

# Roland Barthes, da História ao Haicai

Marcio Renato Pinheiro da Silva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Professor de Teoria Literária na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp-FAPESP).

## RESUMO

*A preparação do romance*, último curso de Roland Barthes ministrado no Collège de France, promove, em sua primeira parte, uma singular apropriação do haicai oriental como forma modelar a partir da qual o ensaísta pretende estruturar sua escrita por vir. Este artigo parte da hipótese segundo a qual, nesse processo, Barthes revê as relações entre escrita, história e subjetividade, extremamente recorrentes na sua trajetória intelectual, por um viés bastante distinto de seus primeiros escritos, nos quais a história era a instância privilegiada. Dois aspectos concorrem a isso. Primeiramente, a particularidade mesma do *projeto de escrita* articulado em *A preparação do romance*, em especial, como nele se delineia uma forma de saber própria à escrita. Em seguida, a maneira como o haicai aí se insere, com ênfase sobre a temporalidade que lhe é subjacente, bastante próxima do Nietzsche da *Segunda consideração intempestiva*.

## PALAVRAS-CHAVE

Escrita; Haicai; História; Roland Barthes; Subjetividade.

## ABSTRACT

The first part of *The Preparation of the Novel*, the last course held by Roland Barthes at the Collège de France, is almost entirely dedicated to the Eastern haiku. More precisely, the haiku is elected as a formal model for his writing to come. This paper sustains the hypothesis that, in such process, Barthes reviews the connections between writing, history and subjectivity, common to his work, through a different perspective from his early writings, in which history was emphasized. There are two reasons for this. Firstly, the way the essayist sketches a different kind of knowledge, characteristic to writing. Secondly, the temporality of the haiku itself, very close to Nietzsche's second *Untimely Meditation*.

## KEY WORDS

Haiku; History; Roland Barthes; Subjectivity; Writing.

Ainda que, a Roland Barthes, seja extremamente recorrente o estabelecimento de relações entre literatura e história (essa tanto geral quanto das formas), a especificidade e, mais, a variabilidade de tal articulação é igualmente constante. Pois não só as propriedades elementares dos termos aí em jogo, literatura e história, são suscetíveis a distintas modulações tanto *per se* quanto entre si. Também as demandas subjacentes a tais termos possuem distintas implicações ao longo da trajetória intelectual do ensaísta. Por exemplo, tomemos sua estreia editorial, *O grau zero da escrita*, de 1953. Se aí Barthes situa a literatura em face da vida social e da história, ele o faz por uma via bastante singular. Primeiramente, por conta de uma reformulação do termo *literatura*, o qual passa a responder por *escrita* (*écriture*). Em seguida, porque essa reformulação torna as relações entre literatura e história extremamente sutis e ambivalentes. Pois, à literatura como *escrita*, muito pouco interessa a representação da vida social. Em vez disso, sua relação com a história se dá por meio de fatores radicalmente específicos, tais como a utilização do *passé simple*, em oposição ao *passé composé*, como índice da relação entre a escrita do romance e a história. O que permite um tal gesto é a circunscrição, operada pela escrita, da literatura à *forma*. Mais precisamente, a escrita é a resultante de uma suscetível

equação articulada a partir da *língua* e do *estilo*. À *língua* (patrimônio comum, vasto repertório de signos instaurados e mantidos independentemente do escritor), cabe uma tarefa digna de Sísifo: “Ninguém pode, a seu bel prazer, inserir sua liberdade de escritor na opacidade da língua, pois através dela é que a História inteira se mantém” (BARTHES, 2002, t. I p. 177)<sup>2</sup>. O papel da língua, portanto, consiste na instauração e na manutenção tanto da inteligibilidade da história quanto de sua comunicabilidade. Já o *estilo* remete ao corpo e à subjetividade naquilo que aí resiste à socialização:

[...] um fluxo, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os próprios automatismos de sua arte. [...] Seja qual for seu refinamento, o estilo tem, sempre, algo de bruto: ele é uma forma sem destinação, ele é o produto de um surto, não de uma intenção [...]. Indiferente e transparente à sociedade, andamento fechado da pessoa, não é, nunca, o produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. (BARTHES, 2002, t. I, p. 177-178)<sup>3</sup>

Se a escrita é, como dito, resultante de uma equação entre língua e estilo, bem se vê que ela é, igualmente, palco de um antagonismo dilacerante para o escritor. De um lado, a manutenção da língua é diretamente proporcional à articulação tanto da inteligibilidade quanto da comunicabilidade históricas. De outro, o estilo, *andamento fechado da pessoa, surto de automatismos indiferentes à história*, é potencialmente capaz de promover um certo abalo na *opacidade* da língua e, com efeito, na história por ela mantida. Trata-se, não por acaso, de um *leitmotiv* barthesiano, ainda que, como dito no início deste escrito, tanto o seu teor quanto os próprios termos a partir dos quais se instaura variem bastante.

Em *O grau zero da escrita*, o ensaísta resolve esse impasse ao delegar a seguinte tarefa à escrita: a instauração de uma certa disposição ético-afetiva do escritor diante da história que, ao mesmo tempo, indicie aí o seu engajamento. Com efeito, língua e história são privilegiadas, em detrimento do estilo; como se, à escrita, conviesse uma alta dosagem de língua, mas uma mínima de estilo. Durante o período a que se atém *O grau zero da escrita* (de meados do século XIX a meados do XX), a prosa, fosse qual fosse (do romance, da política, da história etc.) conseguia, de uma maneira ou de outra, furtar-se a um tal abalo da história promovido pelo estilo. Mas não a poesia: “a poesia moderna – aquela de um Hugo, de um Rimbaud ou de um Char – está saturada de estilo” (BARTHES, 2002, t. I, p. 179)<sup>4</sup>. E essa saturação implica, aos olhos do ensaísta, uma recusa à história, razão pela qual as poucas e raras páginas de *O grau zero da escrita* dedicadas à poesia são extremamente severas: “não há humanismo poético da modernidade: esse discurso em pé é um discurso pleno de terror, ou seja, coloca o homem em ligação não com outros homens, mas com as imagens mais desumanas da natureza” (BARTHES, 2002, t. I, p. 200-201)<sup>5</sup>.

2 « Nul ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire entière qui se tient ». As citações em língua estrangeira são por mim traduzidas no corpo do texto, constando, em nota de rodapé, o original. Todos os grifos, parênteses e aspas nas citações reproduzem o original, a não ser que se indique o contrário.

3 « [...] un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. [...] Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention [...]. Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature ».

4 « [...] la poésie moderne – celle d'un Hugo, d'un Rimbaud ou d'un Char – est saturée de style ».

5 « [...] il n'y a pas d'humanisme poétique de la modernité : ce discours debout est un discours plein de terreur, c'est-à-dire qu'il met l'homme en liaison non pas avec les autres hommes, mais avec les images les plus inhumaines de la Nature ». Mesmo em relação à poesia clássica, a apreciação de Barthes em *O grau zero da escrita* não é das mais amistosas, reduzindo-a à condição de *prosa clássica decorada*.

