o texto admirado, amado, num jogo explosivo. O texto amado irrompe a página sem controle. Todavia cabe frisar, que esse autor não é institucional ou biográfico, antes, como afirma Barthes "*l'auteur qui vient dans son texte et va dans notre vie n'a pas d'unité; il est un simple pluriel de "charmes", le lieu de quelque détails ténus, source cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités (...) ce n'est pas une personne (civile, morale), c'est un corps*".¹⁹ O canto descontinuo, a regência fragmentária, coloca o autor em cena no jogo de transformações especificadas que vai revelar o sujeito do texto na sua dispersão. Por aí mesmo surge Sade, tão suspenso, tão disperso, nos parênteses da escrita textual de *Durante muito tempo, fui dormir cedo*, quanto disseminadamente articulado ao espaço de um *saber* na formação discursiva de *Incidents*.

¹⁹BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971. p.13

*"Coopérative artisanale d'Azrou: nuée de petites filles assises comme des oiseaux serrés et pépant le long des grands tapis verticaux: mélange de volière et de petite classe; de là au sérail sadien"*²⁰

Com efeito, buscar Sade é reconhecer de que maneira emerge a implicação individual naquilo que foi enunciado por ele. Caracterizando as escrituras, definindo combinatórias e mutações, Barthes vai ler o *romance* de Sade e de Balzac como práticas diferenciadas. No romance social de Balzac, as relações de classe são descritas como referências ao lugar de sua origem, a saber, a grande sociedade, e anedotizadas em biografias particulares; a escritura do romance social trabalha com uma reprodução, obedecendo o sentido que essa palavra leva em pintura, em fotografia. Por outro lado, a escritura romanesca de Sade produzirá as relações de classe, segundo a oposição de exploradores e explorados, numa estratégia diversa. Essas relações não são tomadas reflexivamente, como objetos a serem *pintados*, mas como modelos a serem *re-produzidos* na construção de uma maquete, de uma pormenorizada e artificial sociedade dos libertinos. Os modelos são fórmulas de relações que se transportam para essa *sociedade* como *re-produções*, é dizer, como produção repetida de uma *prática* e não de um quadro histórico. Eis, sub-

²⁰BARTHES, Roland. *Incidents*. Paris, Seuil, 1987. p.51.

repticiamente, o discurso da história assumindo a sua função poética, desvelando-se como escritura do imaginário e abolindo a ilusão referencial: o saber passa para o lugar da ficção. Ele pode surgir de onde não se espera:

*"les pratiques sadiennes nous apparaissent aujourd'hui tout à fait improbables; il suffit cependant de voyager dans un pays sous-développé (analogue en cela, en gros, à la France du XVIII^e siècle) pour comprendre qu'elles y sont immédiatement opérables: même coupure sociale, mêmes facilités de recrutement, même disponibilité des sujets, mêmes conditions de retraite, et pour ainsi dire même impunité"*²¹

Pulverizando o *todo* pela inscrição estética do fragmento na escritura romanesca de *Incidents*, Barthes opta por *deslocar* a responsabilidade *social* do texto. Deslocamento é a estratégia assumida na luta contra os estereótipos²², prática que politiza a forma

²¹BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971. p.135. (Grifo meu)

²²No artigo *The Other Question* publicado pela *Screen*, v.24, n.º 6 (nov-dez, 1983), hoje incorporado a *The location of culture* (New York, Routledge, 1994). Homi K. Bhabha afirma que "*The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation that, in denying the play of difference (that the negation through the Other permits), constitutes a problem for the representation of the subject in significations of psychic and social relations.*" O estereótipo como um estado de solidificação, de congelamento das significações repercute em Barthes como uma falsa morte, como um traço que transporta uma *metáfora inventada* rumo à forma canônica. Para Barthes, "*Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot*

politizando a escritura e que permite a intervenção do texto, não como reflexo econômico-social, mas antes como possibilidade de *exceder as normas* de inteligibilidade histórica. O texto intervém como um espaço de dispersão, um campo metodológico propulsor de relações discursivas que caracterizam permanências e transformações na existência deste excesso que se chama escritura.

De fato, é no campo semântico do excesso que se encontra o espaço das posições e dos funcionamentos diferenciados, é dizer, das posições com suas possibilidades de deslocamentos e das funções com suas possibilidades de mutações funcionais. Em uma palavra, o campo semântico do excesso desvela o espaço dos transportes e das transformações. Assim, a escritura romanesca de *Incidents*, sem abandonar o discurso, transgride a linguagem, vai além do vazio da representação, do simulacro — essa *modalidade de ausência* característica do diário íntimo, da simulação de uma escrita *emocional*— para marcar um encontro com o código etnológico, com práticas discursivas sobre o saber do *outro* (ou do estranho) e do *pormenor*; saber esse que desnaturaliza, que espanta, que desvia o *saber do mesmo*, fundando assim, não um saber monológico mas heteróclito, um saber que mescla e que recicla. É pelo desvio desse

qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation: moi sans-gêne, qui prétend à la consistance et ignore sa propre insistance" (Le Plaisir du Texte, Paris, Seuil, 1973, p.69). A presença do estereótipo no discurso, corresponde a ausência do corpo, do desejo; pulverizar o estereótipo é a estratégia que o suspende, o desloca: "Une fille me mentie: "Mon père est mort. C'est pour acheter un cahier, etc." (Le moche de la mendicité, c'est l'empoisement des stéréotypes.)" (Incidents, Paris, Seuil, 1987, p.55).

saber que o romanesco e o etnológico se aproximam e, nesse encontro, o romanesco devolve o saber do *outro* como ficção. Ora, o saber do outro parece não ter *história*. Com efeito, a história africana, por exemplo, carente de documentos escritos, vale-se de fontes exógenas que provêm de estrangeiros, de viajantes, entre outros. Daí ser, tecnicamente falando, considerada como pré ou proto-história ou ainda, etno-história. Por razões culturais os africanos produziram menos materiais escritos sobre sua *história* que os europeus e, por razões climáticas, poucos desses materiais foram conservados. Entretanto, sabe-se, trata-se de um dado excepcional porém não isolado, considerando que alguns períodos da *história* européia, da América pré-colombiana, da Austrália pré-cookiana, também apresentam documentos escassos. Essa escassez de fontes gerou uma produção de técnicas e métodos para a interrogação e interpretação histórica, produção que conta com os estudos da arqueologia, da cartografia, da linguística²³, da onomástica, da antropologia, com tradições orais e fontes não ortodoxas. Esta nova perspectiva colabora para liquidar o pensamento *novecentista* europeu que considerava a África como continente a-histórico, e o povo africano, destituído de civilização, conseqüentemente, sem história.²⁴

²³Pensando aqui na Semiologia —um *desvio* da Linguística, é interessante anotar as referências sobre o valor ideológico da língua (especificamente árabe e africana) que Barthes trabalha no artigo *Digressões*, apresentado no volume *O Rumor da Língua* e, em *Grammaire africaine*, estampado em *Mythologies*, observando como, no campo discursivo, o signo como prática social poderia se sustentar como base histórica dos conflitos culturais. Pensando numa semântica da história, a investigação do signo fornece uma maneira de refletir os conflitos através de suas marcas linguísticas.

²⁴Henk Wesseling apresenta esta leitura no artigo *História de Além-mar* onde, citando Hegel, justifica sua interpretação: "Neste ponto deixamos a África, para não mais a mencionarmos. Pois ela não é parte histórica do Mundo; não tem movimento ou desenvolvimento para mostrar... O que compreendemos apropriadamente por África é o Espírito Não-Histórico, Subdesenvolvido, ainda envolvido nas condições da simples natureza, que só

Com sua leitura *deslocada*, o que Barthes propõe, no registro de sua experiência no Marrocos, não é um movimento de exclusão. Sem dúvida, o caminho dessa reflexão pode ser reconstituído seguindo a consideração de um texto destinado ao colóquio Stendhal, intitulado *Malogramos sempre ao falar do que amamos*²⁵. Nele, Barthes fala da paixão que se sente por um país estrangeiro como uma espécie de racismo às avessas, um encanto com a diferença, um enfado com o mesmo, a exaltação do *outro* experimentada pela paixão, paixão do *outro* que está nele próprio. Essa afirmação chama a definição da viagem, apresentada em *Le dernier des écrivains heureux*, e que se revela como confirmação mais que exploração e transformação pois, *Il y a certes d'autres mœurs, d'autres lois, d'autre morales que les nôtres, et c'est ce que le voyage enseigne (...) il n'est même pas une opération de connaissance, mais seulement d'affirmation*²⁶. A paixão pelo *outro* é investida em pormenores, em fragmentos significantes que se disseminam à medida que o *incidente* os faz explodir. Investimento esse, que não se culpa pela desordem (Barthes já assumira que a desordem é preferível à ordem que deforma), que essa paixão plural enfim desperta. No encontro com o *outro* ele sente a paixão, constrói sentidos e ao mesmo tempo lembra, confirma o saber na dosagem do esquecimento. Lembrar é esquecer. E é precisamente, como afirma Barthes, porque se esquece que se lê. Contrária a uma perspectiva exclusiva, na viagem ao Marrocos, as *experiências*

tem de ser apresentada aqui como situada no limiar do história do Mundo". (Ver: BURKE, Peter (org.). A Escrita da História: novas perspectivas. São Paulo, UNESP, 1992. p.97-131.

²⁵BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (Trad. Mário Laranjeiras) São Paulo, Brasiliense, 1988. p.300-309.

²⁶BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1933. (tomo 1) p.1238.

interagem na análise das possibilidades e das transformações discursivas, sob a perspectiva ontológica do presente. Daí que para Barthes a representação não se associe ao *quadro* mas a re-produção de uma prática, aquilo que do *passado* ainda age, ainda dispara uma escritura. Essa prática funciona como ponto de inflexão entre a *atualidade* e a anamnèse. Revela como o enunciado se arma e quais figuras mobiliza. A anamnèse modifica, alegoricamente, o discurso, instaurando a categoria do *retorno à*, a redescoberta da identidade. Deslizando sobre a *diferença*, o olhar metafórico vai contemporizar esta estadia no Marrocos com os escritos de Sade. De fato, a formação do saber se dá no entrecruzamento dos olhares. Assim, a busca de uma leitura do *outro* acaba por resgatar o *outro de si*, o outro da racionalidade europeia: Sade —um escritor de viagens, etnólogo e historiógrafo. É interessante, neste ponto, acordar a leitura de Barthes à de Bataille, para não pensá-la isoladamente, de forma autônoma. Em um de seus primeiros ensaios, *L'Amérique Disparue*²⁷, Bataille já esboçara um traçado similar ao de Barthes afirmando que a vida dos povos civilizados da América, antes de Cristóvão Colombo, evocavam, mais que uma aventura histórica, a devassidão, as orgias descritas pelo Marquês de Sade. Ora, reproduzir uma prática é então *rasurar*; é escrever *sobre*, literalmente: uma sobre-impressão. Na lembrança, o texto *esquecido* é reescrito. *Re-conhece-se* o texto para dizer Marrocos (ou América)²⁸. *Teoria e*

²⁷BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1970. (tomo 1) p.157-158.

²⁸Sublinho aqui uma observação de Barthes, a propósito da escritura de Sade, que remete para o trabalho da *linguagem* de maneira contínua, para um trabalho que faz do escritor *ladrão* de palavras recortadas, brilhantes, sedutoras, palavras essas que tecem uma rede de sentidos emaranhando aqueles que se fizeram desejar: "*En fait, c'est ici le moment de le dire, hors le meurtre, il n'y a qu'un trait que les libertins possèdent en propre et ne*

Prática, embutidas no espaço do saber, transmutam-se em ferramentas para *revelar* um sentido, para colocar a questão de como significar a cultura, de como falar da literatura. Se *como* é a questão, re-inscrição e reinterpretação são posições que permitem desvelar o funcionamento da cultura como *construção* e da tradição como *invenção*. Cabe então ver na cultura, como já o fizera o aluno Roland Barthes a partir de Nietzsche, "*l'unité du style artistique dans toutes les manifestations vitales d'un peuple*"²⁹ e acordar que "*la culture récupère. La récupération est la grande loi de l'histoire.*"³⁰ Reflexão semelhante, apresenta, muitos anos depois, Homi K. Bhabha, ao afirmar que a cultura só se produz no ato de sobrevivência social, articulando categorias, como, *transnacional* e *translaticio*³¹, para buscar as possibilidades de distinguir experiências culturais diversas e seus sentidos particulares, é dizer, de investigar a circulação dos *signos* nas situações contextuais específicas e nos sistemas sociais de valores. Assim, a dimensão transnacional de transformação cultural — migração, deslocamento, realocização — faz do processo de tradução cultural uma forma complexa de significação, ou, como afirma o autor, "*the natural(ized), unifying discourse of "nation"*,

partagent jamais, sous quelque forme que ce soit: c'est la parole. Le maître est celui qui parle, qui dispose du langage dans son entier; (...) On dira à la limite que le crime sadien n'existe qu'à proportion de la quantité de langage qui s'y investi, non point du tout parce qu'il est rêvé ou raconté, mais parce que seul le langage peut le construire." Ver: BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971. p.36/38.

²⁹BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1993. (tomo 1) p.19.

³⁰BROCHIER, Jean-Jacques. *Vingt mots-clé pour Roland Barthes - Entretien*, in *Magazine Littéraire* n° 97, fevereiro 1975. p.29.

³¹Para Homi K. Bhabha, "*Culture as a strategy of survival is both transnational and translational. It is transnational because contemporary postcolonial discourses are rooted in specific histories of cultural displacement, (...). Culture is translational because such spatial histories of displacement (...). make the question of how culture signifies, or what is signified by culture, a rather complex issue.*" Ver: BHABHA, Homi K. *The location of culture*. New York, Routledge, 1994. p. 172.

