

As ambivalências textuais de Roland Barthes

Marcio Renato Pinheiro da Silva

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rua Cristóvão Colombo, 2265, 15054-000, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. e-mail: marcellen@hexalink.com.br

RESUMO. Por meio da leitura crítica de *A Morte do Autor* e *Da Obra ao Texto*, ambos de Roland Barthes, pretende-se desenvolver um estudo da construção das noções de autor, leitor e texto. Tal construção, baseada em dicotomias, atribui importantes funções sociais e políticas ao leitor, ao texto e ao autor. A própria noção de texto de Barthes coloca, contudo, em xeque essas dicotomias e suas implicações, revelando as ambivalências de sua argumentação.

Palavras-chave: autor, *doxa*, leitor, Roland Barthes, teoria literária, texto.

ABSTRACT. Roland Barthes' textual ambivalences. Based on a critical reading of *The Death of the Author* (*A Morte do Autor*) and *From Work to Text* (*Da Obra ao Texto*), both by Roland Barthes, a study on the construction of the notions: author, reader and text is developed. Such construction, based on dichotomies, gives the text, the author and the reader important social and political functions. However, Barthes' notion of the text itself checkmates these dichotomies and their implications, showing the ambivalence about his argument.

Key words: author, *doxa*, literary criticism, reader, Roland Barthes, text.

Introdução

É bastante comum considerar o francês Roland Barthes (1915-1980) como uma espécie de *camaleão* das ciências humanas da segunda metade do século XX. Isso é compreensível, pois ele costuma *aderir*, não sem que haja contradições algumas vezes, a vários posicionamentos crítico-teóricos, como o marxismo, o estruturalismo e a psicanálise, e ater-se a inúmeros assuntos - literatura, lingüística, semiologia, cinema, música, pedagogia, publicidade, automóveis, alimentos, imprensa marrom (*fait divers*), moda, fotografia etc.

Mas isso tudo tem uma única força motriz, a oposição à *doxa*: “A grande inimiga de Barthes é sempre a Doxa ou a opinião pública, o Espírito majoritário, o Consenso pequeno-burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito” (Perrone-Moisés, s/d: 58). Barthes, sempre, persegue a *doxa*, desmembra consensos de toda ordem, revelando seu caráter coercitivo, centralizador, arbitrário e excludente - leva a *doxa* à *paradoxa*.

Por isso, Barthes *adere*, temporariamente ou não, a vários posicionamentos teórico-analíticos: a despeito de sua pertinência, todos esses posicionamentos têm implicações sócio-políticas, inerentes e/ou advindas de seu uso; daí que esses posicionamentos podem ser identificados à *doxa*,

fazendo com que Barthes os abandone. É, também, por isso que se atém ao estudo rigoroso dos mais variados fenômenos semióticos e culturais: em vez de *natural*, qualquer um desses fenômenos é uma construção histórica que, normalmente, tenta dissimular sua ideologia.

Esse posicionamento diferencial ocorre já em seu primeiro livro, *O Grau Zero da Escritura*, de 1953. Em princípio, trata-se de um estudo de teoria da literatura de cunho marxista. Mas, em vez de conceber a literatura como *superestrutura*, como reflexo das tensões e ambivalências dos *modos de produção*, Barthes aponta à necessidade de se desenvolver uma *história da escritura*, da prática que, independentemente da língua e do estilo, impõe, ao escritor, uma escolha consciente no que se refere à “problemática da linguagem”: “(...) a Literatura não é mais sentida como um modo de circulação socialmente privilegiado, mas como uma linguagem consciente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça” (Barthes, 1971: 13, grifo do autor). A escritura, “esta terceira dimensão da Forma também liga, não sem um trágico suplementar, o escritor à sociedade”, pois, para o Barthes de então, “não existe Literatura sem uma Moral da linguagem” (Barthes, 1971: 15, grifo do autor).