Nos anos seguintes, ainda há uma ou outra passagem marginal sobre a poesia, e em tom igualmente severo (por exemplo, em *Mitologias*, em seus *Ensaios críticos* de 1964 e de 1972, em *O prazer do texto*). De resto, reina um inexplicável silêncio. Mas, ao final, esse panorama muda drasticamente. Quando, já no Collège de France, Barthes dedica seu último e mais longo curso (entre 1978 e 1980) a questões de toda ordem condizentes com o mote *A preparação do romance* (ao cabo, também seu título). Em sua primeira parte, o ensaísta recorre, e ostensivamente, à poesia; precisamente, ao haikai oriental<sup>6</sup>. Aí, em meio ao enfoque singularíssimo de diversos aspectos afins, ele por vezes tece comentários mais gerais a respeito da poesia. Por exemplo: “Compreende-se, portanto, talvez isto: *Poesia* = prática da sutileza em um mundo bárbaro. Daí, a necessidade, *hoje*, de se lutar pela Poesia: a Poesia deveria fazer parte dos ‘Direitos do Homem’, ela não é ‘decadente’, ela é subversiva: subversiva e vital” (BARTHES, 2003, p. 82)<sup>7</sup>. Nota-se claramente o quão diferente é essa apreciação daquelas encontradas em *O grau zero da escrita*. Daí que este artigo seja dedicado a uma tentativa de leitura de um dos fatores que incitam a essa diferença em *A preparação do romance* especificamente. Por esse viés, acredita-se que a variabilidade das relações estabelecidas por Barthes entre história, escrita e subjetividade seja um desses fatores. Pois se em *O grau zero da escrita* o ensaísta limita, em muito, o papel da subjetividade (do estilo) no diálogo entre escrita e história, dá-se o oposto em *A preparação do romance*: a subjetividade ascende a um primeiro plano, restando à história um papel absolutamente secundário. Mas, se *O grau zero da escrita* pode ser lido como que *a contrapelo*, ressaltando-se nele aquilo que ele próprio exclui (precisamente, a poesia), algo semelhante pode ser feito em se tratando da história em *A preparação do romance*. Nesse sentido, o último curso de Barthes pode ser lido como uma crítica (mas não necessariamente uma recusa) à história. Dois aspectos concorrem a isso. Primeiramente, a particularidade mesma do *projeto de escrita* nele articulado, em especial, como se delineia uma forma de saber própria à escrita (primeira parte do artigo). Em seguida, a maneira como o haikai aí se insere, com ênfase sobre a temporalidade que lhe é subjacente (segunda parte do artigo).

### Ética & escrita

*A preparação do romance* é uma espécie de propedêutica do fazer romanesco, em especial no que se refere a questões propriamente técnicas. Essa assunção do romance como técnica se distancia, de antemão, de investidas crítico-teóricas mais ortodoxas, com vistas, por exemplo, à interpretação de obras e a reflexões de ordem retórica ou histórico-filosófica daí decorrentes. O próprio ensaísta o especifica em seu curso:

Em resumo, assumirei (a título provisório, iniciático) uma distinção entre: 1) querer saber como é feito, *em si*, segundo uma essência de conhecimento (= Ciência); 2) e querer saber como é

**6** Paulo Franchetti (2012, p. 11) explica que os termos *haikai*, *haiku* e *hokku* são sinônimos, ainda que *haiku* tenha sido cunhado mais recentemente para designar o poema escrito como tal. Ou seja, *haiku* não é propriamente condizente com aquilo que faziam alguns dos mais tradicionais e conhecidos praticantes dessa forma poética no oriente, como Bashô, Buson e Issa. Por isso, neste artigo, opta-se pela utilização de *haikai*, aplicável a quaisquer circunstâncias sem maiores percalços e, ademais, bastante popular em português. Vale o mesmo para as traduções do termo francês utilizado por Barthes (*haïku*).

**7** « On comprend alors peut-être ceci: *Poésie* = pratique de la subtilité dans un monde barbare. D’où nécessité *aujourd’hui* de lutter pour la Poésie: la Poésie devrait faire partir des ‘Droits de l’Homme’, elle n’est pas ‘décadente’, elle est subversive: subversive et vitale ».

feito para refazê-lo, para fazer algo da mesma ordem (= Técnica); estranhamente, colocaremos aqui um problema “técnico”, regressaremos da Ciência à *Téchnè*. (BARTHES, 2003, p. 38)<sup>8</sup>

Essa diferenciação entre um *saber para conhecer em si* e um *saber para refazê-lo* é determinante para a compreensão da empreitada de Barthes, do horizonte projetado por sua adesão não à ciência, mas à técnica (à escrita). Isto, de antemão, implica uma relativa ruptura do ensaísta com sua própria trajetória intelectual, dando relevo, uma vez mais, à sua característica inquietude. Afinal, por essa época, Barthes já se havia tornado um dos intelectuais mais importantes do século; *status* esse justamente em função do qual ele assume uma cátedra junto a uma das instituições mais prestigiosas da França. Daí que sua adesão à técnica em detrimento da ciência implica uma recusa em *crystalizar* os conceitos e saberes por ele articulados até então, os quais, aliás, legitimaram seu ingresso em tal instituição. Em vez disso, Barthes *se desloca, desvia-se* rumo a algo que, mesmo não sendo de todo inédito para ele, nunca fora assumido com tamanha radicalidade. Pois, ainda que em obras como *O império dos signos, Roland Barthes por Roland Barthes* e *Fragmentos de um discurso amoroso* (para citar, dentre os casos afins, os mais exemplares) haja um tal entrecruzamento entre ciência e técnica a ponto de, diversas vezes, essa prevalecer sobre aquela, os *bastidores* desse processo nunca haviam sido tão expostos. E o fato de muitas das motivações para uma tal adesão serem bastante pessoais e igualmente expostas (em especial, a perda de sua mãe e, em função também disto, o desejo de não reduzir seu cotidiano nem sua escrita a um mero *ramerrão*) ampliam ainda mais essa radicalidade. Pois o saber que aí se constrói, da mesma forma que a prática (escrita) a ele subjacente, acabam por ganhar traços heterodoxos tanto epistemológica quanto institucionalmente, embaralhando as fronteiras entre público e privado, entre vida intelectual e vida cotidiana, entre o suprimento de demandas coletivas (justificativa própria a uma instituição) e individuais.

Bem se vê, portanto, que, em *A preparação do romance*, o que está em pauta nada tem a ver com um recenseamento ostensivo de procedimentos hábeis à execução de um romance, bastando, para tanto, sua aplicação. Mesmo porque diversos fatores impedem uma tal aplicação indiscriminada. Além da já citada radical exposição de todo o processo, a própria adesão à técnica em detrimento da ciência contrapõe duas formas de saber cujas diferenças transcendem, em muito, o mero produto de seus respectivos processos (por exemplo, crítica ou romance). Dizendo simplificadoramente, o *saber para conhecer em si* (ciência) se orienta, de modo ora mais ora menos explícito, à classificação e ao julgamento, isto é, tendo em vista o domínio e a instrumentalização daquilo a que se atém, o que, não raro, implica a redução tanto de seu objeto quanto, com efeito, a do próprio saber a ele vinculado à condição de simples tautologia, de mera conformidade ao já dado (cf. ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19-52). O *saber para refazer*

8 « En somme, j’assumerai (à titre provisoire, initiatique) une distinction entre: 1) vouloir savoir comment c’est fait, *en soi*, selon une essence de connaissance (= Science); 2) et vouloir savoir comment c’est faire pour le refaire, pour faire quelque chose du même ordre (= Technique); bizarrement, on se posera ici un problème ‘technique’, on régressera de la Science à la *Téchnè* ».