"peoples", or authentic "talk" tradition, those embedded myths of culture's particularity, cannot be readily referenced."³² Partindo dessa asserção, a estrutura performativa da inscrição de Sade, nos textos de Barthes ou Bataille, se apresenta como uma instância dúplice; a *migração* do texto, sob uma leitura generalizada, poder-se-ia associar a um sistema referencial eurocêntrico. Todavia, basta considerar a escritura de Sade como um texto não canônico, impertinente à instituição, para que sua inscrição se descentralize, se desterritorialize, retornando ao texto como um não-lugar, uma não-referência, e agenciando, de forma particular, o caráter de construção da cultura e invenção da tradição. Ressemantizando a cultura pela *enunciação*, ela passará então a operar sobre a significação e a institucionalização, ou, em outras palavras, suscitará a questão da autorização. O processo enunciativo vai re-inscrever as *relações culturais* no paradoxo da lei e da transgressão, do que é *fixo* e do que é *fluxo*. Tentando trilhar, explorar, perseguir deslocamentos e re-alinhamentos significantes dos antagonismos e das articulações culturais— o processo enunciativo vai subverter o *racional hegemônico* rearticulando *vozes híbridas*, espaços alternativos de negociação cultural. A cultura como enunciação abre possibilidades para outros *tempos* de significação e outros espaços de narração, transgredindo dessa forma as polaridades do *mesmo* e do *outro*, da colônia e da metrópole. Assim, ao objetivar o *outro*, pode se representar o retorno de sua história e experiência. Essas abordagens desenham uma nova perspectiva para a *escrita da história*, uma

³²Op. Cit. Loc. Cit.

prática discursiva que assume o espaço do imaginário na narrativa e descentra a *hipotética* polaridade colonial e anticolonial. Na forma de um discurso *pós-colonialista*, a inter-relação e o entrelaçamento de várias civilizações, *historicamente* isoladas, apresentam-se como uma estratégia historiográfica alternativa. Partindo de tradições da sociologia do subdesenvolvimento (tentando revisar aquelas pedagogias *nacionalistas*, ou *nativistas*, que lançam a relação da colônia e do império numa estrutura binária de oposição), o discurso pós-colonialista busca inaugurar uma nova perspectiva de leitura do projeto histórico e literário —em função de sua concepção híbrida e heterogênea de valor cultural (*transnacional/ translaticio*)— por meio da re-interpretação e da re-inscrição das assertivas de uma perspectiva *colonial*. A perspectiva pós-colonialista insiste em que a *identidade* cultural e a política são construídas através de um processo de *alteridade*, alteridade que é confirmação, afirmação, mais que transformação, de sorte que "*to reconstitute the discourse of cultural difference (...) requires a radical revision of the social temporality in which emergent histories may be written, the rearticulation of the "sign" in which cultural identities may be inscribed.*"³³ Justamente, buscando uma linha de reflexão para tentar *representar* uma certa derrota ocidental na *autorização* da ideia de colonização, Homi K. Bhabha vai retomar o que ele chama de teoria pós-estruturalista, resgatando Barthes e sua exploração do espaço cultural "hors de la frase", para fundamentar seu discurso. A exploração barthesiana deve aqui ser entendida como leitura e a

³³Op. Cit. p. 171.

leitura, como lugar onde a estrutura se descontrola.³⁴ Com efeito, se a cultura é enunciação, o texto é o que se coloca nos limites das regras da enunciação. O seu movimento constitutivo é a *travessia*. Ao ressemantizar a cultura como enunciação, Homi K. Bhabha supõe a inscrição de outras possibilidades narrativas que abrigam, por exemplo, a linguagem metafórica. De fato, é o olhar metafórico de Bhabha que, mantendo-se no trabalho, na produção da linguagem, evoca, a partir da investigação *hors de la phrase*, este espaço de escritura cultural *beyond theory*.³⁵ Nesse fragmento de retorno a Barthes, a hierarquia e a subordinação da frase são substituídas pela definitiva descontinuidade do texto. Cabe relevar que a noção de texto envolve a da leitura. Com o nascimento do leitor, a voz de origem ou a *assinatura* do autor, é apagada. Evidenciada pelo conceito de texto como *campo metodológico*, a leitura vai operacionalizar, em um *plano* enunciativo, a emergência do indeterminado e do contingente textual. Nas palavras de Barthes, "o Texto é um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura."³⁶ Portanto, texto é o espaço das possibilidades de negociação de *sentidos* agenciados pela suspensão dos significantes que originam discursividades, que cristalizam novas significações. Fundar uma discursividade implica, então, a atividade de reescrever. A

³⁴Seria curioso aproximar essa idéia "*hors de la phrase*" à noção de *exterior* acionada por Michel Foucault, aceitando que essa noção também se dirige a linguística como uma crítica em relação ao discurso.

³⁵BHABHA, Homi K. Op. Cit. p. 179

³⁶BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (Trad. Mário Laranjeiras). São Paulo, Brasiliense, 1988. p.68-69.

discursividade se define nas categorias de apropriação, de coexistência, de tradução, de migração. A atividade de reescrever supõe que do texto se reconheça o *plural* e com relação a ele, ao texto, situe-se como produtor e não mais consumidor. Ora, um discurso é então *fundador* na medida em que sua *re-presentação* é ativa, atual, na medida em que age. Pela estética do fragmento como um descontínuo que pulveriza frases, imagens, pensamentos, impedindo a fixação de um sentido teológico, desvela-se uma estratégia que não se deixa capturar no *enunciado* mas que, a rigor, produz outros textos, funda e fecunda outros discursos. Pela travessia do significante, disparada por um *incidente*, descobre-se a partir de que momento a irrupção do texto, detonada pela leitura do Marrocos, pela escritura de *Incidents*, vai gerar novas discursividades. Abordando o *texto*, provando-o com relação ao signo, captura-se um fragmento do *Prazer do Texto* que sustenta a travessia de *Tanger*. De *Tanger* a *Incidents*: uma leitura do Marrocos, uma escritura cultural *restaurada* pela reinterpretação e pela reinscrição discursiva de Homi K. Bhabha:

Un soir, à moitié endormi sur une banquette de bar, j'essayais par jeu de dénombrer tous les langages qui entraient dans mon écoute: musiques, conversations, bruits de chaises, de verres, toute une stéréophonie dont une place de Tanger (décrite par Severo Sarduy) est le lieu exemplaire. En moi

aussi cela parlait (c'est bien connu), et cette parole dite "intérieure" ressemblait beaucoup au bruit de la place, à cet échelonnement de petites voix qui me venaient de l'extérieur: j'étais moi-même un lieu public, un souk; en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase ne se formait, comme si c'eût été la loi de ce langage-là. Cette parole à la fois très culturelle et très sauvage était surtout lexicale, sporadique: elle constituait en moi, à travers son flux apparent, un discontinu définitif: cette non-phrase n'était pas du tout quelque chose qui n'aurait pas eu la puissance d'accéder à la phrase, qui n'aurait été avant la phrase; c'était: ce qui est éternellement, superbement, hors de la phrase³⁷.

A reconstrução discursiva da diferença cultural passa pela questão da articulação *hors de la frase*, questão resultante do estado suspenso de significação que incorpora a re-localização, o retorno e a perda do sujeito neste processo de reinscrição infinita que se chama *escritura*. Processo que emerge num presente enunciativo, num tempo histórico operacionalizado pela prática textual. Enfim, justamente isso que a estrutura performativa do texto *Incidents* desvela, uma temporalidade do discurso, a saber, o já sugerido, presente

³⁷BARTHES, Roland. *Le Plaisir du Texte*. Paris, Seuil, 1973. p. 79

enunciativo. *Incidents* vê e faz ver as posições e funcionamentos do sujeito que se diferenciam pela inscrição dos valores. Paradoxalmente, poder-se-ia acrescentar que não há aí sujeito, mas uma atividade, uma invenção criadora, ou, em uma palavra, um efeito de significantes:

*"écrire ne peut aller sans se taire; écrire, c'est d'une certaine façon, se faire silencieux comme un mort, devenir l'homme à qui est refusée la dernière réplique; écrire, c'est offrir dès le premier moment cette dernière réplique à l'autre. La raison en est que le sens d'une oeuvre (ou d'un texte) ne peut se faire seul; l'auteur ne produit jamais que des présomptions de sens, des formes, si l'on veut, et c'est le monde qui les remplit."*³⁸

Problematizando esse mundo definitivamente criador, essa atualidade, buscando seu sentido e de que maneira ele age quando fala dessa atualidade, Foucault revela as operações que o discurso mobilizará, é dizer, *"le discours a à en reprendre en compte son actualité, d'une part, pour y retrouver son lieu propre, d'autre part pour en dire le sens, enfim pour spécifier le mode d'action qu'il est*

³⁸BARTHES, Roland. *Oeuvre Complètes*. Paris, Seuil, 1993. (Tomo 1) p. 1169.

capable d'exercer à l'intérieur de cette actualité"³⁹. Resgato as palavras de Foucault para situar Barthes com relação a um conjunto cultural característico de sua atualidade. Poder-se-ia lançar a comparação um pouco adiante e afirmar que o que se passou entre as notas, os fragmentos de uma viagem, e *Incidents*, foi a escritura. E o que é a escritura? A escritura é esse *entrelugar* fundador de discursividades, "uma potência, fruto provável de uma longa iniciação, que desfaz a imobilidade estéril do imaginário amoroso e dá à sua aventura uma generalidade simbólica."⁴⁰

³⁹FOUCAULT, Michel. *L'art du dire vrai*, in *Magazine Littéraire* n° 294, maio 1984. p.36.

⁴⁰BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. (trad. Mário Laranjeira) São Paulo, Brasiliense, 1988. p.308

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

I. Roland Barthes: Livros.

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.
Reed., *suivi des Éléments de sémiologie*, Denoël/Gonthier,
1965. Nov. reed., *suivi des Nouveaux Essais critiques*. Paris,
Seuil, 1972.

-----*Michelet par lui-même*. Paris, Seuil, 1954.

-----*Mythologies*. Paris, Seuil, 1957. Reed., Seuil, 1970
(com um prefácio inédito).

-----*Sur Racine*. Paris, Seuil, 1963. Reed., Seuil, 1979.

-----*Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964. 6^a ed. com uma
introdução inédita (1971). Reed., Seuil, 1981.

-----*Éléments de sémiologie*. (na sequência de *Le Degré
zéro de l'écriture* Paris, Denoël/Gonthier, 1965.

-----*Critique et vérité*. Paris, Seuil, 1966.

-----*Système de la Mode*. Paris, Seuil, 1967.

-----*S/Z*. Paris, Seuil, 1970. Reed., Seuil, 1976.

-----*L'Empire des Signes*. Genève, Skira, 1970. Reed.
Paris, Flammarion, 1980.

-----*Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971. Reed.,
Seuil, 1980.

-----*Le Plaisir du Texte*. Paris, Seuil, 1973. Reed., Suil,
1982.

- *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1975.
- *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil, 1977.
- *Leçon inaugurale*. Paris, Collège de France, 1977. Reed., Seuil, 1978, sob o título: *Leçon*.
- *Sollers écrivain*. Paris, Seuil, 1979.
- *La Chambre claire: note sur la photographie*. Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
- *Le Grain de la Voix*. Paris, Seuil, 1981.
- *L'Obvie et l'Obtus*. Paris, Seuil, 1982.
- *Le Bruissement de la Langue*. Paris, Seuil, 1984.
- *L'Aventure Sémiologique*. Paris, Seuil, 1985.
- *Incidents*. Paris, Seuil, 1987.
- *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1993. (Tome I)

II. Roland Barthes: artigos.

En Grèce, Existences, julho. 1944.

Nekrassov juge de sa critique, Théâtre Populaire n° 14, julho-agosto 1955.

La métaphore de l'oeil, Critique n° 195-196, Agos. Set, 1963. p.770-777.

Premier Texte - (En Marge du Criton), *L'Arc* n° 56, 1.tr. 1974.

Alors, la Chine?, *le Monde*, 24 maio/1974.

Réponses, Tel Quel n° 47, outono 1971.

Délibération, Tel Quel n° 82, inverno 1979.

III. Participação em obras coletivas:

Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, in Sémiotique narrative et textuelle. Paris, Larousse, 1973.

Drame, poème, roman. in Théorie d'ensemble. Michel Foucault [et al.] Paris, Seuil, 1968.

Introduction à l'analyse structurale des récits, in Poétique du Récit. Paris, Seuil, 1977.

Texte (théorie du), in Encyclopaedia Universalis. 1973. (Tome XV)

IV. Entrevistas:

"Où va la littérature?", *in Écrire...pourquoi? pour qui?.* Grenoble, PUG, 1974. (Republ. sous forme de plaquette sous le titre *Sur la littérature.* Grenoble, PUG, 1980).

V. Livros, artigos, e números especiais de revistas consagrados a Roland Barthes:

A. Livros:

CALVET, Louis-Jean. Roland Barthes. Paris, Flammarion, 1990.

----- Roland Barthes: un regard politique sur les signes. Paris, Payot, 1973.

CULLER, Jonathan. Barthes.. São Paulo, Cultrix, 1988.

DELORD, Jean. Roland Barthes et la photographie. Paris, Créatis, 1988.

FAGES, Jean-Baptiste. Comprendre Roland Barthes. Paris, Privat, 1979.

HEATH, Stephen. Vertige du déplacement: lecture de Barthes. Paris, Fayard, 1974.

LAVERS, Annette. Roland Barthes: structuralism and after. Londres, Methuen, 1982.

MALLAC, Guy de e EBERBACH, Margaret. Barthes. Éd. Universitaires, 1971.

NORDHAL LUND, Steffen. L'Aventure du signifiant. PUF, 1981.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Roland Barthes - O saber com sabor. São Paulo, Brasiliense, 1983.

PRÉTEXTE: Roland Barthes. Paris, UGE, 1978. (Colloque de Cerisy - 1977).

- SARLO, Beatriz. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- SONTAG, Susan (org.). *A Barthes Reader*. Nova Iorque, Hill and Wang, 1982.
- THODY, Philip. *Roland Barthes: A Conservative Estimate*. Londres, Macmillan, 1977.
- Vários. *Leituras de Roland Barthes*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982. (Universidade Moderna, 75)

B. Artigos:

- EAGLETON, Terry. *Roland Barthes and After*, in Vários Autores, *Ideas from France*. London, Maybank Press, 1985. p. 11-13.
- KNIGHT, Diana. *Barthes and Orientalism*, in *New Literary History*. n° 24, 1993. p. 617-633.
- LINDON, Mathieu. *Livres*. (Oeuvres Complètes de Roland Barthes), in *Libération*. 14 Out. 1993. p. 23-25
- SONTAG, Susan. *Relembrando Barthes*, in *Sob o Signo de Saturno*. (trad. Ana M^a Capovilla - Albino Poli Jr.). Porto Alegre, L&PM, 1986. p.127-133.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Pour Saluer R. B.*, in *Pages Paysages*. Paris, Seuil, 1984.

