

REVISTA  
**Mosaicum**

Número 32, jul./dez. 2020 - eISSN 1980-4180

## A AVENTURA SEMIOLÓGICA DE BARTHES

Rodrigo da Costa Araujo

Mestre em Ciência da Arte (Universidade Federal Fluminense)

E-mail: [rodricoara@uol.com.br](mailto:rodricoara@uol.com.br)

 <https://orcid.org/0000-0003-0962-535X>



Artigo publicado em acesso aberto (*Open Access*) sob a licença Creative Commons Attribution, que permite uso, distribuição e reprodução em qualquer meio, sem restrições desde que o trabalho original seja corretamente citado.

**Resumo:** Neste ensaio, desenvolvemos, em um primeiro momento, uma possível função social e trajetória de tal ciência, de acordo com o viés barthesiano, compreendendo por semiologia a ciência que se dedica ao estudo da significação na vida social,. Em seguida, consideramos a hipótese que a conjunção dessa função com o estudo sistemático da significação desdobra-se para a configuração de um impasse da semiologia, que é tanto previsto quanto lido, criticamente, por Roland Barthes (1915-1980).

**Palavras-chave:** Crítica, Mito. Signo. Roland Barthes. Semiologia

**Abstract:** In this essay we develop, at first, a possible social function and trajectory of such science, according to the Barthesian bias, understanding by semiology the science that is dedicated to the study of meaning within social life,. Then, we consider the hypothesis, according to which the conjunction of this function with the systematic study of meaning unfolds to the configuration of a semiology impasse, which is both foreseen and critically read by Roland Barthes (1915-1980).

**Key-words:** Criticism. Myth. Sign. Roland Barthes. Semiology

Que quer dizer isto?

Paixão constante (e ilusória) de apor a qualquer fato, mesmo o menor deles, não a pergunta da criança: por quê? Mas a pergunta do antigo grego, a questão do sentido, como se todas as coisas estremeassem de sentidos: que quer dizer isto? É preciso, a qualquer preço, transformar o fato em ideia, em descrição, em interpretação, em suma, encontrar para ele um outro nome que não o seu. Essa mania não faz acepção de futilidade: por exemplo, se constato - e apresso-me a constatá-lo - que, estando no campo, gosto de urinar no jardim e não em outra parte, quero imediatamente saber o que isso significa. Essa fúria de tornar significantes os fatos mais simples marca socialmente o sujeito, como um vício: não se deve desengatar a cadeia dos nomes, não se deve desencadear a linguagem: o excesso de nominação é sempre ridicularizado.

[ Barthes ]

| 8 |

As reflexões de *Roland Barthes por Roland Barthes*, em forma de epígrafe, e o belíssimo quadro do pintor belga, *Isto não é um Cachimbo* (*Ceci n'est pas une Pipe*), de René Magritte (1898-1967), chamam a atenção para se entender uma forma de leitura dos signos ou mesmo do que seja ele em sua essência.



*A Traição das Imagens*  
[ *La trahison des images* ]  
de René Magritte, 1929

As indagações de Barthes e as de Magritte, inscritas no quadro, imagem e frase, provocam a atenção de qualquer leitor. O *insight* do olhar que procura significantes está justamente sobre o signo (a imagem, no caso) que não é o objeto do signo. O que o pintor belga quis instigar com sua lição semiótica é que um cachimbo não é o mesmo que cachimbo representado, tanto em palavras quanto em imagens. Dizendo de outro modo: a beleza da obra de arte não se encontra nela mesma, mas em outro lugar signico.

Nesse caso, a lição semiótica surge justamente no que Magritte apresenta como uma arte verbal. Por meio do enigma, afirma-se, de forma transgressora, que a poesia é um cachimbo. A enigmática e lúdica definição de René Magritte para a poesia sugere as diversas versões de sua célebre pintura em que ele chama a atenção para o seu aspecto óbvio, mas sempre esquecido ou despercebido, de que a pintura de um cachimbo não é um cachimbo, mas sim uma pintura - de um cachimbo.

Como Magritte, em sua tela, também Roland Barthes, com sua agudeza, compõem a estirpe de pensadores que desafia, sempre, diante do prazer pelo conhecimento e pelo deleite pela escrita. Crítico e semiólogo esteta, Barthes é leitor perspicaz do tipo que confronta sobre a existência de que as palavras e as ideias possuem sabores. Essa postura atenta aos signos e suas intrincadas delicadezas e disfarces são possíveis de perceber na abertura do envolvente livro *O Império dos Signos*:

O texto não “comenta” as imagens. As imagens não “ilustram” o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, àquela perda de sentido que o Zen chama de satori; texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos. (Barthes, 2007, p. 5).

Em *O Império dos Signos*, a escritura é livre e próxima do relato de uma crônica, e os mistérios dos signos desfilam pelo discurso do semiólogo - de um Japão como tema e experiência - feito uma aula ficcional (indagações romanescas?) na qual a teoria torna-se leve (pelo seu discurso ficcional) e sutil diante dos olhos atentos e que fazem esquecer o tempo na observação. Também em sua obra *Câmara Clara* (1980) confirma-se a sua referência irrevogável sobre a reflexão fotográfica, a paixão pelos signos e a relevância para a compreensão da semiologia aplicada ao universo das imagens, da literatura, das artes, enfim, da linguagem e da cultura. Numa

espécie de adesão vital com os sentidos dos signos, Barthes era, também, um grande escritor.