Daí em diante, seja qual for o viés teórico-analítico que adote, Barthes investe, sempre, contra a *doxa*. Mesmo seus trabalhos vinculados ao estruturalismo têm uma importante função nesse conflito. Em princípio, pode-se dizer que o estudo a-histórico das estruturas oblitera sua luta contra a *doxa*, ao mesmo tempo em que sofisticada sua percepção dos fenômenos semióticos (cf. p. ex., Barthes, 1973: 19-60.). Mas, a partir do final dos anos sessenta do século XX, Barthes transpõe a retórica anti-historicista (e, por vezes, pseudocientífica) dos estruturalistas, como bem demonstra *S/Z*, de 1970, e retoma a luta contra a *doxa* de forma, certamente, mais vigorosa que antes.

Os dois trabalhos de Barthes sobre os quais este artigo pretende refletir datam, justamente, da virada da década de sessenta para a de setenta do século XX: tratam-se de *A Morte do Autor*, de 1968, e *Da Obra ao Texto*, de 1971¹. Aí, motivado pela necessidade de “relativização das relações entre escritor, leitor e observador (crítico)” (Barthes, 1977: 156), Barthes enfrenta as noções consensuais de texto, autoria e leitura, retomando suas reflexões anteriores, pautadas pela conjugação entre marxismo, estruturalismo e psicanálise no estudo das significações, e sintetizando seus trabalhos posteriores.

De fato, a teoria da literatura, no século XX, redimensionou o papel das instâncias autor, leitor e texto. Por exemplo, no momento em que o texto literário é concebido como um objeto possibilitado por procedimentos específicos que, em geral, promovem a desautomatização da percepção estética (Formalismo Russo); quando se sistematiza os conjuntos estruturados e intercambiáveis de diferenças a partir dos quais as formas e as significações se articulam (Estruturalismo); quando se considera o leitor parte integrante do texto (Estética da Recepção, Semiótica de Umberto Eco) - enfim, essas perspectivas rompem com a antiga concepção de texto literário como sendo o veículo da intencionalidade do autor, relativizam a função das instâncias autor, leitor e texto. E mesmo, especificamente, sobre a problemática do autor, há outros trabalhos interessantes (cf. p. ex., Blanchot, 1987: 81-159; Foucault, 1992: 29-87).

Mas o que torna esses dois trabalhos de Barthes particularmente pertinentes é a radicalidade de suas propostas. Sua concepção de texto difere das do Formalismo Russo (o texto é um objeto imanente),

do *New Criticism* anglo-americano (por ser um objeto, também, imanente, o texto possui elementos que lhe são intrínsecos e extrínsecos), do Estruturalismo (o texto é o resultado da combinação de estruturas organizadas por um centro que, apesar de empreender tal organização, está fora da articulação, não é afetado por elas, sendo, portanto, transcendente)², da Estética da Recepção e das demais teorias semióticas que pleiteiam a participação do leitor (o texto é um objeto semiótico que, apesar de necessitar do leitor como instância constitutiva, prevê e limita seu trabalho). Em vez disso, Barthes aborda o texto em sua produtividade, a qual não possui limites/limitações nem fronteiras, abrindo caminho para uma complexa configuração da significação, bem como a uma posição radical e iconoclasta do leitor. Somando isso à típica luta contra a *doxa*, Barthes abre uma reflexão que, até então, excetuando os trabalhos de Jacques Derrida e de Julia Kristeva, não tinha precedentes; reflexão que, também, possui suas ambivalências.

Obra e autor sob o signo da *doxa*

Ars longa, vita brevis: desde os latinos, costuma-se exaltar a obra de arte por ser considerada uma arma contra o tempo, que transcende as contingências e a morte, que promove a longevidade do espírito humano. Mas, para que isso ocorra, é necessária uma materialidade que *permanença*, que *contenha* e *desencadeie* os caracteres atemporais da obra. Ou seja, a obra deve ter um *corpo* que veicule sua *alma*, uma *aparência* que comporte sua *essência*. Esta materialidade subalterna, este suplemento necessário à manutenção da obra de arte, que a presentifica - é isso, tradicionalmente, o texto.