(técnica), da maneira como o articula Barthes, não abre mão, de modo algum, dos conhecimentos produzidos ao longo da história relativos à tarefa que se pretende executar (a escrita de um romance), como, aliás, o próprio termo *técnica* o subentende. Mas isso se dá em nome não de um conhecimento *em si* sobre o que vem a ser seu objeto, mas, antes, da produção de algo afim. Nisso, logo de início, burla-se o saber do tipo tautológico, que visa à classificação e ao julgamento daquilo a que se atém para reduzi-lo ao já dado. Ou, ainda, parafraseando a aula inaugural de Barthes junto ao Collège de France (BARTHES, 2002a, t. V, p. 427-446), a adesão à técnica é uma estratégia por meio da qual é possível valer-se da língua sem, com isso, endossar os mecanismos que a limitam à condição de instrumento de poder. Aliás, pelo contrário, já que a ênfase sobre a técnica, em *A preparação do romance*, implica um constante questionamento das alternativas afins (que não são poucas), sendo a escolha por uma determinada possibilidade justificada menos em função de seu valor ou pertinência supostamente intrínsecos e mais conforme sua adequação tanto ao romance visado quanto ao sujeito que o escreverá. Daí que, em certa medida, se o *saber em si* tem por horizonte a redução das variáveis a um conjunto mínimo de constantes, o *saber para refazer* amplia essas variáveis, bem como suas possíveis conjunções, abrindo espaço tanto para a realização do romance almejado quanto para a projeção de outras escritas possíveis, sejam elas romanescas ou não<sup>9</sup>.

Neste sentido, a adesão de Barthes à técnica dificilmente poderia ser lida como uma recusa categórica ao saber de tipo científico. Em vez disso, tem-se um deslocamento e uma reformulação das implicações próprias a um tal saber – seja por meio das questões discutidas até o momento, seja por meio da consideração de fatores ideológicos, estéticos e éticos, postos em pauta pelo ensaísta:

[...] parece-me que todas as coisas – toda ação, operação, intervenção, gesto, trabalho – têm três aspectos: técnico, ideológico, ético → O ideológico deste trabalho não me pertence; que outros o nomeiem: o ideológico é, sempre, os Outros.

Mas, segundo meu desejo, este trabalho se situará na articulação indecível do Técnico e do Ético. E, se pensamos que, no campo da escrita, a Técnica tem, por assunção, uma Estética, este trabalho (este Curso): situado no entrecruzamento, no embaralhamento do Estético e do Ético. (BARTHES, 2003, p. 49-50)<sup>10</sup>

Essa conjunção entre técnica e estética, inerente à escrita pensada e praticada como forma, tem na ética seu principal instrumento de orientação. Seus contornos mais elementares podem ser percebidos já no trecho acima citado, especificamente no descarte da ideologia como fator-guia da composição romanesca. Em vez da assertividade e do gregarismo, do constrangimento de ter, direta ou indiretamente, de declarar-se diante de um poder qualquer, efeito compulsório da assimilação própria a Barthes entre língua,

**9** Isso, em certa medida, lembra muito a maneira como, em S/Z, Barthes subverte a dialética entre o modelo sintético-abstrato estruturalista do qual, supostamente, derivam as diversas narrativas e sua incidência sobre textos específicos.

**10** « [...] il me semble que toute chose – toute action, opération, intervention, geste, travail – a trois aspects : technique, idéologique, éthique → L'idéologique de ce travail ne m'appartient pas; à d'autres de le nommer : l'idéologique, c'est toujours les Autres. / Mas, selon mon vœu, ce travail sera à l'articulation indécelable du Technique et de l'Éthique. Et si l'on pense que dans le champ de l'écriture, le Technique a pour assumption une Éthique, ce travail (ce Cours) : situé à l'entrecroisement, à l'enchevêtrement de l'Esthétique et de l'Éthique ».

ideologia e poder<sup>11</sup>, *A preparação do romance* dá visibilidade à *fantasia* (ou *fantasma*). Sabe-se que, conforme a psicanálise, *fantasia* (ou *fantasma*) consiste em um “roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (LAPLANCHE; PONTALIS, p. 169, grifo do autor). Por esse viés, Barthes não faz outra coisa senão a encenação de fantasias. São elas, a propósito, a força-motriz de sua preparação na medida mesma em que também são objeto de seu discurso e de sua crítica. Daí ser possível, inclusive, caracterizar *A preparação do romance* como sendo uma reflexão sobre o ato e sobre as técnicas que dão forma estético-romanesca à fantasia. E, cabe ressaltar, o fato de isso ser empreendido publicamente sobrepõe à negatividade própria à conceituação de fantasia em psicanálise (como vimos, trata-se de uma representação *deformada*) a afirmação do desejo como valor, isto é, como fator que tanto desencadeia quanto legitima a escrita, a despeito de quaisquer constrangimentos. Esses, caso enunciados, evidenciar-se-iam de antemão, como uma espécie de *voz da autoridade* com vistas ao controle sobre o desejo e sobre a atividade de outrem. Diante disso, a adesão de Barthes à técnica (escrita, estética) firma sua dimensão ética ao preterir coerções do tipo em favor do desejo como valor que desencadeia uma produção. Ou, ainda mais explicitamente, conforme o próprio ensaísta:

Voltarei, em breve, à “fantasia” deste ano (e espero que nos anos seguintes, pois ela se anuncia, senão tenaz (quem poderia dizê-lo?), pelo menos, ampla (ambiciosa). Seu princípio é um princípio geral: aquilo que não se deve suportar é o recalque do sujeito – quaisquer que sejam os riscos da subjetividade. Sou de uma geração que sofreu muito a censura do sujeito: seja pela via positivista (objetividade requerida na história literária, triunfo da filologia), seja pela via marxista (muito importante, mesmo se não mais o aparece em minha vida) → Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade. Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura. (BARTHES, 2003, p. 25)<sup>12</sup>

Ainda que passível de logros, a fantasia vale tanto por si mesma, em razão da subjetividade à qual dá visibilidade, quanto por neutralizar uma eventual coerção. De modo que, se a aliança entre técnica e estética é como que compulsória em se tratando de escrita, sua aliança à ética visa, em *A preparação do romance*, a um trabalho cujos procedimentos e formas aí mobilizados sejam ressignificados pela subjetividade. Isso dá ao sujeito não só o *status* de instância absolutamente central a todo o processo, mas também o coloca (e a seu desejo) à prova sistematicamente. Pois, não havendo qualquer outra instância à qual se possa delegar os princípios desta ética senão ao desejo daquele que escreve, entra em pauta uma espécie de *responsabilidade da forma*, inevitável contrapartida à liberdade aí concedida ao sujeito e a seu desejo. Trata-se, não por acaso, de um de *leitmotiv*