Assumindo esses enigmas - de Barthes e da pintura - um dos objetivos da semiologia é o de explicar as condições do enigmático quadro do pintor belga ou sobre a cultura do Japão. Como explicar os significantes em jogo? Como o quadro ou a escrita do Japão podem conter signos ou símbolos? Essas são questões fundadoras da semiótica, uma ciência simultaneamente interpretativa, que fornece poderosos instrumentos analíticos para a leitura e a para percepção da realidade. Assim, captar os percursos do sentido - no quadro, na escrita japonesa ou na vida - em todos os domínios da prática social era o domínio de uma ética e de uma prática de pesquisa pela qual Barthes é apaixonado.

Derivado do grego *semion*, traduzido por “signo” e *logia* = estudo, a semiologia é a ciência que estuda os signos em sua produção, transmissão, interpretação. O termo *semiologia* inscreve-se no *Cours de Linguistique Générale* (1915), de Ferdinand de Saussure e foi utilizado na Europa durante algum tempo, ao passo que o mundo anglo-saxónico preferiu a designação de *semiotics* (semiótica) a partir de Charles Sanders Peirce (1931).

| 10 |

O linguista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), no seu *Curso de Linguística Geral* (2006), postulava a existência de uma teoria geral dos signos, a *semiologia*, da qual a Linguística seria uma parte privilegiada. Um quadro, uma rua ou peças de roupa comunicam um significado social, cultural, constituindo, por isso, objetos semióticos. A semiologia referia-se, assim, a um variado campo de saberes que, além da linguística, incluía todos os outros sistemas de signos ou códigos que constituem o mundo dos indivíduos: os códigos paralinguísticos (sistemas que reforçam e auxiliam a linguagem verbal, como os *códigos cinésicos* - gestuais, *proxémicos* - integrados com a gestão do espaço entre emissor e receptor, *prosódicos* - entoacionais), os códigos epistemológicos (divididos em códigos científicos e artes de adivinhação), os códigos estéticos (de onde surgiram estudos sobre a semiótica da narrativa e da literatura, a semiótica dos mitos, semiótica do cinema, etc.) e os códigos sociais (interpretação dos signos de identidade, signos de cortesia, códigos associados à moda e ao jogo), entre muitos outros.

Na mesma época, o americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) proclamava uma teoria geral dos signos que ele denominou semiótica. O projeto semiótico de Peirce consistia na definição dos quadros lógicos de representação da experiência e das categorias do pensamento. Saussure acen-

tuou a função social do signo, enquanto Peirce destaca a sua função lógica. Ao contrário de Saussure, cujo projeto semiótico abarcava apenas a linguagem, para Peirce, a semiótica abrange a totalidade do conhecimento e insere-se no âmbito de uma filosofia pragmatista e o signo é uma entidade que estabelece relação entre três dimensões: o seu *representamen* (algo que está em lugar de outra coisa), o seu objeto e o seu interpretante (apud MOURÃO, J. A.; BABO, M. A. (2007, p. 153).

Roland Barthes prosseguiu com postulados de Saussure numa perspectiva mais transgressora, ao defender que “a linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos, é a semiologia que é uma parte da linguística” (BARTHES, 1953), na medida em que todos os sistemas semiológicos se imbricam com a linguagem. E explora quatro grandes rubricas do seu clássico *Elementos de Semiologia*, maioritariamente em torno das dicotomias apresentadas por Saussure, que constituem os eixos da reflexão da semiótica linguística: língua *versus* fala; significado *versus* significante; sintagma *versus* sistema; denotação *versus* conotação. Deve-se, também, a Barthes a análise da natureza do signo em confronto com outros sistemas semióticos, como o sinal, o índice, o ícone, o símbolo e a alegoria, a partir da revisitação de outras perspectivas terminológicas.

| 11 |

Ao refletir sobre a semiologia barthesiana, modos de ler e fazer sentido, a leitura deste ensaio promove uma interpretação semiológica da poética de Barthes operada em torno de sua obra. Isso significa dizer, em outras palavras, que o signo não é somente a ignorância que o estrutura, para além do aspecto distintivo, em qualquer forma discursiva como língua ativa, há uma articulação outra, impura, rebelde à univocidade sóbria do significante. Como operação impossível, seria a semiologia barthesiana uma metodologia?

De qualquer forma, longe e liberta da inocência ideal que estrutura a ciência, ela é uma metodologia - “método de ficção” - que interroga e renova a relação entre a articulação teórico-prática e o objeto visado, apontando outro processo de conhecimento que não lhe assegura, ao contrário interdita, o lugar de modelo de conhecimento. Nesse sentido, ela sugere a sua prática analítica em relação ao saber e à prática científica.

## NUANCES<sup>1</sup> DE BARTHES, LIVRO A LIVRO

O que eu busco, na preparação do curso, é uma introdução ao viver, um guia de vida (projeto ético): quero viver segundo a nuance.

[ Barthes ]

Livro inaugural, *O grau zero da escrita* (1953) é uma obra que indaga até que ponto a História social ou dado momento histórico condicionam ou interferem na construção de uma obra literária. A escritura (*écriture*)<sup>2</sup>, para Barthes, não teria a função de comunicar ou exprimir apenas, mas de impor, ou ir além da linguagem. Esta obra é seguida de *Novos ensaios críticos* livro que reexamina vários ensaios repletos de sugestões instigantes sobre as obras de Júlio Verne, Flaubert, Proust e Chateaubriand; sendo este uma reflexão livre sobre a condição histórica da linguagem literária.

| 12 |

No clássico *Mitologias* (1957), Barthes reúne pouco mais de cinquenta breves artigos inicialmente publicados na revista mensal *Lettres Nouvelles*, a partir de 1952. É um livro que alerta sobre o que se consome de forma desprezível: os mitos, que Barthes analisa-os como sistema semiológico. O trabalho da crítica mitológica, segundo Umberto Eco (1982), é o ato de fundar uma ciência da comunicação de massa, em que os diferentes ramos de especialização da semiologia que será responsável por estudar, como sistemas particulares, fenômenos como cinema, teatro, jornais, publicidade, fotografia, linguagem política, mas, também, a literatura popular, o “sistema de objetos” ou arquitetura. O que Barthes oferece em *Mitologias* é uma análise e “salto” estrutural em relação à questão da autonomia de cada um desses sistemas, para enfrentar efetivamente suas manifestações como se fossem “grandes unidades significantes” permitindo, assim, identificar um modelo narrativo comum.