C. Revistas:

Tel Quel 47, 4 tr. 1971.

Critique 302, julho 1972.

L'Arc 56, 1974.

Magazine littéraire 97, fevereiro 1975.

Visible Language, outono de 1977.

Lectures 6, Dedalo libri, Bari, dezembro 1980.

Studies in Twentieth Century Literature, primavera de 1981.

Revue d'Ésthetique, Nouvelle Série n.02, 1981 (Sartre/Barthes)

Poétique 47, 4. tr. 1981.

Communications, 4. tr. 1982.

Critique, 4. tr. 1982.

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. (trad. Lolio L. de Oliveira). São Paulo, Ática, 1989.
- AIRA, César. *Exotismo*, in *Boletim Grupo de estudos de teoria Literária*. n° 3. Rosário, set. 1993.
- ARIÈS, Philippe [et al.]. *Communications*, n° 35. Seuil, 1982. (Sexualités Occidentales).
- ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- AUGRAS, Monique. *Imaginária França Antártida*, in *Estudos Históricos*. v.4 - n° 7. Rio de Janeiro, 1991. p. 19-34.
- BATAILLE, Georges. *L'Amérique disparue*, in *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1970. (Tomo 1). p.152-158.
- *O Erotismo*. (trad. Antônio C. Viana). Porto Alegre, L&PM, 1987.
- BELLEMIN - NOEL, Jean. *Avant-texte, texte, après-texte*. Paris, Éditions de CNRS, Budapest, Akadémioi Kiadó, 1982.
- *Interlignes. Essais de Textanalyse*. PUL, 1988.
- *Psicanálise e literatura*. Trad. bras. São Paulo, Cultrix, 1983.
- *Vers l'inconsciente du texte*. Paris, PUF, 1979.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. (org.) *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo, UNESP, 1990.

- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. (trad. bras.). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- *Obras Escolhidas*. Vol. I, II, III. (trad. bras.). São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BENEVISTE, Emile. *Problemas de Lingüística Geral*. (trad. bras.). Campinas, Editora da Unicamp, 1988.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York, Routledge, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário* (trad. bras.). Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- *O Livro por vir*. (trad. port.). Lisboa, Relógio d'Água, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. (trad. bras.). São Paulo, Brasiliense, 1990.
- *Fourth Lecture. Universal Corporatism: The Role of Intellectual in the Modern World*, in *Poetics Today*, 12:4, inverno 1991.
- BUCLEY Jr, William F[et al.] *Viajar em Livros*, in *MAIS! Folha de São Paulo*. 16 Jan. 1994. p.4-7.
- BURKE, Peter. (org.) *A Escrita da História: novas perspectivas*. (trad. bras.). São Paulo, UNESP, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- CARDOSO, Sérgio. *O Olhar Viajante (Do Etnólogo)*, in NOVAES, Adauto...[et al.]. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

CERTEAU, Michel de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris, Gallimard, 1987.

-----*L'invention du Quotidien*. Paris. Gallimard, 1990.

CHESNEAUX, Jean. YANAN in, *Tel Quel*, n° 61, Primavera 1975.
p.31-45.

CIXOUS, Hélène. "La Fiction et sens fantomes", in *Poétique*, n° 10
(1972), 199-216.

CLIFFORD, James. *Traveling Cultures*, in GROSSBERG, Laurent [et al.] *Cultural Studies*. New York, Routledge, 1992. p.96-116.

CULLER, Jonathan. *Sobre la desconstrucción*. (trad. esp.). Madrid, Catedra, 1984.

DÄLLENBACH, Lucien. *Intertexto e Autotexto*, in *Intertextualidades*. (trad. port.). Coimbra, Almedina, 1979.

DAVI-MÉNARD, Monique [et al.]. *Corps*, in *Encyclopaedia Universalis*. p.547-565.

DELAY, Florence. *Petites Formes en Prose après Edison*. Paris, Hachette, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Foucault* (trad. Claudia S. Martins). São Paulo, Brasiliense, 1991.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *El Anti-Édipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. (trad. F. Monye). Barcelona, Seix Barral, 1974.

-----*Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. (trad. J. Vazquez Perez). Valencia, Pre-Textos, 1988.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. (trad. Maria Beatriz M. N. da Silva). São Paulo, Perspectiva, 1971.

- De la Grammatologie*. Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- La Dissemination*. Paris, Seuil, 1972.
- DESCOMBES, Vicent. *Lo mismo y lo otro*. Madrid, Cátedra, 1982.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. (trad. bras.). São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- EAGLETON, JAMESON, SAID. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis, University of Minnesota, 1990
- ERIBON, Didier. *Michel Foucault*. Paris, Flammarion, 1991.
- FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris, Seuil, 1952.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. (trad. Salma T. Muchail). São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- História da Sexualidade*. (trad. bras.). Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- Isto não é um cachimbo*. (trad. bras.). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- L'arrière-fable*, in *L'Arc* n° 29. Paris, Duponchelle, 1990. p. 5-12.
- L'Art du Dire Vrai*, in *Magazine Littéraire*, n° 204, maio 1984. p. 34-39.
- L'écriture de soi*, in *Corps Ecrit*, n° 5, 1983. p.3-23.
- L'intellectuel sert à rassembler les idées*, in *Libération*, 26 maio 1973. p.2
- Microfísica do Poder*. (trad. Roberto Machado). Rio de Janeiro, Graal, 1979.

- O pensamento do Exterior.* (trad. Nurimar Falci).
São Paulo, Princípio, 1990.
- Omnes et Singulatim: Hacia una crítica de la
"Razon Política", in Tecnologias del yo (y otros textos afines).*
Barcelona, Paidós/ICE-UAB, 1990. p.95-140.
- Preface à la transgression, in Critique,* 1963,
p.751-764.
- Que es un autor?* (trad. esp.). México, Editorial
Solidaridad, 1985.
- Saber y Verdad.* (trad. esp.). Madrid, La Piqueta,
s.d.().
- [et al.] *Théorie d'ensemble.* Paris, Seuil, 1968.
- FRON, John. *Tourism and the Semiotics of Nostalgia,* in *OCTOBER,*
n° 57, Verão 1991.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* (trad. bras.). Rio
de Janeiro. Guanabara Koogan, 1989.
- Diapositives Antropologiques, in Communications*
n° 43, Seuil, 1986.
- El antropólogo como autor.* (trad. esp.). Barcelona,
Paidós, 1990.
- GIDE, André. *Corydon.* Paris, Gallimard, 1925.
- Paludes.* Paris, Gallimard, 1920.
- Regreso de la URSS.* (trad. esp.). Buenos Aires,
Sur, 1936.

- GIDDENS, Anthony. *A transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor & Erotismo nas sociedades modernas*. (trad. Magda Lopes). São Paulo, UNESP, 1993.
- GINZBURG, Carlo. *Répresentation: Le Mot, L'Idée, La Chose*, in *Annales*, n°6, Nov. Dez. 1991. p.1219-1234.
- GRAMUGLIO, Maria Teresa. *La Summa de Bourdieu*, in *Punto de Vista*, n°47, Buenos Aires, Dez. 1993.
- GRANET, Marcel. *Études Sociologiques sur la Chine*. Paris, PUF, 1953.
- GOUHIER, Henri. *Le Théâtre et L'Existence*. Paris, Editions Montaigne, 1952.
- HAAG, Geneviève [et al.] *Travail de la Métaphore*. Paris, Denoël, 1984.
- HERÓDOTOS, *História*. (trad. Mário da Gama Kurry). Brasília, E.U.B., 1985.
- HOY, David Cousins. *Foucault*. (trad. Antonio Bonano). Buenos Aires, Nueva Vision, 1988.
- HUTCHEON, Linda. *Ironie et parodie: stratégie et structure*, in *Poétique*, n° 36, 1978. p.467-477.
- JAMENSON, Fredric. *Marxismo e Forma*. (trad. bras.). São Paulo, Hocitec, 1975.
- JANKELEVITCH, Vladimir. *La Ironia*. (trad. esp.). Madrid, Taurus, 1982.
- JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*, in *Intertextualidades*. (trad. port.). Coimbra, Almedina, 1979.

KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La Connotación*. (trad. esp.).

Buenos Aires, Hachette, 1983.

KLOSSOWSKI, Pierre. *A propos du Simulacre dans la*

Communication, in *Critique* n° 195-196, Agos. Set., 1963. p.

677-684.

-----*Sade Mon Prochain*. Paris, Seuil, 1947.

KRISTEVA, Julia. *D'une identité l'autre*, in *Tel Quel* n° 62, Verão

1975. p.11-27

-----*História da Linguagem*. (trad. port.). Lisboa,

Edições 70, 1969.

-----*Introdução à Semanálise* (trad. bras.). São Paulo,

Perspectiva, 1974.

-----*Pratique Signifiante et Mode de Production*, in *Tel*

Quel n°60, inverno 1974. p.21-33.

-----*Sujet dans le langage et pratique politique*, in *Tel*

Quel, n°58, Verão 1974. p.22-27.

-----*Un Nouveau Type d'Intellectuel: Le Dissident*, in

Tel Quel n°74, inverno 1977. p.3-8.

LACAN, Jacques. *Ecrits*. Paris, Seuil, 1966.

-----*Mas allá del "Principio de realidad"*, in

Suplemento de Escritos. Barcelona, Argot, junho 1984. p.9-30.

-----*O Averso da Psicanálise*. (trad. bras.). Rio de

Janeiro, Jorge Zahar, 1992.

-----*O Eu na teoria de Freud e na técnica da*

psicanálise. (trad. bras.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.

- *Televisão* (trad. bras.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- LEVI-STRUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. (trad. Tânia Pellegrini). Campinas, Papirus, 1989.
- *Tristes Trópicos*. (trad. Noélia Bastard). Barcelona, Paidós, 1988.
- LOWE, Donald M. *Marx, Engels et La Chine*, in *Tel Quel* n°56, inverno 1973. p.60-64.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. (trad. bras.). Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
- *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*. Paris, Galilée, 1984.
- MACCANNELL, Dean. *Tourisme et Identité Culturel*, in *Communications* n°43, Seuil, 1986.
- MAO TSÉ-Toung. *Entretien sur La Philosophie*, in *Tel Quel*, n° 62, verão 1975. p. 87-103.
- METRAUX, Alfred. *Rencontre avec les ethnologues*, in *Critique* n° 195-196, Agos. Set., 1963. p.677-684.
- NIETZSCHE, Friederich Wilhen. *A Gaia Ciência*. (trad. bras.). São Paulo, Hemus, 1981.
- *A Origem da Tragédia*. (trad. bras.). São Paulo, Moraes, 1984.
- *Assim falou Zaratustra*. (trad. bras.). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986
- *O Crepúsculo dos ídolos*. (trad. bras.). São Paulo, Hemus, 1976.

- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio*. Campinas, Editora da Unicamp, 1992.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *A propósito da Literariedade*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- PAINTER, George D. *André Gide*. (trad. fr.). Paris, Mercure de France, 1968.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. (trad. bras.). São Paulo, Perspectiva, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla *A intertextualidade crítica, in Intertextualidades* (trad. port.). Coimbra, Almedina, 1979.
- *Escolher e/é Julgar, in Colóquio Letras* n° 1. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, s.d.().
- *História Literária e Julgamento de Valor, in Anais II Congresso ABRALIC*, Vol. I. Belo Horizonte, 1991. p.141-151.
- *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo, Ática, 1978.
- PLATÃO. *Criton ou le Devoir, in Oeuvres Complètes* (trad. Dacier et Grou). Paris, Bibliothèque Charpentier, s.d.(). (Tomo 1). p. 101-128.
- PLEYNET, Marcelin. *Du Discours sur La Chine, in Tel Quel* n°60, inverno 1974. p.12-20.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. (trad. bras.). São Paulo, Cultrix, 1974.
- PROUST, Marcel. *Cronicas*. (trad. Marcelo Menasché). Buenos Aires, Santiago Queda, s.d.().

- Pastiches et mélanges, in Contre Saint-Beuve.*
Paris, Gallimard, 1971. (Bibliothèque de la Pléiade).
- Sobre a Leitura.* (trad. Carlos Vogt). Campinas,
Pontes, 1989.
- RAJCHMAN, John. *Foucault: A Liberdade da Filosofia.* (trad.
Álvaro Cabral). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Pages Paysages.* Paris, Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul. *La Métáfora Viva.* (trad. Graziella Baravalle).
Buenos Aires, Megápolis, 1977.
- RIFATERRE, Michael. *La production du texte.* Paris, Seuil, 1979.
- ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman.* Paris,
Gallimard, 1981.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido.* Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- SADÉ, D.-A.-F. De. *Les Infortunes de La Vertu.* Paris, Garnier-
Flammarion, 1969.
- SAID, Edward. *Orientalismo.* (trad. bras.). São Paulo, Companhia
das Letras, 1990.
- The World, the text and the critic.* Boston, Faber &
Faber, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra.* São Paulo, Companhia
das Letras, 1989.
- SARLO, Beatriz. *Arcaico o marginales? Situación de los
intelectuales en el fin de siglo, in Punto de Vista n° 47,* Buenos
Aires, dez. 1993.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras.* (trad. Luis F. P. N.
Franco). Campinas, Editora da Unicamp, 1991.

- SEGALEN, Victor. *Essai sur l'Exotisme*. Paris, Fata Morgana, 1978.
- SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Critica, 1985.
- SERRES, Michel. *Discurso y Recorrido, in La Identidad*. (trad. Beatriz Doniots). Barcelona, Peetrel, 1981.
- SEVCENKO, Nicolau. *O enigma pós-moderno, in OLIVEIRA, Roberto C. de. Pós-Modernidade*. Campinas, Editora da Unicamp, 1988.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. (trad. Ana Maria Capovilla - Albino Poli Jr.). Porto Alegre, L&PM, 1986.
- STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras*. (trad. bras.). São Paulo, Perspectiva, 1974.
- TEL QUEL, n° 59, outono 1974 (La Chine).
- TODOROV, Tzvetan. *Intertextualité, in Mikhail Bakhtin et le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtin*. Paris, Seuil, 1981. p.95-115.
- Le croisement des cultures, in Communications*, n° 43, Seuil, 1986.
- URBAIN, Jean-Didier. *L'idiot du voyage*. Paris, Payot, 1991.
- Sémiotiques comparées du touriste et du voyageur, in Semiótica* n°58, Amsterdam, 1986. p. 269-286.
- VERON, Eliseo. *A Produção de Sentido*. (trad. bras.). São Paulo, Cultrix, 1980.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura* (trad. Waltensir Dutra). Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

WOLFF, Janet. *On the road again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism*, in *Cultural Studies*, n° 2. vol. 7, Cambridge, maio 1993.