A partir da Renascença, diversos fatores históricos, sociais e políticos contribuíram, dentre outras coisas, para a *invenção* e a exaltação do indivíduo (cf. Foucault, 1995: 319-404), o qual, na arte, corresponde à figura do autor. A conjugação entre as noções de autor e de obra é perfeita, reforçando-se mutuamente:

O Autor, se se crê nele, é tido, sempre, como o passado de seu próprio livro: livro e autor fixam-se, automaticamente, em uma linha dividida em um antes e um depois. O Autor é concebido para criar o livro, o que equivale a dizer que o Autor existe antes do livro, pensa, sofre, vive por ele, está na mesma relação de antecedência em relação ao livro que o pai em relação a seu filho (Barthes, 1977: 145, grifo do autor).

O texto é uma cela que aprisiona o rebento do autor, que mantém a obra de arte sob os desígnios

¹ Em um outro trabalho, *Teoria do Texto* (Barthes, 1981: 31-47), Barthes empreende esta mesma reflexão, só que de maneira menos vigorosa que em *A Morte do Autor* e *Da Obra ao Texto*. Por isso, este artigo se concentrará nos dois últimos.

² Sobre a função do centro no Estruturalismo, cf. Derrida, 1971: 229-249.

do Pai, garantindo sua pureza, não permitindo que seja corrompida, abalada, duplicada ou desviada. Daí que a função do texto é mimetizar, representar, de maneira plena e precisa, a intencionalidade do autor em sua ausência. Por isso, em relação à obra, não há autoridade maior que o autor: “A *explicação* de uma obra é, sempre, exigida do homem ou da mulher que a produziu, como se se tratasse, no final das contas, por meio da relativa transparência alegórica da ficção, da voz de uma única pessoa, do *autor* nos contando um segredo” (Barthes, 1977: 143, grifo do autor). *Segredo*, aliás, passível de venda e de consumo - não por acaso, a *invenção* do autor coincide com a emergência do Capitalismo, é “o resumo e a culminância da ideologia capitalista” (Barthes, 1977: 143).

Barthes, em uma de suas típicas investidas nietzscheanas, identifica autor e obra a *doxa*: o *segredo* que o autor nos conta é forjado pela obliteração do processo de significação textual, pela atribuição dogmática e coerciva de um significado único, fixo e unívoco ao texto:

É, precisamente, desta maneira que a literatura (seria melhor, a partir de agora, dizer *escritura*), ao recusar-se a conceber o texto (e o mundo como um texto) como a determinação de um ‘segredo’, de um significado final, libera o que se pode chamar de atividade antiteológica, uma atividade que é, verdadeiramente, revolucionária, pois recusar sentidos fixos é, em suma, recusar Deus e suas hipóteses - razão, ciência, lei (Barthes, 1977: 147, grifo do autor)³.

É, portanto, contra *doxa* que Barthes investe ao depor o autor e ao redimensionar as noções de texto e de obra, como se verá adiante.

O texto como atividade produtiva

Em princípio, Barthes opera uma inversão simples das noções tradicionais de obra e de texto: a obra torna-se suporte material; texto, um “campo metodológico” que “só existe no movimento do discurso (...); o *Texto* é percebido, somente, em uma atividade de produção” (Barthes, 1977: 157, grifo do autor). Mas, a despeito dessa inversão em relação à materialidade (o que era obra torna-se, para Barthes, texto, e *vice-versa*), há, aqui, uma alteração importante: se, tradicionalmente, a obra contém um sentido único, unívoco e estável, o qual havia sido, previamente, arquitetado pelo autor, aquilo que

Barthes concebe como texto é uma atividade produtiva, dinâmica.

As propriedades dessa atividade podem ser compreendidas se se pensar que o texto “pratica o infinito adiamento do significado, é negligente; seu campo é o do significante, e o significante não deve ser concebido como ‘o primeiro estágio do sentido’, seu vestíbulo material, mas, em total oposição a isso, como sua *ação adiada*” (Barthes, 1977: 158, grifo do autor), ação cuja “*infinidade* de significantes refere-se não à inefabilidade (o significado inominável), mas ao *jogo*” (Barthes, 1977: 158, grifo do autor).