Em *Sobre Racine* (1963) sugere que Racine estaria numa espécie de equilíbrio tenso entre sentido posto e sentido retirado, vazio e preenchi-

<sup>1</sup> Para Barthes, “a nuance = uma aprendizagem da sutileza”. (BARTHES, R. *A preparação do romance I*. 2005, p. 94.

<sup>2</sup> Escritura [*écriture*], para Barthes, é sinônimo de escrita literária. A noção, apesar de ter flutuado em sua obra adquirindo nuances diferentes, nunca deixou de significar o produto do escritor, aquele para quem escrever é um verbo intransitivo, em oposição à escrivência, o produto do escrevente, aquele que escreve com uma finalidade outra, que não puramente a de escrever. Leyla Perrone-Moisés detalha essa noção em *Texto, crítica, escritura* (2005).

mento; falando a respeito da tática do signo raciniano, Barthes esclarece muito sobre sua própria escrita.

*Elementos de Semiologia* (1965) é o resultado de cursos ministrados por Barthes e está dividido em quatro grandes partes: I. língua *versus* fala; II. significado *versus* significante; III. sintagma *versus* sistema e IV. denotação *versus* conotação, correspondentes a rubricas oriundas da Linguística Estrutural, em que retoma os conceitos de signo tal como foram postulados pelos primeiros autores que escreveram sobre este tema: Peirce e Saussure. Neste livro-curso, Barthes dá ao leitor uma instigante visão geral do campo de estudo da Semiologia e dos instrumentos teóricos, por via dos quais se podem realizar a pesquisa semiológica.

Com *Ensaio Críticos* (1964) Barthes inaugura a aproximação a obras literárias individuais, contemporâneas ou não. Trata-se de uma coletânea de vinte e sete ensaios sobre a arte, compreendendo romance, teatro, pintura e crítica, e seis sobre literatura clássica. A obra pertence ao período de escalada da semiologia. O crítico considera que, no livro, o plural está sempre presente: os textos são polissêmicos, refletindo um estado em que ele mesmo se encontrava no período de 1953-1963, engajado, ao mesmo tempo, na análise literária, no esboço de uma ciência semiológica e na defesa da teoria brechtiana de arte.

Em *Crítica e Verdade* (1966) o escritor-crítico reforça que o que há de notável na operação crítica atual é que ela reforça o interdito: “o que não tolerado é que a linguagem possa falar da linguagem” (p.13). É considerada a obra mais densa de objetividade teórica sobre a crítica desenvolvida por Barthes naquele período, constituindo-se, portanto, em uma significativa amostra de sua trajetória crítica.

Em *Sistema da moda* (1967), diferentemente do que se espera, não é de moda que se trata tal obra, mas de seu discurso. Barthes já dizia que o encanto da Moda era produzido muito mais pelas palavras do que pelas roupas em si. Ele, tão certo disso, entrou numa pesquisa em busca do sistema da Moda, e, para construir seu campo semântico e seu vocabulário estético, pesquisou em inúmeras revistas especializadas. Seu ponto de partida é a constatação de que existem três tipos de vestuário: o real, o imagético e o escrito. Embora saiba que a fotografia de moda reveste-se de um interesse especial, ocupa-se apenas do vestuário-escrito.

*Sollers escritor* (1968) é uma coletânea de ensaios, em um total de seis, publicados em locais e datas diversas, à maneira de *Ensaio Críticos*.

Em sua discussão sobre o polêmico escritor francês, Philippe Sollers, Barthes levanta questões críticas de importância central, tais como a natureza da narrativa, a teoria da linguagem, os problemas do realismo tradicional e a relação entre literatura e política.

*S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Balzac* (1970) não é exatamente um ensaio de fragmentos, como em *Mitologias* (1957), é mais um livro fragmentado, ou melhor, uma novela fragmentada: *Sarrasine*, de Honoré de Balzac. Roland Barthes, com *S/Z*, rompe, definitivamente, com o estruturalismo, pois a obra literária não é mais tratada como um objeto estável, com significados fixos, mas como uma obra aberta, na qual a unidade do texto não se encontra mais na origem, mas em sua destinação, desse modo, surge a defesa do leitor e do crítico como criadores, com o autor, do sentido do texto. O código não resulta, dessa forma, apenas de um saber, mas depende de uma interpretação. Com essas premissas, o código vai se reencontrar no cerne do aparelho metodológico que Barthes apresenta para a leitura do conto, de Balzac. Esses cinco códigos gerais vão permitir organizar, reunindo-os, todos os significados do texto: código das ações, código hermenêutico, códigos culturais, campo temático das conotações e campo dos símbolos. Cada um desses códigos está relacionado a um regime de saber, uma maneira de fazer significar o mundo, respectivamente: a Empíria, a Verdade, a Ciência, a Pessoa e o Símbolo.

| 14 |

*O império dos signos* (1970) é um diário que relata as impressões de uma viagem, no caso de uma viagem ao Japão. Ele propõe um olhar como produção cultural, mas, também, como uma comparação a um outro sistema, que é outro mundo de signos. Barthes, a partir desse olhar, acha evidente que há, no livro, uma crítica de nosso império dos signos e do império que os signos têm sobre nós, o que, para ele é válido dentro dos princípios semiológicos, já que o termo de um sistema estabelece seu valor pelas oposições que mantém com outros termos.