**11** Nesse sentido, ver sua aula inaugural junto ao Collège de France (BARTHES, 2002a, t. V. p. 427-446).

**12** « Je reviendrai bientôt sur le ‘fantasme’ de cette année (et je l’espère des années suivantes, car celui-ci s’annonce, sinon tenace (qui peut le dire ?), du moins ample (ambitieux). Ce principe est un principe général : la chose à ne pas supporter, c’est de refouler le sujet – quels que soient les risques de la subjectivité. Je suis d’une génération qui a trop souffert de la censure du sujet : soit par la voie positiviste (objectivité requise dans l’histoire littéraire, triomphe de la philologie), soit par la voie marxiste (très importante, même s’il n’y paraît plus, dans ma vie) → Mieux valent les leurres de la subjectivité que les impostures de l’objectivité. Mieux vaut l’Imaginaire du Sujet que sa censure. »

barthesiano, formulado já em *O grau zero da escrita*, e bastante recorrente desde então, mesmo que suscetível a variações. Nesse seu primeiro livro, pode-se ler, por exemplo: “Não importa em qual forma literária, há escolha geral de um tom, de um ethos, se quiser, e é aí, precisamente, que o escritor se individualiza claramente porque é aí que ele se engaja” (BARTHES, 2002a, t. I, p. 179)<sup>13</sup>. Aí, o tom que individualiza a escrita é, como já vimos, resultado de uma complexa equação entre a *impessoalidade da língua* (patrimônio comum, totalmente independente do escritor) e a *brutalidade do estilo* (os traços psíquico-corpóreos involuntários do sujeito, anteriores à socialização); equação, essa, que, ao cabo, corresponde a uma certa disposição ético-afetiva do escritor diante da história, indiciando sua tomada de partido nela. Em *A preparação do romance*, essa responsabilidade é reformulada, deixando de ser diretamente condizente com o suprimento de demandas de ordem histórico-gregárias:

Tudo, até aqui, é relativo às *Formas* do livro. É entre determinadas Formas que precisarei escolher a obra que desejo fazer. Contudo, para além do “conteúdo” que não se leva em conta aqui, algo distinto da Forma está engajado, ou, se preferirem, algo que é da ordem da ideologia retorna em espiral, no lugar do conteúdo, ainda que em outro nível: a *responsabilidade* da forma; cada forma [...] tem suas implicações, e é esta implicação que se deve definitivamente escolher; toda a dramaticidade da escolha da Forma constitui uma *prova* (a primeira), e grave, pois ela engaja *aquilo em que acredito*. (BARTHES, 2003, p. 255)<sup>14</sup>

Daí que, por maior que seja a liberdade concedida, em *A preparação do romance*, àquele que quer escrever, a escolha da forma a ser adotada (isto é, dos expedientes técnico-poéticos hábeis à execução da escrita por vir) precisa ser condizente com inclinações bastante íntimas do sujeito, sob a pena de, caso contrário, perder-se a legitimidade mesma do projeto. Por esse viés, pode-se dizer que essa responsabilidade da forma se coaduna com uma espécie de *responsabilidade também do desejo*, já que está em jogo uma dada conjunção entre ambos, forma e desejo, capaz de alçá-los ao *status* de crença. Uma crença, a propósito, não institucionalizada nem passível de institucionalização, pois dificilmente se poderia conceber uma tal conjunção partilhada coletivamente, dadas as tantas variações próprias à forma e ao desejo (variações ainda maiores quando esses estão entrelaçados). E é precisamente rumo a uma associação singular entre forma e desejo que se orienta *A preparação do romance*, devendo essa singularidade ser traduzida em comunicabilidade tanto estética (não resumível, portanto, a uma simples *mensagem*) quanto ética, tanto *per se* quanto no que se refere à exemplaridade mesma do projeto. Exemplaridade porque passível de repetição por outros sujeitos, sendo tal repetição sempre portadora de uma diferença irreduzível, já que condicionada às modulações entre desejo, crença e forma próprias a quem se dispuser a executá-lo.

**13** « Dans n’importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d’un ton, d’un ethos, si l’on veut, et c’est ici précisément que l’écrivain s’individualise clairement parce que c’est ici qu’il s’engage ». Neste artigo, as citações de livros e de demais textos de Barthes são feitas com base na segunda edição de suas obras completas, em cinco tomos. Exceção seja feita a seus três cursos ministrados junto ao Collège de France, publicados postumamente (não incluídos em suas obras completas) e, por isto, citados em suas edições francesas correntes.

**14** « Tout s’est joué jusqu’ici sur des *Formes* de livre. C’est entre des *Formes* qu’il me faudra choisir l’œuvre que je veux faire. Cependant, par-dessus le ‘contenu’ dont il n’est pas tenu compte, autre chose que la *Forme* est engagé, ou, si vous voulez, quelque chose que est de l’ordre de l’idéologie revient en spirale, à la place du contenu mais à un autre niveau: la *responsabilité* de la forme; chaque forme [...] a son enjeu, et c’est l’enjeu qu’il faut définitive choisir; toute de dramatisation du choix de la *Forme* constitue bien une épreuve (la première), et grave, car elle engage ce que je crois ».

Em certa medida, forças como desejo e crença, mobilizadas por Barthes em se tratando da forma, inscrevem a escrita por vir no campo de uma *verdade*. Não, certamente, uma verdade de tipo científico, isto é, daquela cujos métodos necessários à sua materialização e cujos eventuais resultados são passíveis de comprovação e/ou de reprodução. Em vez disso, o que está em pauta é uma espécie de *verdade subjetiva*, capaz de persuadir o sujeito da necessidade mesma de sua escrita. No caso de Barthes, essa necessidade está diretamente vinculada à ética: “Para mim, aliança do Estético (da Técnica) e da Ética; seu campo privilegiado: o ínfimo cotidiano, o ‘caseiro’.” (BARTHES, 2003, p. 51)<sup>15</sup>. Um tal ínfimo cotidiano é, por si só, absolutamente condizente com uma escrita cujo fim é a afirmação da subjetividade naquilo que nela há de irreduzível, já que nenhuma outra espécie de demanda (social, moral etc.) seria capaz de abalá-la. Daí que, embora não formalmente nomeada pelo palestrante, a ética subjacente a seu projeto de escrita se caracteriza, mais uma vez, por um certo resguardo em relação à ideologia, projetando um horizonte não assombrado por uma suposta utilidade senão pela verdade subjetiva à qual cumpre dar forma e comunicabilidade técnico-estéticas.

Essa verdade é relativa precisamente àquilo que há de efêmero na experiência, de uma espécie de assentimento ao esquecimento. Trata-se de algo que inclusive filia-se à natureza mesma do curso (em oposição à sua publicação em livro)<sup>16</sup>, da fala que desaparece tão logo pronunciada:

[...] na atividade de uma vida, é preciso, sempre, reservar uma parte ao Efêmero: é o que acontece uma vez e desaparece, é a parte necessária do Monumento Recusado; e é esta a vocação do Curso [...]. É algo que, *ab ovo*, deve, quer morrer – não deixar uma lembrança mais consistente do que a fala → Aquilo que, presente, *vai*, no entanto, morrer. (BARTHES, 2003, p. 31)<sup>17</sup>

Daí que *A preparação do romance* tenha por meta a inscrição do impermanente. Inscrição algo tácita, porque circunscrita à fala, mas não a ponto de se converter em assertividade nem em gregarismo – seu caráter de ínfimo cotidiano e, ainda mais, seu fatal esvanecimento o impedem. Uma escrita à qual cumpre, portanto, não recusar aquilo que se recusa a permanecer, vertendo, antes, essa recusa em uma forma de aceite. Aceite, ao cabo, do tempo em sua duplicidade, isto é, em relação tanto àquilo que ele torna possível quanto não mais existente. Certamente que não seria de todo equivocados julgar que a escrita desejada tem traços algo melancólicos, saturninos, como se a ela coubesse testemunhar não necessariamente a respeito da morte, mas a respeito daquilo que morre ou que vai morrer (o ínfimo é, também, resistência à grandiloquência e à generalização). Mas o desejo de tomar isso como uma espécie de faísca, de fagulha capaz de colocar a escrita em movimento, acaba por esclarecer, mesmo que precária ou indiretamente, aquilo que se esvai. Resta ver, agora, o papel aí desempenhado pelo haicai oriental, isto é, sua capacidade de *engajar aquilo em que se acredita*.