Esse *adiamento do significado* contraria a noção tradicional que se tem de signo lingüístico, em voga na maioria das ciências da linguagem ainda hoje. Em geral, as noções de signo encontram suporte nas concepções de Platão, expostas em *A República* (no terceiro livro principalmente), de *lexis* (a representação verbal/material, *aparência*) e de *lógos* (aquilo que é dito, a representação mental, *essência*). Esses princípios platônicos disseminaram-se durante a Idade Média, podendo ser encontrados, a partir daí, nas mais diversas concepções de signo. E mesmo uma das mais prestigiadas pela lingüística moderna e contemporânea, a de Ferdinand de Saussure, guarda bastante relação com as concepções de Platão: Saussure concebe o signo lingüístico como composto por uma parte material, o *significante* (letras escritas ou sons articulados), e a imagem mental que este significante suscita, o *significado* (Saussure, 1983: 79-84).

Retornando a Barthes, a articulação do *adiamento do sentido* desfaz a diferenciação platônica entre *lógos* e *lexis*, questiona em que medida o significado/*lógos* não é, simplesmente, um *significante/lexis*⁴. Pois, ao invés de a um significado, um determinado significante remete a outro significante, que, por sua vez, remete a outro, e assim sucessivamente. Por isso, o sentido é, constantemente, adiado: não há significado fixo, estável e unívoco se ele, sempre, dá vazão a uma cadeia de significantes cujo sentido reside em outros significantes, que, por sua vez... Se o sentido *acontece*, se não é adiado, não é porque, finalmente, encontrou-se aquilo a que o significante remete, mas, sim, porque o processo textual foi finalizado arbitrariamente, sem que chegasse à exaustão - se é que, nesse processo, pode haver exaustão. Daí que, caso se elegesse um determinado sentido como sendo o do texto, ele, de fato, não o poderia ser: isso se daria, justamente, ao custo do aborto do processo que engendra o texto. Se não há

³ O fato de o sentido único ser relacionado a instâncias como Deus, razão, lei e ciência remete à concepção de *significado transcendental* (Derrida, 1982: 15-36), em que uma instância não-lingüística (p. ex., Deus, ordem, lei etc.) regula a linguagem, reprimindo a instabilidade do sentido que lhe é inerente e, daí, instaurando um controle arbitrário de dimensões não só lingüísticas, bem como políticas, sociais, filosóficas etc.

⁴ Este mesmo questionamento, só que em termos de narração e representação literárias (*diégésis* e *mimesis*), é feito em Genette, 1973: 255-262.

texto, não pode haver, portanto, sentido do texto⁵ - o *jogo* só existe enquanto é *jogado*.

Outro fator que corrobora o apagamento da distinção entre *lexis* e *lógos* é a lógica metonímica do texto, na qual não cabem questões como origem (*arkhé*) ou finalidade (*télos*) das significações: “a atividade de associações, contigüidades e sobreposições coincide com a liberação da energia simbólica (em sua ausência, o homem morreria); (...) o Texto é, radicalmente, simbólico: *uma obra concebida, percebida e recebida em sua natureza simbólica integral é um texto*” (Barthes, 1977: 158-159, grifo do autor). Em virtude dessa radicalidade simbólica, o texto engendra uma pluralidade de significações. Mas “isso não implica ter, simplesmente, várias significações, mas executar uma pluralidade de significações: uma *irreduzível* (e não aceitável simplesmente) pluralidade. O texto não é a coexistência de significações, mas uma passagem, um cruzamento; assim, não corresponde a uma interpretação, mesmo a uma liberal, mas a uma explosão, a uma disseminação” (Barthes, 1977: 159, grifo do autor).

A *disseminação* gerada pelo texto não é uma polissemia, noção recorrente, mesmo que implicitamente, a perspectivas teóricas como o Formalismo Russo, o *New Criticism* anglo-saxão e a Lingüística (p. ex., a bastante difundida *função poética* de Roman Jakobson). A polissemia seria, em última instância, uma ambigüidade, cuja resolução, cuja redução a um significado/sentido unívoco, poderiam ser empreendidas - empreendimento, aliás, projetado como *ideal* -, implicando a crença na totalidade, na clausura do texto, a partir da qual seria gerada. Tratar-se-ia não de um processo, mas do *feito* devido às diferentes perspectivas a partir das quais se observaria um objeto *uno*, fechado e definido. Já a disseminação é a atividade em que um dado significativo engendra outro, o qual engendra outro...: uma *ação adiada*, um *jogo* ininterrupto e imensurável. Se o texto é “uma passagem, um cruzamento”, ele vai de encontro à completude, à clausura. É por isso que o texto “só o pode ser em sua diferença (o que não significa sua individualidade)” (Barthes, 1977: 159): como é que se poderia atribuir uma individualidade ou uma identidade a um processo que, sempre, *adia* as condições necessárias a tais atribuições?