*Sade, Fourier, Loyola* (1971) não é só uma coletânea de artigos, são, também, três autores mais admirados por Barthes: Donatien-Alphonse Sade (1740-1813), Charles Fourier (1772-1837) e Inácio de Loyola (1491-1556) e, também, o desejo de fazer um livro cujo nome seria conhecido, no futuro, como *O prazer do texto* (1973). Graças aos mestres, o crítico afetuoso reconheceu que “nada mais deprimente do que imaginar o Texto como um objeto intelectual. O Texto é um objeto de prazer. O gozo do Texto muitas vezes é apenas estilístico: há felicidades de expressão, e elas não faltam nem em Sade nem em Fourier”.



*O prazer do texto* (1973) é, talvez, a obra mais divulgada de Barthes. Não se pode, porém, garantir que seja a mais assimilada, apesar de parecer tratar de um assunto relacionado à psicanálise e, aparentemente, “popular” (o prazer), ou popularizado, atrativo, a obra é intensamente complexa e modelada em uma escritura singularíssima, multifacetada.

Teorizando e estabelecendo intertextos e intratextos, em *A teoria do texto*, Barthes depois de considerar o texto como “um fragmento de linguagem, colocado numa perspectiva de linguagens” (2004, p. 268), oferece a seguinte definição: “O texto é uma prática significante, privilegiada pela semiologia, porque o trabalho por meio do qual ocorre o encontro entre sujeito e língua nele é exemplar: é ‘função’ do texto ‘teatralizar’ de algum modo esse trabalho” (p. 269). Para o semiólogo, existe uma materialidade e uma sensualidade do texto - ou escritura (*écriture*) -, que constitui o único meio de se superar a ideologia: mais do que uma semiologia, necessita-se de uma *semioclastia*, porque no texto, constituído de signos, habita os vieses da ideologia.

Como se sabe, em *O prazer do texto*, uma das diferenças em que se baseia a hifologia<sup>3</sup> desenvolvida por Barthes, distingue, criativamente, “textos de prazer” e “textos de gozo”, situando-os nas relações do leitor com a leitura: os textos de prazer - também ditos “clássicos” ou “legíveis” - não oferecem resistência, proporcionam uma leitura fluente, desimpedida, convidam mesmo a pular páginas, sem perda de entendimento da ideia; já os textos de gozo - igualmente chamados de “modernos” ou “escrivíveis” - exigem uma leitura “aplicada”, sob pena de, à não-obediência dessa exigência, punir o leitor com o tédio, a improdutividade e, finalmente, a capitação e, por isso, abandona-se o texto.

*Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) é um olhar-se ao espelho, já que o eu, “por refração infinita, é somente um lugar de leitura”. Ao olhar-se, a leitura se faz problemática; o texto exige uma leitura aderente, que busque a significância, uma leitura adequada ao texto contemporâneo. Ao que se soma a construção espelhante do livro: à maneira do Oriente, o espelho é vazio, símbolo do vazio dos símbolos; mais, “o espelho só capta outros espelhos, e essa reflexão infinita é o próprio vazio, que, sabe-se, é a

---

<sup>3</sup> É essa a compreensão de Barthes ao sugerir o inusitado neologismo hifologia a uma possível Teoria do Texto. O termo tem origem do grego *hyphos*, que significa a teia da aranha. Tal nomenclatura traz em sua semântica, uma série de perspectivas a respeito da relação texto-leitor que permeiam todo o pensamento do semiólogo francês: em primeiro lugar, a própria palavra texto quer dizer tecido e refere-se ao entrelaçamento intransponível, mas amorfo, de sentidos das palavras que lhe constituem.

forma”. De posse desse espelhar infinito, a leitura aponta para contornos do corpo barthesiano, disseminado entre reflexos vários: sempre expondo-se à possibilidade de uma anamnese factícia.

O encantador *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) é outra obra singularíssima, e, por isso, merece destaque. Sua singularidade reside no fato de ela se tornar uma espécie de semiologia da sentimentalidade, campo senão novo, pelo menos inovador na forma como são tratados os sentimentos. Neste ensaio, o escritor-esteta, contra todas as expectativas, e para além do objeto de que se ocupa - o discurso amoroso - confronta a metalinguagem crítica numa linguagem ficcional. O recurso à intertextualidade, que o escritor assume desde o início, confirma, de uma forma implícita, o quanto intertextual é, também, o domínio do sentimento.

Em 07 de janeiro de 1977, Barthes pronunciou a Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França, que resultou em *Leçon*, publicado como livro em 1978. Sua *Leçon* é uma autoanálise de sua carreira, ao mesmo tempo que serve a inúmeras colocações atualizadas sobre as concepções barthesianas: o crítico se considera um “sujeito incerto”, principalmente pela contradição instalada em seu próprio trabalho, que se queria inscrito no “campo da ciência da literatura, lexicológica e sociológica”, mas que apenas produziu ensaios, “gênero ambíguo, em que a escritura disputa com a análise”. Quanto à semiologia, considerava-se, também, com pouco direito a representá-la, apesar de ser responsável pelo nascimento e pelo desenvolvimento dela, por ter sido sempre inclinado a “descolar-lhe a definição”, quando a achava constituída, apoiando-se nas “forças excêntricas da modernidade”.