**15** « Pour moi, alliance de l’Esthétique (de la Technique) et de l’Éthique; son champ privilégié : l’infime quotidien, le ‘ménager’ ».

**16** Contextualizando a passagem que se segue, Barthes traçara, pouco antes, uma espécie de continuidade entre *A preparação do romance* e seu curso anterior, *O neutro*, justificando não ter publicado este último em razão das implicações para ele subjacentes a um curso (essas, devidamente fornecidas na passagem que se segue). De fato, nenhum destes cursos fora publicado em vida, só suas anotações e gravações em áudio, ambas postumamente.

**17** « [...] dans l’activité d’une vie, il faut toujours réserver une part pour l’Éphémère : ce qui a lieu une fois et s’évanouit, c’est la part nécessaire du Monument Refusé; et c’est là la vocation du Cours [...]. C’est quelque chose qui, *ab ovo*, doit, veut mourir – ne pas laisser un souvenir plus consistant que la parole → Ce qui, présent, va cependant mourir ».

## Presente e notação

Ainda que, como já dito diversas vezes, *A preparação do romance* se oriente pela técnica, pela prática (escrita), o ensaísta desenvolve, mesmo que indiretamente, um estudo crítico a respeito do haikai oriental. Estudo esse, obviamente, muito pouco ortodoxo, seja por conta de suas intenções (a busca por meios e por razões para praticá-lo), seja quanto aos métodos aí empregados. No que compete à prática, Barthes inicialmente se pergunta sobre os recursos dos quais pode se valer para efetivar suas pretensões. Em princípio, diz que “[...] posso ver, de antemão, em mim uma certa fraqueza constitutiva, uma certa impotência para fazer um romance [...]. → Vou dizer qual: a Memória, a faculdade de se lembrar” (BARTHES, 2003, p. 42)<sup>18</sup>. Daí que o romance por vir não condiz com qualquer espécie de *rememoração*, embora o próprio ensaísta diga que os romances que mais inspiram seu desejo de escrever são desse tipo, tais como a *Recherche* proustiana e *Guerre e Paz*, de Tolstói. Ou seja, mesmo que Barthes reconheça, na memória, um expediente romanesco dos mais efetivos e desejáveis, a aptidão ou não daquele que quer escrever àquilo que se pretende executar consiste em um fator ainda mais decisivo. Indicia-se, mais uma vez, o caráter aberto e não dogmático de sua propedêutica, tornando-a passível de revisão e de reformulação a critério de quem se dispuser a dialogar com ela.

Daí que, em lugar da rememoração, Barthes recorra a outro parâmetro:

O vínculo afetivo é com o *presente*, meu presente, em suas dimensões afetivas, relacionais, intelectuais = o material que desejo [...]. O que é intenso é a vida presente, mesclada estruturalmente (eis *meu* dado) ao desejo de escrevê-lo. A “Preparação” do Romance se refere, portanto, à apreensão desse texto paralelo, o texto da vida “contemporânea”, concomitante. (BARTHES, 2003, p. 45)<sup>19</sup>

Lembrando que o romance ora em preparação visa à inscrição do impermanente, do ínfimo cotidiano a respeito do qual não se prevê longa duração, esse vínculo com o presente é absolutamente apropriado. Sobretudo por tornar possível a inscrição daquilo que se quer apreender no instante mesmo de sua aparição, isto é, antes que se esvaia. Entretanto, se a escrita visa ater-se não à memória, mas ao presente, isso implica uma enorme coincidência espaciotemporal entre aquilo que ocorre (e que se deseja apreender) e o próprio ato de escrevê-lo. Barthes inclusive questiona-se a esse respeito: “como escrever *longamente, correntemente* (de maneira corrente, fluida, seguida), tendo um olho sobre a página e o outro sobre ‘aquilo que me ocorre?’” (BARTHES, 2003, p. 45)<sup>20</sup>. De fato, em uma narrativa, é comum que aquilo que se pretende relatar se situe no passado em relação ao ato mesmo de relatá-lo<sup>21</sup>. Não houvesse esse distanciamento temporal, o tratamento dado ao conteúdo narrado seria, em muito, limitado. Pois, à instância narrativa, são delegados diversos procedimentos bastante específicos,

**18** « [...] je peux voir toute de suite en moi une certaine faiblesse constitutive, une certaine impuissance à faire du roman [...]. → Je vais dire lequel : la Mémoire, la faculté de se souvenir ».

**19** « Le lien affective est avec le présent, mon présent, dans ses dimensions affectives, relationnelles, intellectuelles = le matériau que je souhaite [...]. Ce qui est intense, c’est la vie présente, mêlée structurellement (c’est là *ma donné*) au désir de l’écrire. La ‘Préparation’ du Roman se réfère donc à la saisie de ce texte parallèle, le texte de la vie ‘contemporaine’, concomitante ».

**20** « [...] comment écrire *longuement, couramment* (d’une façon courante, coulée, filée) en ayant un œil sur la page et l’autre sur ‘ce qui m’arrive?’ ».

**21** Cf., Ricoeur, P. “Les jeux avec le temps”, In : *Temps et récit*.

tais como suprimir ou resumir dados do narrado, forjar uma relativa simultaneidade entre a duração do ocorrido e a de seu relato, estabelecer pausas para descrições ou digressões, empreender variações entre o número de vezes em que se dá um determinado evento e seu relato (pode-se narrar uma vez o que se passa uma vez, narrar uma única vez o que se passa várias vezes, narrar várias vezes o que se passa uma única vez), endossar uma ordenação linear dos eventos ou subvertê-la etc. A coincidência espaciotemporal entre aquilo que ocorre e o próprio ato de inscrevê-lo limita ou, mesmo, interdita diversos desses procedimentos. Verdade que essa mesma coincidência pode ser forjada em um dos expedientes mais característicos à narrativa moderna, o *monólogo interior* (ou *fluxo de consciência*). Mas, como veremos, não é essa a trilha adotada por Barthes.