⁵ Novamente, há certa semelhança entre os trabalhos de Barthes e de Derrida: o *adiamento do sentido* remete à noção de *différance* (Derrida, 1991: 33-63). Além disso, a crítica de Barthes à noção tradicional de signo traz à mente a crítica de Derrida ao *logocentrismo*, ao sistema de coerção metafísico-transcendental do qual toda lingüística moderna e contemporânea é derivada (Cf. Derrida, 1999: 01-118).

Sem identidade, individualidade ou singularidade, a atividade textual revela-se como, fundamentalmente, intertextual:

[O Texto é] tecido, inteiramente, com citações, referências, ecos, linguagens culturais (qual linguagem não o é?), anteriores ou contemporâneas, que o atravessam em uma vasta estereofonia. A intertextualidade em que cada texto é organizado, sendo, ele mesmo, o entre-texto de outro texto, não deve ser confundida com alguma origem do texto: tentar encontrar as ‘fontes’, as ‘influências’ de uma obra, é cair no mito da filiação; as citações que organizam o texto são anônimas, não podem ser seguidas, e, ainda assim, são já lidas: são citações sem aspas (Barthes, 1977: 160, grifo do autor, colchetes nossos).

A recusa de Barthes à designação da fonte ou da origem intertextual, da qual o texto seria derivado, explica-se se se tiver em mente que, se a intertextualidade é afim ao texto como processo, não cabem especulações teleológicas ou arqueológicas⁶. Para Barthes, conforme *O Prazer do Texto*, o processo intertextual é, justamente, “a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”, dando vazão a uma *memória circular*: “E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito - quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (Barthes, 2002: 45). “Texto infinito”: uma espécie de depósito textual que não corresponde a uma origem, visto surgir *com a produtividade textual*. Daí que o texto se revela como um cruzamento de diversos outros textos, disseminando significações e relações, adiando estabilidades. É por isto que o texto não cabe na categoria de *representação/imitação*, não se reduz à *mimesis*, pois isso implicaria a obliteração de todo esse processo.

Tendo, agora, uma noção da atividade produtiva que engendra o texto, é relevante refletir sobre o papel do autor nessa atividade, bem como o do leitor.

Em nome do pai, do filho...: autoria e leitura

Viu-se, anteriormente, que, para Barthes, a disposição do autor é uma atividade revolucionária e

⁶ No final dos anos sessenta do século XX, com base nos estudos sobre a obra do russo Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva foi a primeira a cunhar termo intertextualidade (cf., p. ex., Kristeva, 1974a: 64). Mas, em 1974, a autora cogitava substituir intertextualidade por *transposição*, visto que o primeiro termo estava sendo, em demasia, vinculado à “crítica das fontes”, afim às influências e às origens do texto. Para Kristeva, esse vínculo é impertinente, pois “seu ‘campo’ de enunciação [da intertextualidade] e seu ‘objeto’ denotado não são, jamais, únicos, plenos e idênticos a eles mesmos, mas, sempre, plurais, explosivos, suscetíveis a modelos classificatórios/tabulares” (Kristeva, 1974b: 60, colchetes meus). Trata-se de uma posição semelhante à de Barthes.

antiteológica. Em conjunção com essas motivações políticas, Barthes justifica a deposição do autor, também, por meio de argumentos de cunho lingüístico. Nesse sentido, tal deposição é favorecida pela despessoalização inerente ao processo da escritura:

(...) a escritura é a destruição de cada voz, de cada ponto de origem. A escritura é o espaço neutro, composto e oblíquo onde nosso eu adormece, a negatividade em que toda identidade se perde, o que se inicia a partir da identidade precisa da forma escrita.