ANEXOS I

PREMIER TEXTE

Le critique (s'il en existe encore) n'est-il pas celui qui met en rapport des textes éloignés ? En voici un, très loin de moi : c'est mon tout premier texte ; il date de l'été 1933.

En 1933, j'étais élève de Première A au lycée Louis-le-Grand. Toute l'année, semaine après semaine, nous avions expliqué le Criton ; et pendant les vacances, dans la maison de mes grands parents, j'avais trouvé un livre de Jules Lemaître, où ce contemporain d'Anatole France imaginait de rectifier la fin des grandes œuvres classiques en pastichant l'auteur (cela s'appelait : En marge de...) ; enfin, comme inévitablement, nous avions décidé avec quelques camarades de fonder une revue, ce me fut l'occasion d'écrire pour cette revue — qui, bien sûr, ne vit jamais le jour — un pastiche de pastiche : je pastichais Jules Lemaître pastichant Platon. Je pus ainsi représenter sur la scène d'un petit texte tous les langages que j'avais dans la tête : un peu de Gide, un peu de Flaubert, mais surtout le Grand Ressassement Scolaire, le Murmure des Classes : le style « version grecque » (pastiche bien plus encore que Platon) et le style « rédaction française » (responsable d'une certaine vulgarité dont je n'étais pas le maître).

Trois cultures sont ici emboîtées. D'abord celle d'un lycéen de dix-sept ans, élève de « Lettres ». 1933 : le surréalisme ? Bataille, Artaud ? Nullement ; Gide, Gide seul, au milieu d'un fatras de lectures qui mêlaient Balzac, Dumas, des biographies, les romanciers mineurs de 1925, etc. Ensuite, la culture scolaire : les classes de A (latin-grec) étaient les classes nobles ; on y élaborait une sorte de français spécial, un français de traduction, correct et gauche ; de la culture grecque, la classe, en fait, ne disait rien, ne faisait rien désirer ; il fallait en sortir pour deviner ailleurs (à travers un peu de Nietzsche, un peu de statuaire, quelques photographies de Nauplie ou d'Égine) que la Grèce, ce pouvait être aussi la sexualité. Enfin, la culture générale : on ne la contestait pas (le pastiche, on le sait, est une forme parfaitement bien intégrée :

rien de plus respectueux qu'une « mise en boîte » ; elle restait, sans complexe, tout à fait distincte de la politique ; nous n'étions pas, cependant, dépolitisés, bien au contraire ; notre grande affaire, c'était le fascisme : l'année suivante, en 1934, au lieu d'une petite revue littéraire, ce fut un groupe de « Défense Républicaine Anti-Fasciste », appelé D.R.A.F., que nous fondions pour nous défendre contre les arrogances des « Jeunes Patriotes », majoritaires en classe de Philo.

Restent les figues. Il y en avait dans le jardin familial, à Beyonne, petites, violettes, jamais assez mûres, on toujours trop mûres ; tantôt leur lait, tantôt leur pourriture me dégoûtait et je n'aimais pas ce fruit (que j'ai ensuite découvert tout autre au Maroc et récemment encore au restaurant Voltaire où on le sert dans de grandes soupières de crème fraîche). Qu'est-ce donc qui m'a pris d'en faire un fruit tentateur, un fruit immoral, un fruit philosophique ? Tout simplement sans doute, la littérature : la figue était un fruit littéraire, biblique et arcadien. A moins que derrière la figue il n'y eût, tapi, le Sexe, Fica ?

EN MARGE DU CRITON

Quand Criton se fut retiré de la prison, Socrate eut tout de même un petit serrement de cœur. « Pauvre garçon, dit-il à Eumée qui venait d'entrer, il s'est dérangé pour rien ; mais il était vraiment impossible que j'acceptasse. Qu'auraient pensé mes amis ? Et puis auraient-ils pu seulement réunir l'argent nécessaire ? Les temps sont si durs ! — Oh ! cela n'est rien, dit Eumée, si tu voulais... »

A ce moment le gardien Leucichès entra, apportant un plat de figues de Corinthe. Sur leurs flancs enflés par la maturité, traînaient encore quelques gouttes glacées de rosée ; la peau, dorée et par endroits craquelée, laissait entrevoir les rangées de graines rouges sur un lit de pulpe blanche. De l'assiette d'argile montait un chaud parfum de sucre — Socrate étendit la main, mais se ravisa : « A quoi bon, dit-il, je n'aurai pas le temps, seulement de les digérer ». Et son cœur se setra de nouveau.

Dependant, Eumée, discrètement, mangeait les figues.

Vers la neuvième heure, Apollodore de Cyllène, Glaoucon, Aristodème, Tirésias, Cratylus, Alcibiade et Phèdre demandèrent à voir Socrate. Il le permit. Leucichès apporta des escabeaux ; mais tous préférèrent s'asseoir à terre pour goûter la fraîcheur des dalles. Socrate resta sur son lit.

Glaoucon parla le premier.

« Mon cher Socrate, dit-il, il n'est pas dans notre volonté de t'importuner encore par nos conseils et nos supplications. Considère cependant s'il est juste, s'il est naturel que nous, tes amis, te voyons mourir sans faire un geste pour te sauver. A ce qu'il nous semble, notre devoir serait de te faire sortir de prison même sans ton consentement, car nous pensons qu'il vaut mieux que la plupart jouisse encore de ton enseignement, plutôt que celui-ci périsse à cause de lois respectables mais inhumaines. Mais tel est l'ascendant de ton esprit sur nous, cher Socrate, que nous n'osons, même pour ton salut, exercer de violences sur ton corps. Aussi nous te prions de nous obéir de toi-même et de nous suivre ».

Sitôt après que Glaoucon eut fini, Apollodore (de Cyllène) prit la parole, ce qu'il fit avec art :

« Dis nous donc, ô Socrate, ce que tu répondrais aux dieux si, se présentant devant toi, ils te disaient : « Ne sais-tu pas, Socrate, que rien ne se fait ici-bas sans notre consentement, et que pas un seul cheveu des mortels ne bouge que nous ne l'ayons voulu ? Dis, ne le sais-tu pas ? — Assurément, je le sais, répondrais-tu — Et donc, diraient les dieux, quand Criton t'a offert de t'enfuir, n'est-ce point nous qui t'y avons poussé ? — Sans doute — Et dis nous encore, Socrate, quel penses-tu être le plus coupable, l'homme qui transgresse les lois d'ici-bas ou celui qui transgresse les lois non écrites des dieux ? — Sans doute celui qui transgresse les lois non écrites des dieux, répondrais-tu — Et, poursuivraient les dieux, n'es-tu pas cet homme-là, toi qui préfères obéir aux mortels, plus qu'à nous, les dieux, qui t'ayons donné une manifeste preuve de notre volonté ? Considère tout cela, Socrate, puis obéis-nous et sauve-toi ». Ainsi parleraient les dieux ; et toi, Socrate, que leur répondrais-tu ? ».

Socrate parut ébranlé par le discours d'Apollodore ; cependant il ne dit mot. Alors, le bel Alcibiade vint près de lui et se mit à parler. Il lui vanta les joies de la liberté, celles de la fuite et du voyage à Epidaure où le bateau loué par Criton devait les emmener, si Socrate consentait. De là, ils gagneraient par petites étapes, Tyrinthe, ville d'Argolide peu connue, où ils trouveraient le repos et la science. Lui,

Alcibiade, connaissait sur les pentes du Mont Anachnaos, une modeste maison avec un figuier devant la porte, un banc de marbre, et une terrasse qui permettait de découvrir au loin les maisons de Nauplie et d'Asiné, et au-delà — la mer. Ils vivaient tous là, heureux et sages, se contentant de quelques olives, de quelques figues et de lait de chèvre. Socrate continuerait à les instruire. Le soir, par les soleils couchants, il leur parlerait de l'âme, devant la mer, qui leur enverrait par-dessus les bois d'oliviers de la plaine, sa fraîcheur salée — comme un affectueux salut. Quelquefois, un voyageur solitaire s'arrêterait chez eux, avant de continuer sa route vers Mycène ou Corinthe. Socrate lui enseignerait le vrai et le beau — et tous se réjouiraient, pensant qu'ils n'étaient pas les seuls privilégiés de la sollicitude du maître. Ainsi, Socrate attendrait la mort ; et il semblait que, survenant au milieu d'une vie aussi douce et aussi pure, elle-même en retirerait une grande douceur et une grande pureté, sans quoi Socrate ne pouvait espérer l'immortalité dont il avait parlé le matin à Phédon.

Alcibiade se tut ; et pendant quelques instants, il y eut un grand silence, car tous étaient émus. Socrate lui-même avait le cœur gros. Criton, à ce moment, entra ; Aristodème lui raconta les efforts de ses compagnons pour persuader Socrate. Criton était un esprit pratique ; il ne perdit pas son sang-froid : « Socrate n'est pas très loin de succomber aux paroles d'Alcibiade, pensa-t-il ; peu de choses suffiront à le décider à fuir ; il ne s'agit que de les bien choisir », et discrètement il appela le gardien Leucithès et lui dit quelques mots à l'oreille. Leucithès sortit.

Cependant, Socrate n'osait parler. Comment cacherait-il à ses disciples que leurs paroles l'avaient beaucoup plus touché qu'il n'en paraissait ? Le discours d'Alcibiade surtout lui avait été une cruelle tentation. Il avait en effet beaucoup réfléchi depuis ses entretiens avec Criton et Phédon. Leurs arguments l'avaient travaillé, et il trouvait pénible de se sacrifier à des choses aussi vaines et aussi peu estimées que les lois. Il craignait aussi de faire de la peine à ses amis ; enfin il pensait combien serait fâcheux que son enseignement fût tout à coup interrompu, sans qu'il ait pu prendre aucune disposition pour le perpétuer. Cependant, au-delà de toutes ces raisons, il sentait en lui un obscur tiraillement qui, à lui seul, paraissait devoir le faire chanceler ; c'était un désir qui ne touchait en rien l'esprit, mais plutôt le corps. Socrate ne pouvait le préciser plus : ce qui le sollicitait, était très vague mais très puissant, et le philosophe se demandait avec angoisse s'il allait succomber à la chair, après avoir résisté aux plus subtiles attaques de l'esprit. A ce moment Leucithès entra avec un plat de figues. Socrate eut un choc ; il s'arrêta de penser et considéra le plat. Tous regardèrent

car, d'après ce que leur avait raconté Eumée, ils comprenaient que les figues constituaient le dernier assaut à la vertu de Socrate. Si Socrate mangeait une figue, cela signifierait qu'il céda à leurs prières. Socrate le comprit aussi. « Nous ne t'influons pas, Socrate, dit Criton ». Tirésias, cependant, entrouvrit doucement la fenêtre. Un rayon de soleil vint caresser les figues et découvrit dans leurs flancs d'or des échancrures sombres d'où s'échappait une tiédeur sucrée qui enivrait les sens. Socrate ferma les yeux ; ce fut pour voir la petite maison de Tyrinte, avec le figuier, le banc et la terrasse ; et il croyait percevoir le goût des figues mêlé à celui plus salé du vent marin, vivant symbole de la liberté.

Alors, très simplement, il étendit la main et mangea une figue.

Le soir de ce jour, Socrate et ses disciples étaient étendus sur le pont du navire qui les transportait à Epidaure. Il y avait aussi la nourrice de Socrate, Euryméduse, qui n'avait pas consenti à le quitter. Personne ne dormait, mais aussi personne ne parlait. Ils goûtaient tous silencieusement la douce émotion d'être libres, d'être seuls ; Socrate n'avait aucun remords, et tous se sentaient aises de la tranquillité du maître. On n'entendait que le clapotis de l'eau et le grincement des bois et des cordes. A un moment Cratylus se mit à rire doucement : « A quoi penses-tu ? » lui demanda Criton — Alors Cratylus : « Je pense à la prosopopée des Lois ».

Il y eut un froid.

Un peu plus loin, Phédre dit : « ... Et l'Histoire ? — L'Histoire, dit Socrate, bah, Platon arrangera cela ! ». Et il se tourna vers Euryméduse qui apportait des figues de Corinthe et un flacon de vin de Crète.

EN GRECE

ILES.

En Grèce, il y a tant d'îles qu'on ne sait si chacune est le centre ou le bord d'un archipel. C'est aussi le pays des îles voyageurs : on croit retrouver plus loin celle qu'on vient de quitter.

Je retiens que tout me parut très petit : à Délos nous crûmes aborder un rocher liminaire, c'était l'île elle-même. Certaines de ces îles sont de simples rochers ; d'autres profitent des horizons brumeux dans des matins très clairs ; d'autres sont couvertes de bois de pins ; d'autres enfin, sur leur terre violente, exposent les grands ossements blancs des villes évaporées.

ATHÈNES.

En été, les rues sont si chaudes, si sèches, qu'elles sentent mauvais : le lait tourné, la viande gâtée. Les échoppes de coiffeur, sombres, plus fraîches, font reculer par leur misérable salelé ; on s'y confie avec inquiétude ; mais l'art de raser avec douceur est naturel au moindre garçon, qui le fait mieux qu'à Paris ; il use de crèmes multiples, douces, mais passées avec tant de légèreté que ce magicien crasseux endort les craintes et les répulsions. Le coiffeur, le cirer, le maître de bains sont trois produits fréquents des pays méditerranéens ; comme on ne peut pas bien métrifier la salelé, on l'orne, on lui donne du glacis ; sur ce chapitre, on ne ménage rien : on est plus avare d'eau que d'enchûts ; pommades, cirages, cosmétiques, abondent, tiennent lieu de savon, comme l'huile chez les anciens Grecs.