De fato, esse é um dos principais problemas técnicos de todo o curso (se não o principal). As eventuais soluções aí cogitadas são sempre provisórias, retornando posteriormente, ainda que sob outras formas. Por exemplo, se por um lado a coincidência espaciotemporal ora em pauta torna bastante difícil a articulação de uma narrativa longa como um romance, há uma alternativa a isso: “Ora, se me parece difícil, em um primeiro momento, fazer Romance com a vida presente, seria falso dizer que não se pode fazer escrita com o Presente. Pode-se escrever o Presente *anotando-o*” (BARTHES, 2003, p. 45)<sup>22</sup>. Mas, “por outro lado, como passar da Notação, da *Nota* portanto, ao Romance, do descontínuo ao fluxo (ao estendido)?” (BARTHES, 2003, p. 46)<sup>23</sup>. Para Barthes, essa tensão entre o descontínuo e o fluxo, além de estrutural, abrange questões como a própria configuração psíquica do sujeito que quer escrever, bem como a maneira por meio da qual se pode dar forma e intencionalidade tanto ao romance por vir quanto ao próprio tempo. De qualquer modo, Barthes opta, ainda assim, pela notação como técnica de apreensão do presente, lidando com essas demais implicações, em sua especificidade e amplitude, no decorrer de todo o curso. E, mais precisamente, dentre as possibilidades afins à notação, o ensaísta opta pela “forma breve que amo entre todas e que é como a própria essência da Notação: o haikai” (BARTHES, 2003, p. 47)<sup>24</sup>. E, gesto típico às apropriações de Barthes de outros discursos e de outros saberes, seu conhecimento do haikai oriental é declaradamente *impuro*, *derivado*, de *segunda mão* (por exemplo, o ensaísta deixa claro ignorar totalmente a língua japonesa). Longe do compromisso de qualquer fidelidade à *origem*, Barthes define seu discurso sobre o haikai como sendo um discurso da *ressonância*, isto é, pode-se dizer, daquilo que persiste a despeito de qualquer distância (histórica, linguística), já dissociado de uma *arquê* que lhe pudesse imputar algum sentido (significação, orientação) que não os condizentes com os efeitos de sua escuta diferida. Não fosse tal diferimento, não fosse a *margem de manobra* por ele implicada, seria inviável tomar uma forma de extração lírica, versificada e de notável brevidade como o haikai a título de unidade mínima a uma narrativa em prosa longa como um romance. E, lembrando, uma vez mais, que

22 « Or, s’il m’apparaît difficile, dans un premier temps, de faire du Roman avec la vie présente, il serait faux de dire qu’on ne peut fait de l’écriture avec du Présent. On peut écrire le Présent en le notant ».

23 « D’autre part, comment passer de la Notation, donc de la Note, au Roman, du discontinu au flux (au nappé)? ».

24 « [...] forme brève que j’aime entre toutes et qui est comme l’essence même de la Notation : le haïku ».

A *preparação do romance* se filia não a um saber para conhecer em si (ciência), mas, antes, a um saber para refazê-lo (técnica), o que está em pauta nada tem a ver com o que é o haikai. Trata-se, antes, da busca por meios e por razões para cultivá-lo (praticá-lo).

Daí que o estudo crítico sobre o haikai empreendido por Barthes seja radicalmente distinto de iniciativas que contextualizam e historicizam seu surgimento, seu desenvolvimento, suas vertentes e seu eventual *status* presente. Mesmo as abundantes alusões do ensaísta à filosofia e à cultura orientais, da maneira como são manejadas, atuam mais em favor de sua idiossincrasia crítica (seus tantos *insights*) do que propriamente como fundamentação com vistas à legitimação ideológico-institucional de seu estudo. O próprio Barthes o esclarece:

Nada de histórico → “Meu” haikai – “Meu” não remete, ou não remete finalmente, a um egotismo, um narcisismo (reparos feitos por vezes, assim parece, a este curso), mas a um *Método*: método de exposição, método de fala: não *dizer* o sujeito, mas não censurá-lo (o que é muito diferente), mudar as condições *retóricas* do Intelectual. (BARTHES, 2003, p. 53)<sup>25</sup>

Ou seja, em *A preparação do romance*, aquilo que se discorre a respeito do haikai condiz, simplesmente, com a maneira por meio da qual o ensaísta o compreende. Neste processo, as eventuais recorrências a manuais de história literária, compêndios e antologias que tratam do haikai são deliberadamente *refratadas* pela peculiaríssima *subjetividade crítica* de Barthes, tornando-se válidas conforme incidem, em alguma medida, sobre sua experiência de leitura. De tal forma que esse *método de exposição* acaba sendo diretamente proporcional ao tipo de saber a que se vincula *A preparação do romance*. Não se trata de *desvendar* o haikai. Trata-se, antes, e mais simplesmente, de compreender (para *refazer*) aquilo que, nele, coaduna-se com a desejada notação do presente.

Para Barthes, isto se vincula ao efeito produzido pelos haicais; precisamente, a seu encantamento: “Encantamento = comentário em branco, branco do comentário, seu grau zero (= ‘sem comentário’): é o indizível, o ‘não poder nada dizer’ opondo-se ao ‘nada a dizer’.” (BARTHES, 2003, p. 61)<sup>26</sup>. Esse *grau zero do comentário*, esse *vazio de linguagem* percebido não como *carência*, mas como *potência*, interdita a crítica (comentário, interpretação) na medida mesma em que suscita o desejo pela escrita. Ademais, essa interdição se filia, de modo bastante intenso, ao curso anterior do ensaísta, *O Neutro*, dedicado ao mapeamento e à discussão de diversos dispositivos, tanto verbais quanto não-verbais, capazes de promover uma suspensão do sentido por meio da frustração das oposições paradigmáticas que o engendram<sup>27</sup>. E, da mesma maneira que o neutro barthesiano, a interdição da crítica (ciência) em favor da produção (técnica) diz respeito não só às distintas reações ou respostas provocadas pelo haikai, abarcando, também, questões de

25 « Rien d’historique ® ‘Mon’ haïku – ‘Mon’ ne renvoie pas, ou ne renvoie pas *finalment*, à une égotisme, un narcissisme (reproches faits parfois, paraît-il, à ce cours), mas à une *Méthode* : méthode d’exposition, méthode de parole : non pas dire le sujet, mas ne pas le censurer (ce qui est tout différent), changer les conditions rhétoriques de l’Intellectuel ».

70

26 « Enchantement = commentaire en blanc, blanc du commentaire, son degré zéro (= ‘pas de commentaire’, ‘lettre’): c’est l’indicible, le ‘ne pouvoir rien dire’ s’opposant au ‘rien à dire’ ».

27 Cf Barthes, R. *Le neutre*: notes de cours au Collège de France, p. 31.

ordem ética. Pois, em tese, a crítica (comentário, interpretação) tende à demarcação dos sentidos em jogo para, ao cabo, prescrevê-los junto a escaninhos retórico-ideológicos já devidamente institucionalizados. E é isso precisamente o que o haikai interdita. Em seu lugar, e em conformidade com a *mudança das condições retóricas do intelectual* aludida por Barthes, instaura-se uma espécie de *regime diferido*, no qual a ausência de uma resposta imediata aos efeitos provocados pelo haikai é assumida como tal, menos por aquilo que impede e mais por aquilo que torna possível (precisamente, o desejo de escrever). Daí que, ao preterir a crítica em favor da produção, frustra-se qualquer relação hierárquica entre o texto primeiro (o haikai) e a resposta dada a ele (o presente anotado), ressaltando, novamente, o desejo (e não o poder) como valor.