Não há dúvida de que tenha sido assim sempre. Tão logo um fato é narrado, visando, de antemão, agir sobre a realidade de maneira intransitiva, isto é, fora, finalmente, de qualquer prática que não seja a do símbolo, a desconexão acontece, a voz perde sua origem, o autor adentra sua própria morte, a escritura começa (Barthes, 1977: 142, grifo do autor).

Não há intencionalidade a ser transmitida, veiculada pelo texto: ainda que isso seja pretendido, esta empreitada está, de antemão, fadada ao fracasso, já que a escritura só se inicia a partir do instante em que a origem é perdida, em que se entra, sem volta, na rede de relações (inter) textuais. Por isso, o texto é lido “sem a inscrição do Pai”: “Daí que não se deve ‘respeito’ vital algum ao Texto: ele pode ser violado (...); ele pode ser lido sem a garantia de seu pai, a restituição do intertexto, paradoxalmente, abolindo qualquer legado” (Barthes, 1977: 161, grifo do autor).

Isso não significa que não há uma instância que, de algum modo, regule a enunciação, que não interaja com as propriedades da escritura. Há: trata-se do escritor, cujos poderes sobre a escritura e sobre o texto são, estratégica e consideravelmente, menores que os do autor. O escritor é um *sujeito*, não uma *pessoa*; o *eu (de papel)* que assim se manifesta nada mais é que a instância que diz *eu*: não tem história que não seja lingüística, textual; não tem existência fora da linguagem. Esse sujeito pode ter aquilo que se costuma chamar de *subjetividade*, embora esta precise ser revista:

(...) o escritor pode, apenas, imitar um gesto sempre anterior, nunca original. Seu único poder é o de misturar escrituras, colocar umas contra as outras, de modo que nenhuma prepondere sobre a outra. Caso ele quiser se expressar, ele deverá saber, ao menos, que o ‘sentimento interior’ que ele quer ‘traduzir’ é, somente, um dicionário já fabricado, cujas palavras só podem ser explanadas por meio de outras palavras, e assim sucessivamente (...). Sucessor do Autor, o escritor lança mão de suas paixões, humores, sentimentos, impressões, mas, preferencialmente, de seu imenso dicionário, do qual ele traga uma escritura que não pode conhecer hesitação: a vida nunca faz mais do que imitar o

livro, e o próprio livro é, apenas, um tecido de signos, uma imitação perdida, adiada infinitamente (Barthes, 1977: 146-147, grifo do autor).

Trata-se de uma subjetividade instável: tudo aquilo que, em conjunto, poderia estabilizar-se e formar algo passível de nomeação dissemina-se, entra em contato com outros textos - não há ninguém a quem se possa atribuir uma identidade. Não há, também, *origem* do texto, não há, entre escritor e texto, a mesma relação de antecedência existente entre autor e obra, entre pai e filho: “o escritor moderno nasce, simultaneamente, com o texto, não é, de maneira alguma, provido de uma existência anterior à da escritura ou além dela, não é o sujeito com o livro como predicado; não há outro tempo que não o da enunciação, e todo texto é, eternamente, escrito *aqui e agora*” (Barthes, 1977: 145, grifo do autor).

Essa diminuição de poder sobre a instância de autoria tem, como correlato, o aumento do poder do leitor. “O leitor é o espaço em que todas as citações que constituem a escrita são inscritas sem que nenhuma delas se perca”, mas, do mesmo modo que o escritor, “o leitor não tem história, biografia, psicologia” (Barthes, 1977: 148): é uma instância articulada em função do texto, cuja existência restringe-se ao ato de leitura, que é, também, ato de produção textual. Tanto que “o texto requer a abolição (ou, ao menos, a diminuição) da distância entre escritura e leitura, não para intensificar a projeção do leitor na obra, mas para uni-los em uma mesma prática de significação. A distância que separa leitura de escritura é histórica” (Barthes, 1977: 162). Transpondo a distância que separa leitura de escritura, não há, de um lado, autor e, do outro, leitor: ambos são produtores do texto, ambos são *escritores*. Barthes reconhece que esse processo de equiparação entre escritor (ou autor) e leitor é “uma utopia social” (Barthes, 1977: 164), utopia cujas motivações advêm não só das propriedades do texto e da escritura, pois há radicais implicações políticas: “(...) sabemos que, para dar à escritura seu futuro, é necessário destruir o mito: o nascimento do leitor deve dar-se ao custo da morte do Autor” (Barthes, 1977: 148).