A Phalère, il y a une plage étroite, où les gens d'Athènes viennent se baigner ; la nuit arrive, les restaurants et les casinos s'allument ; des tables sont dressées tout contre la mer obscure ; on mange des fritures de sèches, en buvant du vin dur, épais, mêlé d'un peu de résine. La voûte du ciel, la vague qui bat doucement, cette terre où l'on foule enfin des lieux que l'on croyait jusqu'alors purement éthérés, le parfum d'exotisme qu'y jette une nuit d'été traversée de musiques et de visages, tout exalte, tout compose le cadre d'une aventure.

Il y a encore de remarquable, à Athènes, un grand parc public où l'on donne des représentations nocturnes sur un théâtre de verdure ; nous y avons vu une clownerie débilée dans un drôle de français, aussi déformé que l'anglais parlé dans nos cirques. On assiste négligemment à cela en mangeant des glaces.

Les monuments d'Athènes sont aussi beaux qu'on l'a souvent dit. Il y a un méchant quartier que j'aimais beaucoup ; il est situé au pied de l'Acropole ; ce ne sont que des rues mar-

chandées, courtes et étroites, mais pleines de vie ; j'y flânais souvent.

MUSÉES, STATUES.

Les Musées sont frais au voyageur torréfié. Le Musée de l'Acropole est petit, provincial ; il occupe le coin le moins aride du plateau ; un peu de verdure, des débris pierreux signalent sa porte basse ; on croit entrer dans l'atelier d'un sculpteur, à Montrouge ou à Fontenay ; plus loin, entre les cyprès, des tûts tronqués, des rondelles de colonnes expriment leur blancheur au soleil.

Le Musée National contient de belles statues ; elles font rêver. Les marbres sont maintenant très blancs ; mais on dit qu'au temps de leur adolescence ces statues avaient une apparence charnelle ; les corps nus étaient passés à la cire et vêtus d'une pâte transparente et soyeuse. D'autres statues étaient colorées, avaient de gros yeux peints, des regards fixes et maladroits de poupée. Peut-être était-ce de mauvais goût, mais quel accord trouver-entre les statues actuelles, sorties d'anges de la volupté, dont le nu garde quelque chose de janséniste, et la violence des tragédies, leurs crimes, leurs trances, leurs pleurs, leurs ardeurs, leurs mausécs et l'exaltation de leurs passions morales ? Maintenant il ne reste que du très distingué ; la Grèce a été assez habile pour se ménager des ruines plus belles que ses chefs d'œuvres ; tout au moins des ruines universelles, qui n'ont déplu à personne (sauf à Saint Paul), capables d'orner avec autant de bonheur un château de la Renaissance, un parc du XVIII^e siècle ou une pièce de Girardoux ; mais on voudrait parfois qu'échappant au style dont elles sont tant louées, elle retrouvent de l'âme à l'autre quelque chose d'inconcerté, plus conforme au désordre admirable du monde et à la passion de leur temps.

Tout n'est pas de cette blancheur lavée que l'on voit aux marbres et aux ossements ; quelques bronzes jettent des feux noirs ; cette pâte sombre, ces reflets criels, donnent à la nudité un effet plus incisif ; il lui communiquent on ne sait quelle coloration d'enfer, ce qui pour certains ne doit pas manquer de la faire plus attirante. L'immobilité des statues confie elle aussi une sorte de perversité structurale : Pygmalion est amoureux de son œuvre, Admète veut remplacer dans son lit Alceste par son double en marbre ; Gocleau peuple de statues son film « Le Sang du Poète » ; tout ceci est surréel, comme le Musée d'Athènes n'est autre chose que le surréel du Musée Grévin (il y a encore chez les Grecs bien d'autre surréel).

SALAMINE.

Pour joindre cette île célèbre, nous avons embarqué dans un petit rafiol semblable à ceux qui font le service entre Saint-

Malo et Dinard; en arrivant, on peut prendre, sous la tente, un café; il laisse dans la tasse minuscule une boue dense et parfumée qui craque sous la dent et qu'on lave par un grand verre d'eau glacée, en sorte que ce défaut devient un délice.

Nous avons gagné le bout de l'île sur des routes emplies d'une boue calcinée par le soleil; là, un léger bois de pins abritait quelques campeurs; des tricots, des camisolles pendaient entre les arbres. On s'écarte; l'air est embrasé, la mer scintille; on se baigne toute l'après-midi; l'eau est tiède, immobile, peu profonde; en face, à peine à quelques brasses, un long rocher; c'est une autre île, je n'en sais plus le nom. Sur cette terre courte et plate, entre ces rives nues, affleurant les eaux calmes, la stratégie d'une bataille devait être d'une simplicité cruelle, toute entière soumise à l'évidence; ce ne sont ni les champs de glaise d'Azincourt, où périt, médiévale et immobile, une armée entantée, ni la plaine sans dessin de Waterloo.

ACROCOLIA.

Au restaurant du Grand Alexandre, il semble se perpétuer une tradition de la Grèce Antique: manger des acrocôlia, c'est-à-dire de la tripaïlle, tout ce qui tremble, rougeole (puis vertit), à l'intérieur des bêtes. Les anciens Grecs aimaient beaucoup ces viandes compliquées et décadentes; ils ne mangeaient pas de rôtis avec plaisir, mais leur préféraient des cervelles, des foies, des fêlus, des ris et des mamelles, toutes ces viandes molles et éphémères, qui ne cessaient peut-être pas de les alécher quand elles commençaient à se corrompre. Par contre, à l'égard des vins, ils étaient d'une modestie subtile; en général, ils ne buvaient que du vin largement coupé d'eau (jusqu'à un huitième seulement de vin); cela suffisait à beaucoup pour être grisés; on ne buvait de vin pur que par le ferme dessein de s'enivrer complètement. C'est la preuve d'une sobriété ingénieuse, entretenue non par vertu, mais pour donner un envol plus léger au lâcher des ivresses, des extases, des passions. Une ivresse obtenue avec peu de vin est d'une qualité toute autre qu'une ivresse massive; s'enivrer à peu de frais était tout un art qui conduisait à des états d'une exquise singularité, presque divins; les Orientaux — partout si proches des Grecs — pratiquaient la même ascèse; il y a là-dessus des vers d'un poète persan.

ÉGÈNE.

Bois de pins très bas. Douce, montée vers le temple, air pur et mouillé de l'aube, aurore sur les ruines blanches d'Aphata; on aperçoit la côte claire de l'Attique; une nappe de boteil enveloppe les marbres, les lianes, les herbes, les bras lors des arbres. Depuis des jours, nous cherchons quelque un de beau qui nous rappelle la splendeur des anciens Grecs; maintenant c'est tout

le contraire de ce qu'ils étaient; beaucoup sont de petits hommes noirs, aux traits aplatis, à la peau vieille, au regard huileux, aux dents jaunies; nous n'avons vu de beau qu'un berger de seize ans; il avait des mèches blondes, des yeux bleus, un profil pur et un air de vénus répandu sur tout lui; c'était Charmide, c'était Lysis, Clinias ou Antolycos; dans Égène, il gardait ses bêtes; il nous a tendu en souriant de grosses grappes de raisin, et parlait autour, l'air éclatant de soleil, et sur la terre brune, brillait une rosée fraîche jusqu'à l'acidité.

FLEURS.

Le vase du Printemps figure seulement deux hommes et une hirondelle. Il a fallu voir un géranium rouge à la porte du Musée d'Eleusis pour penser qu'en Grèce, l'été n'a point de fleurs; la terre est si violente, les volumes, et non à proprement parler les couleurs, la substance de l'air, et non son éclat, emplissent tellement le regard qu'on ne s'aperçoit pas facilement que la Grèce est desséchée. Maintenant, il n'y a plus que, dans certaines contrées, des verdure brillantes, craquantes, et tantôt une fleur drue, gracieuse mais non molle, vive, mais sèche, fleur de terre libre, rien de la serre, rien de l'humus, rien des torpides sous-bois. Autrefois, c'étaient des fleurs plus nombreuses, plus douces, mais toujours simples, les lys rouges et blancs, la rose, l'iris, le safran, la marjolaine, l'hyacinthe, l'euphorbe marine, la violette sombre, la menthe, le serpolet et les bleuet; fleurs sœurs comme des noms de poètes: Anyté, Mæro, Mélanthippe, Eriuna, Alcée, Mnasalca, Euphémios, et les Grecs jouaient à entrelacer les deux, fleurs et noms, comme dans le curieux poème: la couronne de Méléagre.

Les plaines, les bois, les collines n'ont pas de fleurs; mais certaines se sont réfugiées dans la cour des couvents et des églises; à Daphné, le long de l'escalier du pape, elles se chauffent au soleil dans de vieux pots; elles ont la servitude heureuse des animaux domestiques.

Se peut-il que les pays changent ainsi leur géographie en même temps que leur histoire? Nous ne saurons jamais de quels arbres, de quelles terres, de quelles eaux s'enivrèrent Ion, Ajax, Créuse ou Charmide.

MYCÈNES, ARGOS, TYRINTHE.

Ce sont trois monticules de rocaïlles dans une plaine pierreuse. Le sol est noir, il n'y pousse rien, que des galets pointus. Entre deux ruines, un couloir de roc sombre, dont une paroi est toute luisante d'usure; les troupeaux du roi, passant et repassant, l'ont incurvée; elle brille comme le creux d'un toboggan. Des coins sombres impliquent la charogne, comme l'air épais et torride suppose la grosse mouche noire, au corset de colliri.

Il y a des sentiers pour fuir, ils filent dans les escarpements comme des serpents minces. Il n'y a de fraîcheur que dans un grand tombeau ; c'est une salle noire, qui sent la terre moisie. La tête et le cœur tournent doucement.

Puis, dressé au croisement de deux pistes, dans la plaine, voici un tas énorme de melons et de pastèques ; des carmins, des ocrés, des verts acides, des jaunes, des roux ; quelques fruits ouverts ont des ventres roses.

SANTORIN (c'est une île volcanique).

Nous avons loué une barque et nous nous sommes promenés sur des eaux obscures, très calmes ; un vieux et son fils ramaient ; ils ne quittaient pas l'ombre des fajaises noires. Toute la blancheur était réfugiée au sommet de l'île, ou plus loin sur la mer ; des pierres poncees flottaient, grises et douces comme un pelage de souris ; nous en avons fait provision ; puis, lassés, nous les avons rejetées à l'eau ; elle se sont effeuillées silencieusement dans le sillage de la barque.

DÉLOS.

Personne n'habite plus cet flot, il n'y a plus, qu'une au-berge basse où l'on vend des toiles brodées et des petits objets en bois ; on y déjeûne d'œufs durs, de poissons, de piments et d'olives salées ; la limonade rafraîchit dans le puits de l'île.

Si l'on monte sur le Cynthe, bosse rocailleuse large et haute comme Montmartre, on peut suivre des yeux tous les contours de l'île ; entre ces deux lagunes, qui du haut paraissent minces, à peine moins qu'un jeu d'enfant sur le sable, était le port sacré ; entre les deux autres, le port marchand, et ce rocher tout près, que je pourrais atteindre en jouant, à nager un peu ? Non, ce n'est plus Délos, c'est déjà une autre île qui a son nom, son passé et d'autres cultes. Mais sèche, rabougrie, déserte, Délos en impose ; me voici arrêté, presque au sommet du Cynthe, sur la mosaïque d'une villa romaine ; les regards s'élevaient, l'île s'agrandit ; on la voit devenir le centre d'un cirque de Cyclades qui se dénombrent autour d'elles comme des liens bleus : Naxos, Paros, Andros, Tinos. Cette succession d'ordonnée de lumières et d'horizons plus solides me symbolise les noces de la terre et de l'eau, nulle part plus somptueuses qu'ici ; l'île est le centre d'un embrasement solaire ; le soleil insiste, il épaissit le sang, il entre par les yeux, par les oreilles, on l'entend, c'est un silence térébrant ; puis il dilue, allège, s'aspire ; il attache à chaque vague une épée de flammes. Délos est une île magique où se croisent des étincellements ; elle devient peu à peu miroir ; miroir de quoi ? Peu importe ; les miroirs ont une beauté surnaturelle ; ils ne connaissent pas ce qu'ils reflètent et ils ne réfléchissent pas toujours ce qu'ils voient.

Le miracle de cet embrasement, c'est sa fraîcheur ; c'est de la lumière à l'état pur, sans presque de chaleur. Il est certain que là-haut, on est initié à quelque chose, que l'on prend pour la Grèce et qui n'est peut-être autre que le Feu. Il faut gravir le Cynthe à midi, à l'heure la plus perpendiculaire, l'heure droite et profonde où la flamme solaire va au cœur des terres, au fond des poitrines, et trace sur les yeux, comme un signe, une blessure de feu, sèche comme une blessure d'amour.

Or Délos même est l'heure méridienne de la plus méridienne des terres ; c'est le suc, l'esprit, l'alcool, le feu d'un monde ; il suffit d'une certaine conjonction du soleil, de l'eau et de la terre pour sentir cela.

• Roland BARTHES.

ALORS, LA CHINE ?

par ROLAND BARTHES(*)

Dans la pénombre calme des salons d'accueil, nos interlocuteurs (des ouvriers, des professeurs, des paysans) sont patients, appliqués (tout le monde prend des notes: nul ennui, un sentiment paisible de travail commun), et surtout attentifs, singulièrement attentifs, non à notre identité, mais à notre écoute: comme si, en face de quelques intellectuels inconnus, il importait encore à ce peuple immense d'être reconnu et compris comme s'il était demandé ici aux amis étrangers non la réponse d'un accord militant, mais celle d'un assentiment.

On part pour la Chine muni de mille questions pressantes et, semble-t-il, naturelles: qu'en est-il, là-bas, de la sexualité, de la femme, de la famille, de la moralité? Qu'en est-il des sciences humaines, de la linguistique, de la psychiatrie? Nous agitons l'arbre du savoir pour que la réponse tombe et que nous puissions revenir pourvus de ce qui est notre principale nourriture intellectuelle: un secret déchiffré. Mais rien ne tombe. En un sens, nous revenons (hors la réponse politique) avec: rien.