O livro *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia* (1980), diferentemente do que se pensa, a obra não é simplesmente um livro sobre uma teoria da fotografia. Trata-se também de um ensaio, de um texto que deseja ser romance, de reminiscências que se utilizam de fotografias (feito em *L'Empire des signes* que fala de um Japão, o de Barthes, e não do Japão, e em *Roland Barthes par Roland Barthes*, que a princípio fala de uma biografia, não da identidade de Barthes, mas da escritura de uma ficção da identidade). Mais do que mero olhar sobre a fotografia, esse livro trata de um olhar sobre a escritura fotográfica e o afeto nessas relações.

*O óbvio e o obtuso* (1982) é uma coletânea de ensaios de um dos pioneiros no estudo da semiologia, na qual Barthes evolui da teoria de escritura aos escritos da paixão, discorrendo sobre temas como fotografia,

escuta, moda e música, tendo como fio condutor a ciência da comunicação. Nessa obra, o que Barthes sempre quis sugerir é que independentemente do nome que receba (literatura, mito, retórica, sentido obtuso), o signo sempre apresenta duas faces: uma visível, outra não. Desde seus primeiros escritos, o autor francês insiste sobre a dualidade de qualquer fenômeno linguístico ou semiológico, concomitantemente, denotação e conotação, o dito e o não dito. Assim, a cada texto material, denotativo, é possível associar outras ideias, imagens ou significações, já que o texto, apenas o texto, não existe, pois “há imediatamente nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de sentido de que nem o dicionário e a gramática podem dar conta” (BARTHES, 2012, p. 28).

*A aventura semiológica* (1975) é um livro feito para propor indagações e debates. Recolhe um *corpus* específicos para provocar, em estudiosos do assunto (semiologia), um debate. Nesta obra estão reunidos os trabalhos em que ele coloca as bases dessa nova disciplina, especialmente *A antiga retórica* e *Introdução à análise estrutural das narrativas* - textos fundadores a partir dos quais todas as suas pesquisas apoiar-se-ão. Ao lado deles, encontram-se outros projetos sobre o que poderia ser a pesquisa semiológica metódica em domínios diversos, como a reflexão sobre o objeto, a publicidade, a etnologia, o urbanismo, a medicina e, enfim, a análise estrutural de dois fragmentos da Bíblia e de um conto de Poe.

*Incidentes* (1987) é um livro que recorre à filosofia e à estética típicas da prática do *Hai-kai* para ser produzido. Assemelhando-se ao *Le plaisir du texte* - que desenha a cena da leitura como cena erótica -, *Incidentes* assinala, de acordo com a semiologia barthesiana, que o texto deseja o leitor e o leitor, por sua vez, é objeto do gozo do texto. Esse prazer do texto não é apenas o prazer que o leitor manifesta, diante dele, na leitura, mas, também, e, sobretudo, o prazer que *Incidentes* tem e a que o leitor é submetido. Os fragmentos e o tom fragmentário do livro correspondem a certo olhar fotográfico e subjetivo da cidade de Marrocos, na década de 1960. Essas delicadas impressões caleidoscópicas que surgem em minitextos, recados, *haicais*, anotações, jogos de sentidos, - que caem como uma folha - assumiriam o desejo de um livro de *haicais*, e, de certa forma, revelaria o próprio desejo do crítico-esteta.

*A preparação do romance*, volume I trata das aulas do primeiro ano do curso (1978-1979), que se debruça sobre a anotação e o que Barthes considera ser a sua “realização exemplar”: o *haikai* japonês. A partir da

leitura desse primeiro momento do curso e das aproximações que faz entre a forma do haicai e a anotação são propostos três pontos principais que *parecem* formar um “projeto romanesco”: a investigação sobre uma forma de dizer “eu”, uma atenção ao presente e o que chama de “uma nova prática de escrita”. Barthes nunca se dedicou com diligência à delimitação rigorosa do que seria o romanesco, assim, a noção sempre aparenta ser um tanto vacilante, como se o próprio autor talvez não tivesse exatamente certeza do que queria ou de como realizar seu desejo.

Produzido entre outubro de 1997 e setembro de 1979, ou seja, um período de dois anos, o *Diário de Luto* (2009), de Roland Barthes, foi escrito a tinta e, por vezes, a lápis, em 330 fichas que ele próprio preparava, delicadamente, e dividia em folhas de papel A4 cortadas em quatro e das quais organizava sempre uma reserva sobre a mesa. Período, também, que o crítico-escritor preparava o seu curso para o *Collège de France* sobre *O Neutro* (fevereiro a junho de 1978), publicava grande número de artigos em diferentes jornais e revistas, escreveu *A Câmara Clara* entre abril e junho de 1979 e, ainda, o curso *La Préparation du roman* (dezembro de 1978 a fevereiro de 1980). Fragmentário e bordando arebescos em torno do vazio, o diário é composto por notas dispersas e breves, em que a reflexão dominante é a obsessão pela figura desaparecida; a devoção e a dor; mas, também, a reflexão sobre a própria noção de gênero (no caso o diário), de luto, do tecido excessivo da linguagem e as suas implicações.

*Álbum* (2015), de Barthes, pode ser lido como quase-romance, assumido por um devir-escritor. Por não ser adepto a um formato, ele sobrevive como álbum, tal como o conceito cunhado pelo próprio Barthes em seu ensaio “*Deliberação*”. Nesta, o autor propõe a compreensão da palavra álbum a partir da leitura feita dela por Mallarmé, de que seria o conjunto de folhas soltas, permutáveis e suprimíveis, infinitamente, e que se oporia à noção de acabamento que institui a palavra *livro/obra*. *Álbum: Inéditos, correspondências e variações* (*Album. Inédits, correspondances et varia*) é uma compilação de cartas e notas de suas aulas, feito Proust *Em Busca do tempo Perdido*, sem desviar para um mero perfil biográfico.