Isso tudo tem incidência direta sobre o presente que se quer anotar (o ínfimo e efêmero cotidiano). Como o diz Barthes em *O prazer do texto*: “[...] a crítica é, sempre, histórica ou prospectiva; o presente constativo, a *apresentação* do gozo lhe é interdita; sua matéria de predileção é, portanto, a cultura, que é tudo em nós salvo nosso presente” (BARTHES, 2002b, t. IV, p. 231)<sup>28</sup>. Se à crítica escapam o gozo e o presente, o encantamento próprio ao haikai (*grau zero do comentário*, bastante próximo, aliás, da *jouissance du texte*) trata de inverter os termos, recuperando-os em detrimento da cultura. Essa, compreendida em âmbito *lato*, como compósito histórico-prospectivo e coletivo (potencialmente afim, aliás, à ideologia e a seus estrangimentos), ainda que possa dar-se em um determinado presente obviamente, acaba por saturá-lo a ponto de inviabilizar sua percepção. É esse o caso, por exemplo, daquilo que Mario Perniola compreende por *atualidade*, isto é, a maciça produção de sentidos em série promovida pela cultura de massa *em tempo real* (intensificada, nos últimos anos, pelos tantos dispositivos perpetuamente *on-line*),

que pode ser assimilada no instante, no *nunc*, entendido como limite móvel entre o passado e o futuro, como *res fluens* que se corrompe imediatamente e vem a faltar. A atualidade, portanto, não é de forma alguma a experiência do presente, mas, exatamente ao contrário, da sua falta, da sua inconstância, da sua ausência: ela é dominada por uma febre destrutiva, por uma fome insaciável que devora tudo o que toca. (PERNIOLA, 2009, p. 100)

Curiosamente, ainda nos anos sessenta, em um de seus primeiros *Ensaio críticos* (precisamente, em *Literatura e significação*), Barthes considera que “[...] produzir sentido é muito fácil, toda a cultura de massa o elabora diariamente; suspender o sentido já é uma empreitada infinitamente mais complicada, é, se se quiser, uma ‘arte’” (BARTHES, 2002a, t. II, p. 518)<sup>29</sup>. Uma tal suspensão do sentido, bastante condizente com o *encantamento* produzido pelo haikai, não deixa de ser, ela própria, uma espécie de experiência também do presente como *jouissance*, às margens da cultura e da crítica.

**28** « [...] la critique est toujours historique ou prospective: le présent constatif, la *présentation* de la jouissance lui est interdite; sa matière de prédilection est donc la culture, qui est tout en nous sauf notre présent ».

71

**29** « [...] faire du sens est très facile, toute la culture de masse en élabore à longueur de journée; suspendre le sens est déjà une entreprise infiniment plus compliquée, c’est si l’on veut, un ‘art’ ».

Às margens porque tanto à cultura quanto à crítica o *grau zero do comentário* próprio ao haikai seria insustentável, desencadeando constrangimento, para não dizer relativo escândalo. Esse presente como *jouissance*, como *vazio* ou *intervalo*, aproxima-se da *contemporaneidade*, de uma certa noção de contemporaneidade, aludida pelo próprio Barthes não só em *A preparação do romance*, como já o vimos aqui (cf. a citação sobre o vínculo com o presente), bem como em seu primeiro curso junto ao Collège de France, *Como viver junto*; nesse último caso, especificamente, ao cogitar sobre “uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o intempestivo [no sentido nietzschiano do termo]” (BARTHES, 2002c, p. 36)<sup>30</sup>. Como se sabe, a partir deste *insight* de Barthes, Giorgio Agamben conceituou a contemporaneidade como sendo “a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Pode-se dizer que o haikai pleiteia uma relação afim com o tempo. Mais precisamente, o haikai *adere ao presente* à medida que dele dissocia a cultura e a crítica, mantendo, com essas, uma relação de não-conformidade, isto é, espaçada, algo anacrônica. Aí, com efeito, crítica e cultura dizem respeito àquilo que turva ou, mesmo, impede uma relação com o presente como tal. Por este viés, a associação promovida por Barthes entre o contemporâneo e o intempestivo nietzschiano é bastante condizente com a temporalidade do haikai, sendo seu *encantamento* uma possível forma de *esquecimento* tal como o compreende Nietzsche na já aludida *II Consideração intempestiva*:

O animal, de fato, vive de maneira *a-histórica* (*unhistorich*): ele está inteiramente absorvido pelo presente, tal como um número que se divide sem deixar resto [...]. O homem, ao contrário, se defende contra a carga sempre mais esmagadora do passado, *que o lança por terra ou o faz se curvar*, que entrava a sua marcha como um tenebroso e invisível fardo. [...] “ser” (*Dasein*) não é senão um ininterrupto “ter sido”, uma coisa que vive de se negar e de se consumir, de se contradizer a si própria. [...] Mas, tanto na menor como na maior felicidade, há sempre algo que faz com que a felicidade seja uma felicidade: a faculdade de esquecer, ou melhor, em palavras mais eruditas, a faculdade de sentir as coisas, durante todo o tempo em que dura a felicidade, fora de qualquer perspectiva histórica. Aquele que não sabe instalar-se no limiar do instante, esquecendo todo o passado, aquele que não sabe, como uma deusa da vitória, colocar-se de pé uma vez sequer, sem medo e sem vertigem, este não saberá jamais o que é a felicidade, e o que é ainda pior: ele jamais estará em condições de tornar os outros felizes. [...] Toda ação exige esquecimento. [...] É portanto possível viver, e mesmo viver feliz, quase sem qualquer lembrança, como o demonstra o animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento. (NIETZSCHE, 2005, p. 71-73)

Aí, a comparação entre as diferentes maneiras por meio das quais o humano e (supostamente) o animal vivenciam o presente, o *esquecimento*

**30** « [...] un rapport insoupçonné entre le contemporain et l'intempestif [au sens nietzschéen du terme] ». Colchetes do editor identificando uma intervenção oral do autor.

necessário à percepção daquilo de que se é contemporâneo – Barthes se vale do mesmo expediente para caracterizar a experiência do presente como *instante*, própria ao haikai: “(Instante absolutamente *fresco*: como se comêssemos a coisa anotada, da própria árvore, como um animal que masca a erva viva da sensação)” (BARTHES, 2003, p. 85-86)<sup>31</sup>. E, da mesma maneira que, como visto anteriormente, a mobilização de forças como desejo e crença situam a escrita por vir no campo de uma *verdade subjetiva* (isto é, capaz de persuadir o sujeito da necessidade de sua escrita), também há, para Barthes, um certo *conteúdo de verdade* no instante tal como apreendido pelo haikai: “o haikai é a conjunção de uma ‘verdade’ (não conceitual, mas do *Instante*) e de uma forma” (BARTHES, 2003, p. 55)<sup>32</sup>. Por mais que a dissociação entre verdade e conceito aludida por Barthes vá de encontro a uma significativa parcela do discurso filosófico ocidental, fato é que o haikai a promove por meio de um procedimento extremamente simples. Precisamente, por meio de sua legibilidade, isto é, da extrema transparência daquilo a que se refere, realçado ainda mais por sua concisão:

O “referente” do haikai (aquilo que ele descreve) é, sempre, da ordem do *particular*. Nenhum haikai trata de uma generalidade, e, com efeito, o gênero haikai é absolutamente puro de todo processo de redução. [...] Isso define bem o haikai: ele não estabiliza o movimento, ele divide a Natureza, não a abstrai. [...] Portanto, haikai: arte da contingência. (BARTHES, 2003, p. 87-88)<sup>33</sup>