On s'interroge alors soi-même: et si ces objets dont nous voulons à tout prix faire des questions (le sexe, le sujet, le langage, la science) n'étaient que des particularités historiques et géographiques, des idiotismes de civilisation? Nous voulons qu'il y ait des choses impénétrables pour que nous puissions les pénétrer: par atavisme idéologique, nous sommes des êtres du déchiffrement, des sujets herméneutiques; nous croyons que notre tâche intellectuelle est toujours de découvrir un sens. La Chine semble résister à livrer ce sens, non parce qu'elle le cache, mais, plus subversivement, parce que (en cela bien peu confucéenne) elle défait la constitution des concepts, des thèmes, des noms; elle ne partage pas les cibles du savoir comme nous; le champ sémantique est désorganisé; la question posée indiscretement au sens est retournée en question du sens, notre savoir en fantasmagorie: les objets idéologiques que notre société construit sont silenceusement déclarés im-pertinents. C'est la fin de l'herméneutique.

Nous laissons alors derrière nous la turbulence des symboles, nous abordons un pays très vaste, très vieux et très neuf, où la signifiante est discrète jusqu'à la rareté. Dès ce moment, un champ nouveau se découvre: celui de la délicatesse, ou mieux encore (je risque le mot, quitte à le reprendre plus tard): de la fadeur.

Hormis ses palais anciens, ses affiches, ses ballets d'enfants et son Premier Mai, la Chine n'est pas coloriée. La campagne (du moins celle que nous avons vue, qui n'est pas celle de l'ancienne peinture) est plate; aucun objet historique ne la rompt (ni clochers ni manoirs): au loin, deux buffles gris, un tracteur, des champs réguliers mais asymétriques, un groupe de travailleurs en bleu, c'est tout. Le reste, à l'infini, est beige (teinté de rose) ou vert tendre (le blé, le riz); parfois, mais toujours pâles, des nappes de colza jaune ou de cette fleur mauve qui sert paraît-il, d'engrais. Nul dépaysement.

Le thé vert est fade; servi en toute occasion, renouvelé régulièrement dans votre tasse à couvercle, on dirait qu'il n'existe que pour ponctuer d'un rituel ténu et doux les réunions, les discussions, les voyages: de temps en temps, quelques gorgées de thé, une cigarette légère, la parole prend ainsi quelque chose de silencieux, de pacifié (comme il nous a semblé que l'était le travail dans les ateliers que nous avons visités). Le thé est courtois, amical même, distant aussi, il rend excessifs le copinage, l'effusion, tout le théâtre de la relation sociale.

Quant au corps, la disparition apparente de toute coquetterie (ni mode ni fards), l'uniformité des vêtements, la prose des gestes, toutes ces absences, multipliées le long de foules très denses, invitent à ce sentiment inouï —peut-être déchirant— que le corps n'est plus à comprendre, qu'il s'entête, là-bas, à ne pas signifier, à ne pas se laisser prendre dans une lecture érotique ou dramatique (sauf sur la scène).

Ai-je parlé de fadeur? Un autre mot me vient, plus juste: la Chine est paisible. La paix (à quoi l'onomastique chinoise fait si souvent référence) n'est-elle pas cette région, pour nous utopique, où la guerre des sens est abolie? Là-bas le sens est annulé, exempté, dans tous les lieux où nous, Occidentaux, le traquons; mais il reste debout, armé, articulé, offensif, là où nous répugnons à le mettre: dans le politique.

Les signifiants (ce qui excède le sens et le fait déborder, s'en aller plus loin, vers le désir), les signifiants sont rares. En voici trois, cependant, sans ordre: d'abord la cuisine, qui est, on le sait, la plus complexe du monde; ensuite, parce qu'ils sont là en quantité énorme, débordante, les enfants qu'on ne se lasse pas de regarder avidement,

tant leurs expressions (qui ne sont jamais des mines) sont diverses, toujours incongrues; enfin l'écriture: c'est, sans doute, le signifiant majeur; à travers les manuscrits muraux (il y en a partout), le pinceau du graphiste anonyme (un ouvrier, un paysan), incroyablement pulsif (nous l'avons constaté dans atelier d'écriture), jette dans un seul acte la pression des corps et la tension de la lutte; et les calligraphies de Mao, reproduites à toutes les échelles, signent l'espace chinois (un hall d'usine, un parc, un pont) d'un grand jeté lyrique, élégant, herbeux: art admirable, présent partout, plus convaincant (pour nous) que la hagiographie héroïque venue d'ailleurs.

*Texte imprimé d'époque Song
(Extrait du Monde chinois de
Jacques Gernet. Armand Colin).*

En somme, à peu de chose près, la Chine ne donne à lire que son Texte politique. Ce Texte est partout: aucun domaine ne lui est soustrait: dans tous les discours que nous avons entendus, la Nature (le naturel, l'éternel) ne parle plus (sauf sur un point, curieusement résistent: la famille, épargnée, semble-t-il, par la critique menée actuellement contre Confucius).

Et cependant, là encore, pour trouver le Texte (ce que nous appelons aujourd'hui le Texte), il faut traverser une vaste étendue de répétitions. Tout discours semble en effet progresser par un cheminement de lieux communs ("topoi" et clichés), analogues à ces sous-programmes que la cybernétique appelle des "briques". Quoi, nulle liberté? Si. Sous la croûte rhétorique, le Texte fuse (le désir, l'intelligence, la lutte, le travail, tout ce qui divise, déborde, passe).

D'abord, ces clichés, chacun les combine différemment, non selon un projet esthétique d'originalité, mais selon la pression, plus ou moins vive, de sa conscience politique (à travers le même code, quelle différence entre le discours figé de ce responsable d'une commune populaire et l'analyse, précise, topique de cet ouvrier d'un chantier naval de Shanghai!). Ensuite, le discours représente toujours, à la façon d'un récit épique, la lutte de deux "lignes": sans doute, nous, étrangers, n'entendons-nous jamais que la voix de la ligne triomphante; mais ce triomphe n'est jamais triomphaliste; c'est une

alerte, un mouvement par lequel on empêche continuellement la révolution de s'épaissir, de s'engourdir, de se figer. Enfin, ce discours apparemment très codé n'exclut nullement l'invention, et j'irai presque jusqu'à dire: un certain ludisme; prenez la campagne actuelle contra Confucius et Lin Piao: elle va partout, et sous mille formes; son nom même (en chinois: Pilin-Pikong) tinte comme un grelot joyeux, et la campagne se divise en jeux inventés: une caricature, un poème, un sketch d'enfants, au cours duquel, tout d'un coup, une petite fille fardée pourfend, entre deux ballets, le fantôme de Lin Piao: le Texte politique (mais lui seul) engendre ces menus "happenings".

Michelet assimilait la France dont il rêvait à une grande prose, état neutre, lisse, transparent, du langage et de la socialité. Par l'exténuation des figures, par le brassage des couches sociales (c'est sans doute la même chose), la Chine est éminemment prosaïque. Dans ce pays, lieu d'une grande expérience historique, l'héroïsme n'encombre pas. On le dirait fixé, tel un abcès, sur la scène de l'opéra, du ballet, de l'affiche, où c'est toujours (honneur ou malice?) la femme qui reçoit la charge de hausser le corps sur ses ergots politiques, cependant que dans la rue, dans les ateliers, les écoles, sur les routes de campagne, un peuple (qui, en vingt-cinq ans a déjà

construit une nation considérable) circule, travaille, boit son thé ou fait sa gymnastique solitaire, sans théâtre, sans bruit, sans pose, bref, sans hystérie.

ROLAND BARTHES

Le Monde, le 24 mai 1974.

(*) O editor de Le Monde faz a seguinte nota introdutória: Roland Barthes revient d'un voyage de trois semaines à Pékin, Changhai, Nankin, Loyang et Slan avec Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Julia Kristeva. Tous trois membres de la revue TEL QUEL, et François Wal. Il nous livre ici ses premières sensations.

ANEXOS II

Primeiro Texto

O crítico (se isso ainda existe) não é aquele que coloca em relação textos distanciados? Eis aqui um, muito longe de mim: é o meu primeiríssimo texto; ele data do verão de 1933.

Em 1933, eu era aluno de "Première A"¹ no liceu Louis-le-Grand. Durante o ano todo, semana após semana, havíamos comentado o Criton; e durante as férias, na casa de meus avós, eu havia encontrado um livro de Jules Lemaitre onde esse contemporâneo de Anatole France imaginava retificar o fim das grandes obras clássicas pastichando o autor (isso se chamava: À margem de...); enfim, como era inevitável, nós havíamos decidido, com alguns colegas, fundar uma revista, foi, para mim, a oportunidade de escrever para essa revista — que, naturalmente, nunca vingou — um *pastiche* de *pastiche*: eu pastichava Jules Lemaitre pastichando Platão. Pude assim representar sobre o cenário de um pequeno texto todas as linguagens que tinha na cabeça: um pouco de Gide, um pouco de Flaubert, mas sobretudo a Grande Repetição Escolar, o Murmúrio das Aulas: o estilo "versão grega"² (pastichado bem mais ainda que Platão) e o estilo "redação

¹Equivalente ao 2º ano do Colegial

²O grifo é do autor.

francesa" (responsável por uma certa vulgaridade que eu não dominava).

Três culturas estão aqui encaixadas. Em primeiro lugar a de um colegial de dezessete anos, aluno de "Letras". 1933: o surrealismo? Bataille, Artaud? De maneira alguma; Gide, só Gide, no meio de uma mixórdia de leituras que misturavam Balzac, Dumas, biografias, romancistas menores de 1925, etc. Em seguida, a cultura escolar: as classes de A (latim-grego)³ eram as classes nobres; nela elaborávamos uma espécie de francês especial, um francês de tradução, correto e desajeitado; da cultura grega, a classe, na verdade, nada dizia, nada fazia desejar; era necessário dela sair para descobrir alhures (com a ajuda de um pouco de Nietzsche, um pouco de estatuária, algumas fotografias de Náuplia ou de Egina) que a Grécia, podia ser também a sexualidade. Enfim, a cultura geral: não a contestávamos (o *pastiche*, nós o sabemos, é uma forma perfeitamente bem integrada: nada mais respeitoso que uma "zombaria"); ela permanecia, sem complexo, completamente distinta da política; não éramos, entretanto, despolitizados, muito pelo contrário; nosso grande combate era o fascismo: no ano seguinte, em 1934, no lugar de uma pequena revista literária, foi um grupo de "Defesa Republicana Anti-Fascista", chamado

³Na França existem vários tipos de cursos secundários classificados entre A e F. A é o grupo que estuda letras clássicas.

D.R.A.F., que fundávamos para nos defender contra as arrogâncias das "Juventudes Patriotas", majoritárias na turma de Filo⁴.

Restam os figos. Eles existiam, no jardim familiar, lá em Bayonne, pequenos, violetas, nunca maduros o suficiente, ou sempre maduros demais; ora seu leite, ora sua podridão repugnava-me e eu não gostava desse fruto (que em seguida descobri completamente diferente no Marrocos e ainda recentemente, no restaurante Voltaire onde servem-no em grandes sopeiras de creme fresco). O que me levou então a fazê-lo um fruto tentador, um fruto imoral, um fruto filosófico? Muito simplesmente, decerto, a literatura: o figo era um fruto literário, bíblico e arcádico. A menos que, por trás do figo, não houvesse, oculto, o sexo, *Fica*⁵?

A margem do Criton

Quando Criton tinha se retirado da prisão, Sócrates teve, apesar de tudo, um pequeno aperto no peito. "Pobre garoto, disse ele a Eumeu que acabava de entrar, ele se incomodou por nada; mas era

⁴No original Philo -abreviação de Philosophie, Filosofia.

⁵No original em latim vulgar.

verdadeiramente impossível que eu aceitasse. O que teriam pensado meus amigos? E além disso, poderiam eles ao menos reunir o dinheiro necessário? A crise anda tão grande! — Oh! Isso não é nada, diz Eumeu, se tu quisesses..."

Nesse momento o guarda Leucithès*⁶ entrou trazendo um prato de figos de Corinto. Sobre seus flancos inflados pela maturidade, ainda escorriam algumas gotas geladas de orvalho; a pele dourada e em alguns lugares rachada, deixava entrever as fileiras de grãos vermelhos sobre um leito de polpa branca. Do prato de argila subia um forte perfume de açúcar. Sócrates estendeu a mão, mas reconsiderando: "Para quê?, disse ele, eu não terei tempo sequer de digeri-los" e seu peito apertou-se de novo.

Entretanto, Eumeu, discretamente, comia os figos.

Por volta da nona hora, Apollodore* de Cilena, Glaucon*, Aristodème*, Tirésias, Crátilo, Alcibiades e Fedra pediram para ver Sócrates. Ele permitiu. Leucithès* trouxe escabelos; porém todos preferiram sentar-se ao chão para desfrutar o frescor das lajes. Sócrates permaneceu sobre seu leito.

⁶(N.da.T.) Os nomes próprios que não apresentaram equivalências em português, foram conservados no original e estarão indicados por um asterisco.

Glaucon* falou primeiro:

"Meu caro Sócrates, disse ele, não é nossa vontade importunar-te ainda com nossos conselhos e nossas súplicas. Considera entretanto se é justo, se é natural que nós, teus amigos, te vejamos morrer sem fazer um gesto para te salvar. Ao que nos parece, nosso dever seria de te fazer sair da prisão mesmo sem teu consentimento, pois nós pensamos que é melhor que a maioria usufrua ainda de teu ensinamento, do que deixá-lo perecer por causa de leis respeitáveis mas inumanas. Mas tal é a ascendência de teu espírito sobre nós, caro Sócrates, que nós não-ousamos, nem para te salvar, exercer violências sobre teu corpo. Portanto, te suplicamos para nos obedeceres de livre e espontânea vontade e para nos seguires."

Assim que Glaucon* tinha acabado, Apollodore* (de Cilena) tomou a palavra, o que fez com arte:

"Diz-nos então, ó Sócrates, o que tu responderias aos deuses se, apresentando-se diante de ti, eles te dissessem: "Tu não sabes, Sócrates, que nada se faz aqui em baixo sem nosso consentimento, e que nem um único cabelo dos mortais se mexe sem que nós o tenhamos desejado? Diz, tu não o sabes? —

Seguramente, eu o sei, tu responderias— E então, diriam os deuses, quando Criton te propôs fugires, não fomos nós que o impelimos a isso? —Sem dúvida— E diz-nos ainda, Sócrates, quem pensas tu ser o mais culpado, o homem que transgride as leis aqui de baixo ou aquele que transgride as leis não escritas dos deuses? —Sem dúvida aquele que transgride as leis não escritas dos deuses, responderias tu— E, prosseguiriam os deuses, não és tu esse homem, tu que preferes obedecer aos mortais, mais que a nós, os deuses, que te demos uma manifesta prova de nossa vontade? Considera tudo isso, Sócrates, depois obedece-nos e salva-te". Assim falariam os deuses; e tu, Sócrates, o que lhes responderias?