A coletânea organizada cuidadosamente por Éric Marty consiste em uma seleção de correspondências, desde a adolescência de Barthes na década de 1930, até o auge de sua carreira e os últimos anos de sua vida, configurando temas como amizades, aventuras intelectuais, política e estética. Além de estabelecer relações com conceitos fundamentais da poética de

Barthes, os arranjos das informações oferecem um olhar íntimo sobre os processos do pensamento crítico de Barthes e a reflexão cotidiana por trás da composição de suas obras, bem como um rico arquivo epistolar de amizades, abrangendo meio século, entre os principais intelectuais da época.

Barthes foi um dos grandes observadores da língua e da cultura, e o *Álbum* mostra-o em seus elementos, como um sujeito imerso na inebriante cultura intelectual francesa e nas lutas diárias para manter uma vida de escritor. Dentre os seus correspondentes estão Maurice Blanchot, Michel Butor, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Claude Lévi-Strauss, Georges Perec, Raymond Queneau, Alain Robbe-Grillet, Marthe Robert e Jean Starobinski, entre outros. O livro também apresenta documentos, cartas e cartões postais reproduzidos em *fac-símile*; material não publicado, notas e transcrições de seus seminários

*Álbum*, de Barthes, de qualquer forma, poderá ser lido a partir dos conceitos de texto/obra, *écriture*, fragmento, romanesco ou biografema. Todos eles, em suas configurações e nuances, compõem nas seis rubricas (I. *De l'adolescente au roman du snatorium*; II. *Le premier Barthes*; III. *Les grandes liens*; IV. *Quelques lettres autor de quelques livres*; V. *Échanges*). A vida e a obra, semelhante aos fragmentos das anotações dos volumes *A preparação do romance I e II*, são tomadas de consciência de uma jornada em seu desejo de escrever um romance. Confirmam com o que foi anunciado aos seus alunos que iria se organizar, esteticamente, como se fosse escrever um romance, espécie de experimento construído sobre si mesmo. A primeira parte (*Da vida à obra*) reúne dois temas aparentemente não relacionados, a fantasia do romance e o haicai. A segunda (*A Obra como vontade*) explora o ato de escrever (do desejo aos vários rituais e práticas que o acompanham). Este livro retrata, aos fragmentos, como ele próprio proferiu um “Escritor = homem de Interstício”. Um Barthes-texto-interstício - sempre sem suas pluralidades entre o *l'obvie et l'obtus* - permite percorrer um vasto território literário, lido de um ângulo original: o da *fabricação* da obra, que implica o próprio corpo e a vida cotidiana do escritor, os métodos de trabalho, a caligrafia e sua arte como propunha Nietzsche em *Ecce homo*. Ao retratar-se em forma breve e num álbum composto de fragmentos, não seria esta coletânea um romance, certamente poético e fragmentário, da semiologia amorosa do autor?

## O FASCÍNIO DOS SIGNOS: SABEDORIAS DE BARTHES

As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, sabores: a escritura faz do saber uma festa. [...] a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). [...] É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo.

[ Barthes ]

Partindo do seu célebre livro *Semiologias*, Barthes tentou, em meados dos anos 1960, estabelecer uma ciência dos signos e, para isso, adotou procedimentos de análise estruturalistas. Por algum tempo, ele concebeu a semiologia como um dispositivo analítico capaz de objetivar e desmistificar, cientificamente, os diversos discursos ideológicos veiculados pelas mídias ou pela cultura de massa. Porém, no final dos anos 1960, afasta-se, gradativamente, da chamada ciência dos signos e chega a apontar sua ideologia imanente.

| 20 |

Com *S/Z*, Barthes rompe com a semiologia de viés saussuriano e admite outros propósitos. A Semiologia sucede a uma semioclastia. Essa prática não investe mais na ideologia em suas manifestações concretas, mas em regimes de significado que os fundamentam. Consequentemente, a análise e desmistificação dos sistemas de significado ideológicos tornam-se secundárias a uma prática de *écriture* que visa questionar os fundamentos da racionalidade ocidental.

Distanciando-se do viés estruturalista, Barthes abandona o discurso linear, coerente e neutro dos textos semiológicos e opta por uma escritura fragmentária e metafórica. Assim, suas produções, nos anos 70, - com o surgimento da “teoria do texto” ou “teoria da escritura” - já não falam em nome do idealismo do signo saussuriano e das práticas decorrentes, mas pretendem ser enunciações romanescas<sup>4</sup>. Seu interesse não está tanto no nível do método, mas no da nova *écriture* que se desenvolve. De fato, embora as obras como *S/Z* ou *O prazer do texto* não estejam isentas de concepções teóricas, seu objetivo, nesse momento, é deslocar os diversos discursos científicos nos quais estão inseridos.

<sup>4</sup> Para Barthes, o conceito de romanesco também é fragmentário, o romanesco é uma «notação» feita a partir do cotidiano, são os grãos de vida com os quais o romancista constrói seu romance, havendo também uma «enunção romanesca», ideia mais fluida do ponto de vista da estrutura e mais orgânica, uma vez que admite a instância da enunção como aquela que dirige uma obra ficcional.

Dessa forma, não se pode considerar, segundo Barthes, o ato de ler (interpretar, viver, analisar e se perceber no mundo) como uma simples posição do sujeito diante de um texto/uma obra, pois ele e a obra que lê são já “outro texto”, outros e infinitos códigos, novos códigos e discursos. Essa multiplicidade ou pluralidade, segundo a qual todo sujeito é concebido, permite a Barthes atingir múltiplas possibilidades, isto é, o sujeito é emoldurado dentro de uma prática de leitura em que o conceito de verdade é dela suprimido, pois tanto a leitura, como a releitura podem e, neste caso, têm por finalidade “multiplicar os significados, e não chegar a um significado final qualquer determinado” (BARTHES, 1970, p. 17). Quanto ao texto/obra, Barthes reconhece igualmente seu “plural”, ou seja, o texto é tido como uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados.