*Generalidade, redução e abstração* são, não por acaso, atributos próprios a um conceito. Daí que a divisão, que a linguagem inevitavelmente opera sobre o real, só se firma sob o signo da efemeridade, da contingência, dissipando-se antes de sua eventual cristalização em *ordo*, em sistema, em hierarquia<sup>34</sup>. Mais ainda porque aquilo que de *particular* o haikai designa é da ordem do ínfimo cotidiano. Ou seja, sua particularidade está menos na coisa nomeada em si do que em uma dada configuração circunstancial (do *instante*) captada pelo haikai, relativamente próxima da fotografia, inclusive. Essa configuração se dá por meio de uma asserção tácita, delicada, extremamente sutil e que, por isso mesmo, não tem qualquer propensão nem pretensão ao gregarismo. Como escreve Barthes em *O império dos signos*, o haikai promove uma “apreensão da coisa como acontecimento e não como substância” (BARTHES, 2002a, t. III, p. 102)<sup>35</sup>. Fosse como *substância*, seria possível estabilizar a coisa apreendida, generalizá-la, tomá-la como índice de outra coisa que não ela mesma, em suma, dar vazão a um movimento próprio à crítica e à interpretação. Mas, sendo *acontecimento*, trata-se de uma espécie de *aparição* contingente, extemporânea, cuja duração (ínfima) possibilita não mais do que sua simples inscrição. “A Literatura é como o fósforo: brilha mais no momento em que tenta morrer” (BARTHES, 2002a, t. I, p. 193-194)<sup>36</sup>, escreve Barthes em *O grau zero da escrita*. Não é outro o risco promovido e assumido por uma notação que pretende iluminar aquilo que

**31** « (Instant absolument *frais*: comme si on mangeait la chose notée, sur l’arbre même, comme un animal qui broute l’herbe vivante de la sensation) ».

**32** « [...] le haïku est la conjonction d’une ‘vérité’ (non conceptuelle, mais de *l’Instant*) et d’une forme ».

**33** « Le ‘réfèrent’ du haïku (ce qu’il décrit) est toujours du *particulier*. Aucun haïku ne prend en charge une généralité, et par suit, le genre haïku est absolument pur de tout processus de réduction. [...] Ceci définit bien le haïku: il ne stabilise pas le mouvement, il divise la Nature, il ne l’abstrait pas. [...] Donc haïku: art de la contingence ».

**34** Tal cristalização com vistas à generalização é, para Barthes, típica à permutação metonímica promovida pelo *mito*, precisamente, ao induzir que se tome o termo qualificado pela qualidade que lhe é atribuída: “o vinho é objetivamente bom, e *ao mesmo tempo*, a bondade do vinho um mito: eis a aporia” (BARTHES, 2002a, t. I, p. 868). No original: « [...] le vin est objectivement bon, et *en même temps*, la bonté du vin est un mythe: voilà l’aporie ».

**35** « [...] saisie de la chose comme événement et non comme substance ».

**36** « La Littérature est comme le phosphore : elle brille le plus au moment où elle tente de mourir ».



vai morrer: o de dar uma tácita consistência ao intervalo preciso entre brilho e ocaso, ao instante em cuja forma não haja, talvez, diferença entre ambos.

### *Contraponto & fuga*

As críticas que direta ou indiretamente Barthes tece à ciência, à crítica, à cultura e à história ao longo de *A preparação do romance* se justificam, em princípio, por serem condizentes com um projeto de escrita bastante pessoal, afins a seu desejo por uma *vita nuova*. Mas, mesmo quando é absolutamente pessoal, Barthes também é intensamente político (e *vice-versa*). Ou seja, para além de seu projeto de escrita, é possível conceber tais críticas em clave um pouco mais ampla. Por esse viés, todas as instâncias criticadas (ciência, crítica, cultura, história) podem ser assimiladas a uma crítica àquilo que constrange o sujeito e sua escrita, bem como àquilo que turva ou impede uma relação com presente como tal, como presente, e não como mero rastro ou sombra do passado. Mas cabem dois esclarecimentos aí. Primeiramente, essas mesmas instâncias criticadas podem ser ressignificadas em favor de uma *mudança das condições retóricas do intelectual, liberando-o* ao invés de tolhê-lo. E é isso, precisamente, o que se dá em *A preparação do romance*. Em seguida, certamente que o passado, ainda mais se lido *a contrapelo*, é revelador de uma série de ambivalências do próprio presente. Mas, ao mesmo tempo, o presente, como instância perpetuamente inacabada, *em curso*, não pode ser completamente redutível ao passado. Sendo o caso, inevitavelmente, algo (quicá, muito) se perde. E o projeto de Barthes visa, precisamente, como o vimos, à notação daquilo que se perde, podendo abranger, inclusive – o que o impediria? – ambivalências cujas causas se encontrem no passado. Ocorre que a incidência do passado no presente como notação livraria o sujeito que o anota do constrangimento de ter de justificar-se perante um poder qualquer, mesmo porque nenhum poder seria aí solicitado senão o direito, simples e irrevogável, a uma *certa fala*.

Em uma das sentenças finais do ensaio “História ou literatura?” (incluído em *Sobre Racine*, de 1963), escreve Barthes: “a literatura é este conjunto de objetos e de regras, de técnicas e de obras, cuja função, na economia geral de nossa sociedade, é, precisamente, *institucionalizar a subjetividade*” (BARTHES, 2002a, t. II, p. 194)<sup>37</sup>. Por mais que não seja nada simples a aporia própria à expressão *institucionalizar a subjetividade*, e por mais que a *responsabilidade da forma* aí necessariamente implicada seja inescapável ao sujeito que se dispõe a escrever, a manutenção do vínculo entre esses termos é diretamente proporcional à da própria literatura como *direito a uma certa fala*. Fala essa, que, no caso do haicai tal como o compreende Barthes, assimila *história a esquecimento*. Isto, não como uma espécie de *história do esquecimento*. Mas, antes, em tom menor, quase neutro, como uma *história daquilo que se esquece*. História, em suma, não como *grande narrativa te(le)ológica*. Antes, de modo mais simples e mais íntimo, como

37 « [...] la littérature est cet ensemble de d'objets et de règles, de techniques et d'œuvres, dont la fonction dans l'économie général de notre société est précisément d'*institutionnaliser la subjectivité* ».



notação, isto é, como gesto que se desdobra entre a inscrição e a percepção daquilo que, de outro modo, seria de fato esquecido.

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “O conceito de esclarecimento”. In: \_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *Œuvres complètes: livres, textes, entretiens*. 2. ed. 5 v. Paris: Seuil, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Comment vivre ensemble: cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Org. Claude Coste. Paris: Seuil, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Le neutre: notes de cours au Collège de France (1977-1978)*. Org. Thomas Clerc. Paris: Seuil; Imec, 2002c.

\_\_\_\_\_. *La préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Org. Nathalie Léger. Paris: Seuil; Imec, 2003.

FRANCHETTI, Paulo (Org.). *Haikai: antologia e história*. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

LAPLANCHE, Jean; POLTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Dir. Daniel Lagache. Trad. Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. “II consideração intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre história*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

PERNIOLA, Mario. “Virtualidade e perfeição”. In: \_\_\_\_\_. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Trad. Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó (SC): Argos, 2009.

RICŒUR, Paul. “Les jeux avec le temps”. In: \_\_\_\_\_. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1984. t. II.

**Recebido em:** 09/02/2015      **Aceito em:** 30/04/2015

**Referência eletrônica:** SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. Roland Barthes, da História ao Haikai. Revista *Criação & Crítica*, n. 14, p. 60-75, junho 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mm aaaa.