*

Sócrates pareceu abalado pelo discurso de Apollodore*; no entanto, calou-se. Então, o belo Alcibiades veio perto dele e pôs-se a falar. Elogiou as alegrias da liberdade, as da fuga e da viagem a Epidauro onde o barco alugado por Criton devia conduzi-los, se Sócrates consentisse. Saindo de lá, eles alcançariam, em pequenas etapas, Tirinto, cidade de Argólida pouco conhecida, onde eles encontrariam o repouso e a ciência. Ele, Alcibiades, conhecia uma modesta casa nas encostas do Monte Anachnaos*, com uma figueira em frente à porta, um

banco de mármore, e um terraço que permitia avistar ao longe as casas de Náuplia e de Asimé*, e além —o mar. Viveriam todos lá, felizes e sossegados, contentando-se com algumas azeitonas, com alguns figos e com leite de cabra. Sócrates continuaria a instruí-los. De noite, ao cair da tarde, ele lhes falaria da alma, em frente ao mar, que lhes enviaria, por cima dos bosques de oliveiras da planície, seu frescor salgado —como uma saudação afetuosaa. As vezes, um viajante solitário pararia na casa deles, antes de continuar seu caminho em direção a Micenas ou Corinto. Sócrates lhe ensinaria o verdadeiro e o belo —e todos se alegrariam, pensando que não eram os únicos privilegiados da solicitude do mestre. Assim, Sócrates aguardaria a morte; e parecia que, sobrevivendo no meio de uma vida tão doce e tão pura, ela mesmo retiraria daí uma grande doçura e uma grande pureza, sem o que Sócrates não poderia esperar a imortalidade da qual falara pela manhã a Fédon.

Alcibiades calou-se; e durante alguns instantes, houve um grande silêncio, pois todos estavam emocionados. Até Sócrates estava triste. Criton entrou neste momento; Aristodème* lhes contou os esforços de seus companheiros para persuadir Sócrates. Criton era um espírito prático; ele não perdeu seu sangue frio; "Sócrates não está muito longe de sucumbir às palavras de Alcibiades, pensou ele; poucas coisas bastarão para decidí-lo a fugir; trata-se somente de bem escolhê-las", e ele, discretamente, chamou o

guarda Leucithès* e lhe disse algumas palavras ao ouvido. Leucithès* saiu.

No entanto, Sócrates não ousava falar. Como esconderia de seus discípulos que suas palavras o tinham afetado muito mais do que demonstrava? O discurso de Alcibiades, sobretudo, fôra-lhe uma cruel tentação. Ele tinha de fato refletido muito depois de suas conversas com Criton e Fédon. Seus argumentos o tinham atormentado e ele achava penoso sacrificar-se por coisas tão vãs e tão pouco valorizadas quanto as leis. Ele também receava de fazer sofrer seus amigos; enfim, ele pensava o quanto seria lamentável que seu ensinamento fosse repentinamente interrompido, sem que ele pudesse tomar nenhuma providência para perpetuá-lo. Todavia, além de todas essas razões, ele sentia em si um obscuro conflito que, sozinho, parecia fazê-lo titubear; era um desejo que não atingia em nada o espírito, mas antes o corpo. Sócrates não podia precisá-lo melhor: o que o solicitava era muito vago mas muito poderoso, e o filósofo perguntava-se com angústia se ele ia sucumbir à carne, depois de ter resistido aos mais sutis ataques do espírito. Neste momento Leucithès* entrou com um prato de figos. Sócrates teve um choque; parou de pensar e considerou o prato. Todos olharam porque, de acordo com o que lhes contara Eumeu, eles entendiam que os figos constituíam o último assalto à virtude de Sócrates. Se Sócrates comesse um figo, isto significaria que ele cedia às suas súplicas.

Sócrates também compreendeu. "Nós não te influenciaremos, Sócrates, disse Criton". Tirésias, no entanto, entreabriu suavemente a janela. Um raio de sol veio acariciar os figos e descobriu em seus flancos de ouro fendas sombrias de onde escorria uma tepidez adocicada que inebriava os sentidos. Sócrates fechou os olhos; foi para ver a pequena casa de Tirinto, com a figueira, o banco e o terraço; e ele teve a impressão de sentir o gosto dos figos misturado ao gosto mais salgado do vento marinho, símbolo vivo da liberdade.

Então, muito simplesmente, ele estendeu a mão e comeu um figo.

*

No final desse dia, Sócrates e seus discípulos estavam estirados sobre a cobertura do navio que os transportava para Epidauro. Havia também a ama de leite de Sócrates, Euryméduse*, que não tinha consentido deixá-lo. Ninguém dormia, mas também ninguém falava. Todos saboreavam silenciosamente a doce emoção de serem livres, de estarem sós; Sócrates não tinha nenhum remorso, e todos sentiam-se à vontade com a tranquilidade do mestre. Só se escutava o marulhar das águas e o ranger da madeira e das cordas. De repente, Crátilo pôs-se a rir suavemente "Em que

pensas?" lhe perguntou Criton —Então Crátilo: "Eu penso na prosopopéia das Leis".

Houve um mal-estar.

Um pouco depois, Fedra diz: "...E a História? —A História, disse Sócrates, bah, Platão arrumará isso!" E ele se voltou em direção a Euryméduse* que trazia figos de Corinto e um frasco de vinho de Creta.

ROLAND BARTHES

NA GRÉCIA

Ilhas

Na Grécia, há tantas ilhas que não sabemos se cada uma é o centro ou a borda de um arquipélago. É também o país das ilhas viajantes: Acreditamos reencontrar mais adiante aquela que acabamos de deixar.

Lembro-me de que tudo me pareceu muito pequeno: em Delos nos pensamos abordar um rochedo liminar, era a própria ilha. Algumas dessas ilhas são simples rochedos, outras perfilam horizontes brumosos em manhãs muito claras; outras são cobertas de bosques de pinheiros; outras, enfim, sobre sua terra violenta, expõem as grandes ossadas brancas das cidades evaporadas.

Atenas

No verão as ruas são tão quentes, tão secas, que cheiram mal: o leite azedo, a carne estragada. Os barracos de cabeleireiro, sombrios, mais frescos, fazem hesitar por sua miserável sujeira; a gente se confia a ele com inquietação; mas a arte de barbear com suavidade é natural ao mais modesto rapaz que o faz melhor que em Paris; ele usa cremes múltiplos, duvidosos, mas passados com tanta leveza que esse mágico

imundo adormece os temores e as repulsas. O cabeleireiro, o engraxate, o indivíduo com habilidade para dar banho são três produtos freqüentes dos países mediterrâneos; como não podemos aniquilar corretamente a sujeira, adornamo-la, damo-lhe um verniz; nesses assuntos, não se poupa nada: economiza-se mais água que creme: pomadas, graxas, cosméticos, abundam, substituem o sabão, como o óleo para os antigos gregos.

Em Falero há uma praia estreita onde as pessoas vêm se banhar; a noite chega, os restaurantes e os cassinos se acendem; mesas são dispostas bem próximas ao mar obscuro; come-se sépias fritas, bebendo vinho seco, espesso, misturado a um pouco de resina. A abóbada celeste, a onda que bate suavemente, esta terra onde se pisa enfim lugares que acreditávamos até então puramente etéreos, o perfume de exotismo que lança, ali, uma noite de verão atravessada por músicas e rostos, tudo exalta, tudo compõe o quadro de uma aventura.

Há ainda, digno de nota, em Atenas, um grande parque público onde se dá espetáculos noturnos em um teatro de relva; vimos aí uma palhaçada declamada em um francês engraçado, tão deformado quanto o inglês falado em nossos circos. Assiste-se a isso, negligentemente, comendo sorvetes.

Os monumentos de Atenas são tão belos quanto frequentemente se disse. Há um bairro perigoso de que gostava muito; está situado ao pé da Acrópole; são só ruas comerciais, curtas e estreitas, porém cheias de vida. Eu perambulava por lá muitas vezes.

Museus, Estátuas

Os Museus são frescos para o viajante torrificado. O Museu da Acrópole é pequeno, provinciano; ocupa o canto menos árido do planalto; um pouco de verde, restos pedregosos assinalam sua porta inferior; tem-se a impressão de entrar no estúdio de um escultor, em Montrouge ou em Fontenay; mais adiante, entre os ciprestes, fustes mutiladas, rodela de coluna exprimem sua brancura ao sol.

O Museu Nacional contém belas estátuas; elas fazem sonhar. Os mármorees estão bem brancos agora; mas diz-se que no tempo de sua adolescência essas estátuas possuíam uma aparência carnal; os corpos nus eram encerados e vestidos com uma pátina transparente e sedosa. Outras estátuas eram coloridas, tinham enormes olhos pintados, olhares fixos e desajeitados de boneca. Talvez fosse de mau gosto, mas como conciliar as estátuas atuais, espécies de anjos da volúpia, cujo nu guarda algo de jansenista, e a violência das tragédias, seus crimes, seus transees, seus choros, seus ardores, suas náuseas e a exaltação de suas paixões morais? Só resta agora o muito distinto; a

Grécia foi bastante hábil para conseguir ruínas mais bonitas que suas obras primas. Pelo menos ruínas universais, que não desagradaram a ninguém (exceto a São Paulo), capazes de ornar com igual êxito um castelo da Renascença, um parque do século XVIII ou uma peça de Giradoux; mas gostaríamos que às vezes, escapando ao estilo pelo qual são tão elogiadas, elas reencontrassem, na passagem entre uma e outra, alguma coisa de "inajustado"¹ mais conforme a desordem admirável do mundo e a paixão de seu tempo.

Nem tudo é dessa brancura lavada que se vê nos mármore e nas ossadas; alguns bronzes lançam flamas negras: esta massa sombria, estes reflexos cruéis, dão à nudez um efeito mais incisivo; comunicam-lhe não se sabe que coloração de inferno, o que para alguns a torna mais aliciante. A imobilidade das estátuas contém também uma espécie de perversidade sobrenatural: Pigmalião está apaixonado por sua obra, Admeto quer substituir em seu leito Alceste por sua cópia em mármore; Cocteau povoa de estátuas seu filme "Le Sang du Poète"; tudo isso é surreal, como o Museu de Atenas não é senão o surreal do Museu Grévin. Entre os gregos há de existir outro surreal.

¹(N. da T.) "inconcerté", no original, um neologismo de Barthes.

Salamina

Para chegar a essa ilha célebre embarcamos em um barquinho semelhante àqueles que fazem o serviço entre Saint-Malo e Dinard; na chegada pode-se tomar um café sob a barraca; ele deixa na xícara minúscula uma borra densa e perfumada que estala sob o dente e que se lava num copo grande de água gelada, de maneira que este defeito torna-se uma delícia.

Alcançamos o extremo da ilha em estradas cheias de uma lama calcinada pelo sol; lá, um bosque ralo de pinheiros abrigava alguns campistas; blusas, camisolas, pendiam entre as árvores. A gente se afasta; o ar está abafado, o mar cintila; banharmo-nos durante toda a tarde; a água é tépida, imóvel, pouco profunda; em frente, a algumas braçadas apenas, um longo rochedo; é uma outra ilha, da qual não sei mais o nome. Sobre esta terra curta e plana, entre estas margens nuas, aflorando as águas calmas, a estratégia de uma batalha deveria ser de uma simplicidade cruel, inteiramente submetida à evidência; não são nem os campos de argila de Azincourt, onde pereceu, medieval e imóvel, um exército encantado, nem a planície sem desenho de Waterloo.

Acrocôlia^(*)

No restaurante do Grand Alexandre, parece se perpetuar uma tradição da Grécia Antiga: comer acrocôlia, ou seja, miúdos, tudo o que treme, fica avermelhado (depois esverdeado) no interior dos animais. Os antigos gregos gostavam muito dessas carnes complicadas e decadentes; não comiam assados com prazer, mas os preteriam em favor de miolos, fígados, fetos, timos e úberes, todas essas carnes moles e efêmeras, que talvez não cessassem de seduzi-los quando começavam a se decompor. Em compensação, no que diz respeito aos vinhos, eles eram de uma modéstia sutil; em geral, só bebiam vinho abundantemente batizado a proporção de uma oitava parte de vinho; isso bastava a muitos deles para se embriagarem; só se bebia vinho puro com o firme propósito de se embriagar completamente. É a prova de uma sobriedade engenhosa, sustentada não por virtude, mas para dar um impulso mais suave à largada da embriaguez, dos êxtases, das paixões. Uma embriaguez obtida com pouco vinho é de uma qualidade outra que a de uma embriaguez maciça; embriagar-se com pouca coisa era toda uma arte que conduzia a estados de uma delicada singularidade, quase divinos; os Orientais — em tudo tão próximos dos Gregos — praticavam a mesma ascese; há, a esse respeito, versos de um poeta persa.

(*) (N.da.T.) Os nomes próprios que não apresentaram equivalências em português, foram conservados no original e estarão indicados por um asterisco.

Egina

Bosque de pinheiros muito baixos. Subida suave rumo ao templo, ar puro e molhado da aurora sobre as ruínas brancas de Afaia; divisa-se a costa clara do Ático; uma cortina de sol envolve os mármore, as lianas, as ervas, os braços torcidos das árvores. Há dias, buscamos alguém bonito que nos lembre o esplendor dos gregos antigos; agora é o oposto do que eram; muitos são homenzinhos trigueiros, de traços achatados, pele velha, de olhar oleoso, dentes ruins; Só vimos, de belo, um pastor de dezesseis anos; ele tinha mechas louras, olhos azuis, um perfil puro e um ar de graça digno de Vênus que se derramava sobre toda a sua pessoa; era Charmide*, era Lysis*, Clíneas* ou Antolykos*; em Egina, ele velava sobre seus animais; deu-nos grandes cachos de uva, e por toda parte ao redor, o ar resplandecia de sol, e sob a terra escura, brilhava um orvalho tão fresco que parecia ácido.