No entanto, mesmo que esse último Barthes tenha desconstruído o discurso acadêmico, não se pode dizer que sua prática tenha sido contra a ciência. O jogo do trabalho de Barthes não consiste em desvalorizar a prática acadêmica enquanto tal, mas antes em desconstruir a imagem que ela engendra. Aos seus olhos, a ciência é ideológica como o “mito”, e, por isso, manipula sua própria natureza discursiva para se passar por neutra e objetiva. Daí a necessidade de se aproximar da crítica da ideologia do discurso literário, único discurso capaz de tematizar a sua discursividade.

| 21 |

Mais do que um saber semiológico, o último Barthes compreende o seu próprio projeto como um trabalho de revisão ou de reescrita. Sem buscar uma metalinguagem definitiva, ele reitera as premissas da semiologia, do marxismo e da psicanálise, mas recusa seu próprio discurso como definitivo. Ele tenta produzir um discurso teórico ao mesmo tempo crítico e metacrítico, alegações que não renunciam às conquistas de diferentes disciplinas científicas, mas que são apresentadas e desafiadas como enunciado.

Para definir uma nova teoria estética dos anos 70, Barthes se baseia em três traços<sup>5</sup> fundamentais ao longo de sua obra: “escritura”, “doxa” e “prazer”. O primeiro assume duas perspectivas muito diferentes na obra barthesiana. Ele surge pela primeira vez em *O grau zero de escritura*, em que funciona como a origem da teoria barthesiana do engajamento literário. Para evidenciar sua especificidade, compara-se a concepção barthesiana de literatura engajada com a de Sartre. O filósofo existencialista clama por uma prosa puramente representacional que aborde os problemas político-sociais de seu

<sup>5</sup> *Traço* é um conceito derridiano, como *différance* ou *escritura*, para compreender como o processo cognitivo sobre o mundo que nos cerca é constituído por uma linguagem-escritura.

tempo e que se adapte às habilidades literárias de seu público, contrariamente a Barthes que preza a “escritura” revolucionária de Mallarmé e Flaubert.

Para o autor de *O Prazer do texto*, é no nível da forma de sua obra que o escritor se compromete, e não como afirma Sartre, no nível do conteúdo. Não se pode dizer que uma obra literária está comprometida se não romper com as convenções literárias da tradição que, por sua própria consagração, veiculam o mito burguês da linguagem universal. Numa leitura inicial, o conceito de *escritura* remete a uma posição histórico-social assumida pelo escritor: pela escolha da sua *escritura* ele manifesta a sua atitude perante da ideologia liberal da burguesia.

Já nos anos de 1970, o termo *escritura* não se assemelha ao engajamento literário. Nessa época, a ideia de que a sociedade pode ser pensada como um texto estava definitivamente sedimentado no pensamento barthesiano. O escritor, nessa perspectiva, não pode mais ser considerado uma “consciência infeliz” que, desde o seu esplêndido isolamento, testemunha a divisão das linguagens. Como a sociedade é apenas um grande texto, a literatura já está sempre na esfera social: em vez de representar a guerra das linguagens, passa a ser uma das protagonistas dela. Nos textos da década de 1970, a noção de *escritura* não se refere mais a uma posição frente à luta de classes, mas a uma força produtora de sentido que opera no contexto social e que luta contra o discurso de poder, discurso que Barthes chamará de “doxa”.

Em seus livros e artigos, desde o início da década de 1970, a “doxa”<sup>6</sup> é vista como um socioleto<sup>7</sup> de maior número, divulgado pela mídia de massa e apoiado pela classe economicamente privilegiada. O poder petrificante da “doxa”, para Barthes, é tanto maior porque passa despercebido: à força da repetição, ela se instaura na esfera social e passa por óbvia, natural. Para combater a petrificação da doxa, Barthes não recorre mais à análise semiológica, cujo caráter totalizante denuncia, mas opta pelos artifícios da literatura.

<sup>6</sup> A doxa (nome que Barthes dá à opinião corrente) impede o sujeito de falar livremente. Eles petrificam o discurso em torno de um lugar comum, transformando a linguagem em um discurso imóvel.

<sup>7</sup> Os socioletos emergem como reflexo de uma luta para sobrepor o discurso peculiar a um grupo ou para que ele não seja asfixiado pelo discurso do outro; de certa forma, oferece algumas vantagens, as mesmas que a posse de uma linguagem dá a todo o Poder que se quer conservar ou conquistar. Por outro, os socioletos não são apenas linguagens de resistência, mas comportam elementos de intimidação com o objetivo de impedir o outro de falar. Para isso, utilizam figuras ofensivas no discurso, responsáveis por constringer o outro.



Em sua opinião, apenas certos “textos limítrofes” são capazes de desmascarar a falsidade natural com que o “doxa” adorna a sociedade sem recorrer à violência dos grandes sistemas de pensamento. Assim, ele valoriza o poder subversivo dos escritos de Balzac, Fourier e Sollers e mostra como eles contrariam as normas e convenções do bom senso para se confessarem ao indizível. A partir de 1973, Barthes trata da noção de “doxa” por outra perspectiva: em *O Prazer do Texto*, como em muitos artigos do mesmo período, ele não a considerava mais como um socioleto particular, mas ele está especialmente interessado no papel fundamental que o “doxa” desempenha na constituição do “sujeito” ideológico. Como Althusser, Barthes afirma que a ideologia só é eficaz na medida em que é inserida na ilusão “imaginária” do sujeito.

Em *O Prazer do Texto*, Barthes intenta questionar essa “ilusão” por meio de uma estética do “prazer”. Em seu sentido mais geral, a noção de “prazer” refere-se a um lugar anterior à comunicação e à constituição do sujeito. Para escritor-crítico, experimentar o “prazer” da leitura significa viver-se no texto: reconstituir-se, reescrever-se/inscrever-se nele. A partir do significado do termo “prazer”, Barthes distingue o “prazer” em sentido estrito (não inclusivo) e “gozo”. Enquanto os “textos de prazer” reforçam o “sujeito” e confirmam a imagem que ele fez de si, os “textos de gozo” o colocam em estado de perda. Eles confrontam o leitor com um discurso inédito e incontrolável que ironiza a sua chamada “autoconsciência”. No “gozo”, revela-se o que o sujeito procura, em vão, reprimir: também ele é um ser de linguagem, habitado por vários sistemas semióticos que escapam ao seu controle e que estruturam o seu desejo e o seu pensamento.

| 23 |

Para Sartre (1989), o sujeito é um criador de narrativas, para Barthes, opostamente, ele é um produtor de sentidos. E esse sentido, fora de qualquer hermenêutica da verdade, propõe-se a revelar suas camadas de acordo com a prática semiológica de desnudamento do signo - feito desenho de um mapa que ele mesmo traça, e depois, delicadamente, mapeou formas de ser lido. Esta é, talvez, a maior constância da inteligência que sua paixão pela inteligibilidade carrega, com deleite, até mesmo para a liberdade da mente.

Vicentent Jouve (2011) aproxima-se da leitura feita por Rosa Dias (2011)<sup>8</sup>, ao dizer que a vida, por meio do pensamento de Nietzsche, é von-

<sup>8</sup> Para Rosa Dias, Nietzsche diminui a separação entre arte e vida, torna-a determinante na construção de belas possibilidades de vida. A existência, para o filósofo, é uma ação artística, uma atividade de criar a si mesmo como obra de arte, que tem a boa consciência do seu lado, e pode, em alguns momentos, ser contra o costume e, até mesmo, imoral. A partir dessas premissas, a estudiosa analisa a relação arte e vida no pensamento de Nietzsche a partir de duas afirmações, uma de *O nascimento da*

tade de potência e compreendida como obra de arte -, percebe e lê a produção barthesiana como arte. Para ele, seu pensamento teórico seria como a arte, marcado pela subjetividade e pelo imaginário; mas, acima de tudo, ele seria menos uma questão de conteúdo do que de escritura. Em sua gênese, partiria do significante e se questionaria, em sua finalidade, a questão do prazer.

Nesse caso, ler Barthes - em suas cartografias e em sua trajetória - é, de alguma forma, lembrar-se, sempre, do aspecto prazeroso da busca intelectual, porque o prazer está sempre no encontro com este amante das artes e da escrita. Ou como ele mesmo afirma em sua *Leçon*:

[...] O semiólogo seria, [...]um artista (essa palavra não é aqui nem gloriosa, nem desdenhosa: refere-se somente a uma tipologia): ele joga com os signos como um logro consciente, cuja fascinação saboreia, quer fazer saborear e compreender [...]. (Barthes, 1987, p. 39).

## REFERÊNCIAS

| 24 |

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

\_\_\_\_\_. *Aula*. São Paulo: Cultrix. 1987.

\_\_\_\_\_. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

\_\_\_\_\_. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1966.

\_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *Inéditos, v. I: teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013b.

\_\_\_\_\_. *O grão da voz: entrevistas. 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

---

*tragédia* e a outra de *A gaia ciência*. No primeiro caso, toma-se como ponto de partida e afirmação de que só como fenômeno estético a vida aparece justificada, mostrando como a relação entre o apolíneo e o dionisíaco, como impulsos naturais e artísticos, conseguem justificar os problemas da existência são ultrapassados. No segundo caso, trata-se de compreender a relação entre arte e vida de duas formas: a arte de se pôr em cena frente a si mesmo e a arte de alguém se tornar o que é.

- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, 1977-8.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. *A preparação do romance. Volume I. Da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A preparação do romance. Volume II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Album: inédits, correspondances et varia*. Org. Éric Marty. Paris: Seuil, 2015.
- CALVET, Jean-Louis. *Roland Barthes: um olhar político sobre o signo*. Lisboa: Vega, s/d.
- CARMELO, Luís. *Semiótica: uma introdução*. Lisboa, Europa-América, 2003. | 25 |
- CULLER, Jonathan. *As ideias de Barthes*. São Paulo. Cultrix. 1988.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche: vida como obra de arte*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2011.
- ECO, Umberto; PEZZINI, Isabella. La sémiologie des Mythologies. In: *Communications*, 36. Roland Barthes. 1982. pp. 19-42.
- JOUVE, Vincent. La theoria comme art. Réflexion et métaphore chez Roland Barthes. In: \_\_\_\_\_. *Exotopies de Barthes. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, n. 6, 2016, p. 95-103.
- MACÉ, M. *Barthes: au lieu du roman*. Paris: Desjonquères: Nota Bene, 2002.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp. 2011.
- MOURÃO, José Augusto; BABO, Maria Augusta. *Semiótica: genealogias e cartografias*. Coimbra. Minerva Coimbra, 2007.
- MOUNIN, G. *Introduction à la sémiologie*. Paris: Éditions du Minuit, 1970.

PINO, Claudia Amigo. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro. 7Letras, 2015.

\_\_\_\_. *Roland Barthes plural*. São Paulo. Humanitas, 2017

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo. Ática. 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

TOUSSAINT, Bernard. *Introdução à semiologia*. Lisboa, Europa-América, s/d.