Flores

O vaso de Primavera representa somente dois homens e uma andorinha. Foi preciso ver um gerânio vermelho à porta do Museu de Elêusis para pensar que, na Grécia, o verão não tem flores; a terra é tão violenta, os volumes, e não exatamente as cores, a substância do ar, e não seu brilho, envolvem de tal modo o olhar que não se percebe facilmente que a Grécia é ressequida. No momento só há, em

algumas regiões, verdes brilhantes, rachados e logo uma flor rija, graciosa, não mole, viva, mas seca, flor de terra livre, nada da estufa, nada do húmus, nada de tórpidos interiores de bosques. Outrora eram flores mais numerosas, mais doces, mas sempre simples, as flores-de-lis vermelhas e brancas, a rosa, a íris, o açafreão, a manjerona, o jacinto, o eufórbio marinho, a violeta escura, a hortelã, o serpão e os acianos; flores sonoras como nomes de poetas: Anyté*, Moero*, Mélanippide*, Erinna*, Alceu, Mnasalcas*, Eufemo, e os gregos brincavam de entrelaçar os dois, flores e nomes, como no curioso poema: a Coroa de Meleagro.

As planícies, os bosques, as colinas não têm flores; porém algumas se refugiaram no pátio dos conventos e das igrejas; em Dafni, ao longo da escada do pope, elas se aquecem no sol em velhos potes; têm a servidão feliz dos animais domésticos.

É possível que os países mudem assim sua geografia ao mesmo tempo que sua história? Jamais saberemos de quais árvores, de quais terras, de quais águas se embriagaram Íon, Ajax, Créuse* ou Charmide*.

Micenas, Argos, Tirinto

São três montículos de cascalhos em uma planície pedregosa. O solo é negro, não nasce nada ali, só cascalhos pontudos. Entre duas ruínas, um corredor de rocha escura com uma das paredes toda luzente de usura: os rebanhos do rei, passando e repassando, encurvaram-na; ela brilha como o vão de um tobogã. Cantos sombrios têm a ver com a carniça, como o ar espesso e tórrido supõe a enorme mosca negra, com espartilho de colibri. Há veredas para fugir, elas se estendem nos escarpamentos como serpentes delgadas. Só há frescor em um grande túmulo; é uma sala escura, que tem cheiro de terra mofada. A cabeça e o coração tonteiam suavemente.

Depois, levantada no cruzamento de duas pistas, na planície, eis uma pilha enorme de melões e de melancias; carmins, ocres, verdes ácidos, amarelos, ruivos, alguns frutos abertos possuem ventres rosados.

Santoríni (é uma ilha vulcânica)

Alugamos um barco e passeamos sobre águas obscuras, muito calmas; um velho e seu filho remavam, eles não se afastavam da sombra das falésias negras. Toda a brancura estava refugiada no topo da ilha, ou

mais distante sobre o mar; pedras-pome flutuavam cinzentas e suaves como uma pelagem de rato; fizemos provisão delas; depois, cansados, as lançamos de volta à água; elas se desfolharam silenciosamente na esteira do barco.

Delos

Ninguém mais habita essa ilhota, Lá só há uma taberna baixa onde se vendem telas bordadas e pequenos objetos de madeira; lá almoça-se à base de ovos cozidos, peixes, pimentas e azeitonas salgadas; a limonada refresca no poço da ilha.

Se a gente sobe sobre o Cynthe*, relevo pedregoso da largura e altura de Montmartre, pode-se seguir com os olhos todos os contornos da ilha; entre estas duas lagunas, que do alto parecem diminutas, pouco maiores que um jogo de criança sobre a areia, estava o porto sagrado; entre os dois outros, o porto comercial, e este rochedo próximo, que eu poderia alcançar brincando de nadar um pouco? Não, não é mais Delos, já é uma outra ilha que tem seu nome, seu passado e outros cultos. Contudo árida, definhada, deserta, Delos é imponente. Eis-me aqui parado, quase no pico do Cynthe*, sobre o mosaico de uma vila romana: os olhares se elevam, a ilha aumenta, a gente a vê tornar-se o centro de um circo de Cícladas que se enumeram em torno delas como laços azuis: Naxos, Paros, Andros, Tinos. Essa sucessão

ordenada de luzes e de horizontes mais sólidos, simboliza-me as núpcias da terra e da água, em nenhum lugar mais suntuosas que aqui; a ilha é o centro de um embrasamento solar; o sol insiste, ele engrossa o sangue, entra pelos olhos, pelas orelhas, a gente o ouve, é um silêncio terebrante; depois ele dilue, alivia, aspira; prende a cada onda uma espada de chamas. Delos é uma ilha mágica onde se cruzam cintilações; torna-se pouco a pouco espelho; espelho do que? Pouco importa; os espelhos têm uma beleza sobrenatural; não conhecem o que refletem e nem sempre refletem o que vêem.

O milagre desse embrasamento é seu frescor; é luz em estado puro, quase sem calor. É certo que, lá em cima, somos iniciados em alguma coisa, que achamos ser a Grécia, e que talvez só seja o Fogo. É preciso subir o Cynthe* ao meio-dia, a hora mais perpendicular, a hora reta e profunda onde a chama solar vai ao coração das terras, ao fundo dos peitos, e traça sobre os olhos, como um signo, uma ferida de fogo, seca como uma ferida de amor.

Ora a própria Delos é a hora meridiana da mais meridiana das terras; é o sumo, o espírito, o álcool, o fogo de um mundo; basta uma certa conjunção do sol, da água e da terra para sentir isso.

Roland Barthes.

E Então, A China ?()*

Na penumbra calma dos salões de recepção, nossos interlocutores (operários, professores, camponeses) são pacientes, aplicados (todo mundo toma notas: nenhum tédio, um sentimento calmo de trabalho comum), e sobretudo atentos, singularmente atentos, não à nossa identidade, mas à nossa escuta: como se, diante de alguns intelectuais desconhecidos, importasse ainda a este povo imenso ser reconhecido e compreendido, como se fosse pedido aqui, aos amigos estrangeiros, não a resposta de um acordo militante, mas aquela de um consentimento.

Parte-se para a China munidos de mil questões imperativas e, aparentemente, naturais: qual o sentido, lá, da sexualidade, da mulher, da família, da moralidade? Qual o sentido das ciências humanas, da lingüística, da psiquiatria? Agitamos a árvore do saber para que a resposta caia e possamos voltar providos do que é o nosso principal alimento intelectual: um segredo decifrado. Mas nada cai. Num sentido, nós voltamos (fora a resposta política) com: nada.

A gente se pergunta: e se estes objetos que queremos a todo custo transformar em questões (o sexo, o sujeito, a linguagem, a ciência) fossem somente particularidades históricas e geográficas, idiotismos

de civilização? Queremos que haja coisas impenetráveis para que possamos penetrá-las: por atavismo ideológico, somos seres do deciframento, sujeitos hermenêuticos, acreditamos que nossa tarefa intelectual é sempre de descobrir um sentido. A China parece resistir em entregar esse sentido, não porque ela o esconda, porém, mais subversivamente, porque (e nisso bem pouco confuciana) ela desfaz a constituição dos conceitos, dos temas, dos nomes; ela não partilha os alvos do saber como nós; o campo semântico é desorganizado; a pergunta feita indiscretamente ao sentido é devolvida em pergunta do sentido, nosso saber em fantasmagoria: os objetos ideológicos que nossa sociedade constrói são silenciosamente declarados im-pertinentes. É o fim da hermenêutica.

Deixamos então para atrás a turbulência dos símbolos, abordamos um país muito vasto, muito velho e muito novo, onde a significância é discreta até a raridade. A partir desse momento, um campo novo se descobre: o da delicadeza, ou melhor ainda arrisco a palavra, para reconsiderá-la mais tarde se preciso for: o da insipidez.

Excetuando seus palácios antigos, seus cartazes, seus balés infantis e seu Primeiro de Maio, a China não é colorida. O interior (ao menos aquele que vimos, que não é aquele da antiga pintura) é plano; nenhum objeto histórico o rompe (nem campanários, nem casas senhoriais): ao longe, dois búfalos cinzas, um trator, campos

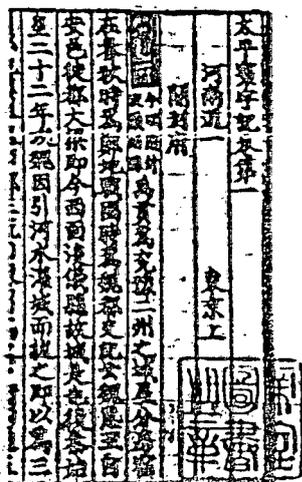
regulares mas assimétricos, um grupo de trabalhadores em azul, é só. O resto, sem limites, é bege (ligeiramente rosa) ou verde pastel (o trigo, o arroz); às vezes, mas sempre pálidas, folhas de colza amarela ou desta flor malva que serve, parece, de adubo. Nenhum desvio.

O chá verde é insípido; servido em todas as ocasiões, renovado regularmente em sua xicara com tampa, diríamos que ele só existe para pontuar com um ritual sutil e suave as reuniões, as discussões, as viagens: de tempos em tempos alguns goles de chá, um cigarro leve, a palavra assume então algo de silencioso, de pacificado (como nos pareceu ser o trabalho nos ateliês que visitamos). O chá é cortês, e mesmo amigável, distante também, ele torna excessiva a camaradagem, a efusão, todo teatro da relação social.

Quanto ao corpo, o desaparecimento aparente de toda coqueteria (nem modos, nem maquiagem), a uniformidade das roupas, a prosa dos gestos, todas essas ausências, multiplicadas ao longo das massas muito densas, convidam para este sentimento incrível —talvez dilacerante— de que não há mais o que entender no corpo, que ele se obstina, lá, a não significar, a não se deixar abordar em uma leitura erótica ou dramática (a não ser no palco).

Falei da insipidez? Uma outra palavra me vem, mais justa: a China é tranqüila. A paz (a qual a onomástica chinesa faz tão freqüentemente referência) não é esta região, para nós utópica, onde a guerra dos sentidos está abolida? Lá os sentidos são anulados, isentos, em todos os lugares onde nós, ocidentais, o encurralamos; mas ele permanece firme, armado, articulado, ofensivo, lá onde nos repugna colocá-lo: no político.

Os significantes (aquilo que excede os sentidos e os faz transbordar, ir mais longe, em direção ao desejo), os significantes são raros. Eis aqui três, todavia, sem ordem: primeiro a culinária, que é, como sabemos, a mais complexa do mundo; depois — porque elas estão lá em quantidade enorme, transbordante — as crianças, que não nos cansamos de olhar avidamente, tanto suas expressões (que nunca são trejeitos) são variadas, sempre incongruentes: finalmente a escritura: é, sem dúvida, o significante maior: através dos manuscritos murais (existem por toda parte), o pincel do grafista anônimo (um operário, um camponês), inacreditavelmente pulsivo (nós o constatamos em um ateliê de escritura), lança em um único ato a pressão dos corpos e a tensão da luta; e as caligrafias de Mao, reproduzidas em todas as escalas, assinalam o espaço chinês (um hall de usina, um parque, uma ponte) com um grande salto lírico, elegante, herboso: arte admirável, presente em toda parte, mais convincente (para nós) que a hagiografia heróica vinda de alhures.



Texto impresso da época Song
(Extraído do Mundo Chinês de
Jacques Gernet. Armand Colin).

Em suma, com mínimas variações, a China oferece unicamente a leitura de seu Texto político. Esse Texto está por toda parte: nenhum domínio lhe é subtraído: em todos os discursos que ouvimos, a Natureza (o natural, o eterno) não fala mais (salvo num ponto, curiosamente resistente: a família, poupada, aparentemente, pela crítica dirigida atualmente contra Confúcio).

E entretanto, até nisso, para encontrar o Texto (o que chamamos hoje em dia de Texto), é preciso atravessar uma vasta extensão de

repetições. Todo discurso parece com efeito progredir através de um encaminhamento de lugares comuns ("topoi" e "clichês"), análogos a estes sub-programas que a cibernética chama de "tijolos". O que, nenhuma liberdade? Sim. Sob a crosta retórica, o Texto derrama (o desejo, a inteligência, a luta, o trabalho, tudo o que divide, transborda, passa).

Primeiro, esses clichês, cada um os combina diferentemente, não segundo um projeto estético de originalidade, mas segundo a pressão, mais ou menos viva, de sua consciência política (através do mesmo código, que diferença entre o discurso estereotipado deste responsável por uma comuna popular e a análise, precisa, tópica deste operário de um canteiro naval de Shanghai!). A seguir, o discurso representa sempre, à maneira de um relato épico, a luta de duas "correntes": sem dúvida, nós, estrangeiros, não ouvimos senão a voz da linha triunfante, mas esse triunfo nunca é triunfalista; é um alerta, um movimento pelo qual impede-se continuamente a revolução de se espessar, de se paralisar, de se fixar. Enfim, esse discurso aparentemente muito codificado não exclui absolutamente a invenção, e eu chegaria quase a dizer: um certo ludismo; tome-se a campanha atual contra Confúcio e Lin Piao: ela está por toda parte, e sob mil formas; seu próprio nome (em chinês: Pilin-Pikong) soa como guizo alegre e a campanha se divide em jogos inventados: uma caricatura, um poema, um sketch de crianças, durante o qual, de repente, uma garotinha maquiada parte em dois, —com um golpe de sabre— entre

dois passos. o fantasma de Lin Piao: O Texto político (mas ele só engendra estes minúsculos "happenings").

Michelet assimilava a França, com a qual sonhava, a uma grande prosa, estado neutro, liso, transparente, da linguagem e da socialidade. Pela extenuação das figuras, pela mistura das camadas sociais (é sem dúvida a mesma coisa), a China é eminentemente prosaica. Nesse país, lugar de uma grande experiência histórica, o heroísmo não obstrui. Diríamo-lo fixado, tal um abcesso, sobre o palco da ópera, do balé, do cartaz, onde é sempre (honra ou malícia?) a mulher que recebe o encargo de elevar o corpo a uma atitude altiva e ameaçadora, enquanto que, na rua, nos ateliês, escolas, nas estradas de interior, um povo (que, em vinte e cinco anos, já construiu uma nação considerável) circula, trabalha, bebe seu chá ou faz sua ginástica solitária, sem teatro, sem barulho, sem pose, resumindo, sem histeria.

Roland Barthes

Le Monde, 24 de maio de 1974