Se, tradicionalmente, o autor é anterior à obra e a obra é que engendra leitores, o nascimento do leitor ao custo da morte do autor equivale a um parricídio simbólico⁷ - parricídio este declarado pelo crítico, o

⁷ Em que pese ao fato de tanto Roland Barthes quanto a chamada Estética da Recepção e a Semiótica de cunho fenomenológico de Umberto Eco descortinarem o leitor, a proposta de Barthes é a mais radical de todas. Wolfgang Iser, um dos maiores teóricos da Estética da Recepção, diz que o leitor deve preencher os “brancos” do texto, os hiatos cuja significação deve ser inferida

qual, estrategicamente, coloca-se fora da cena do crime.

Dicotomia histórica e jogo textual

Em um dado momento de *Da Obra ao Texto*, ao escrever sobre o caráter subversivo e resistente às hierarquizações do texto, Barthes diz que a classificação do texto é “uma de suas ‘funções’ sociais” (Barthes, 1977: 157). Subentende-se que classificar textos e/ou hierarquizá-los é dar aval à sociedade para que lhes dê uma função, julgue-os como sendo afins ao bem ou ao mal, úteis ou inúteis, agradáveis ou nocivos etc. Barthes tem razão. Afinal, as classificações prescrevem a cultura e a sociedade e indicam as maneiras de se lidar com as contingências, com a existência histórica e material. Mas, mesmo por um viés científico-filosófico, a ânsia pelo saber, que estabelece ordens e leis para os mais diversos fenômenos nas mais diversas áreas, prescreve, também, uma determinada maneira de se lidar com esses fenômenos, tendo, igualmente, uma função social e política. De modo que diferenciar obra de texto, autor de escritor e leitor de crítico diz respeito, também, à atribuição de uma função social, a uma atitude política.

A diferenciação entre autor e escritor e suas implicações lingüísticas, literárias, sociais e políticas já foram dadas pelo próprio Barthes. Mas restam as demais dicotomias (obra e texto, crítico e leitor⁸), cuja sondagem pode fornecer uma nova dimensão do pensamento de Barthes.

Quanto à diferenciação entre obra e texto, Barthes, em princípio, concebe a primeira como materialidade; e o segundo, como produtividade. Contudo, conforme avança em sua argumentação, escreve que “a obra - no melhor dos casos - é, moderadamente, simbólica (seu simbólico se esvai, estabiliza-se); o Texto é, radicalmente, simbólico: uma obra concebida, percebida e recebida em sua natureza simbólica integral é um texto” (Barthes, 1977: 158, grifo do autor). Isso significa que a obra é, também, uma

atividade produtiva, ainda que moderada se comparada ao texto. O próprio Barthes admite isso implicitamente: “O Texto (em decorrência de sua freqüente ‘ilegibilidade’) libera/deconta a obra (a concessão da obra) do consumo e a reorganiza como jogo, atividade, produção, prática” (Barthes, 1977: 162). As fronteiras entre obra e texto tornam-se difusas.

Barthes diferencia esses termos com base no caráter simbólico: o texto é radicalmente simbólico; a obra, moderadamente. Entretanto, como se pode medir um *simbolismo moderado* (obra) e um *radical* (texto) e, daí, diferenciá-los - qual a *escala* a ser usada? Tarefa penosa e impraticável em se tratando de algo como o simbólico, rarefeito e rebelde a classificações e a mensurações.

As funções sociais e políticas da distinção entre obra e texto remetem a uma querela bastante em voga durante a primeira metade do século XX, a qual, a partir de práticas culturais como a *pop art* dos anos cinquenta e sessenta, foi problematizada: trata-se da oposição entre *kitsch* e vanguarda⁹.

O *kitsch* é um fenômeno cultural vinculado, diretamente, ao surgimento da Indústria Cultural: são artefatos culturais fabricados em escala industrial, ligados, por isso, à sociedade de consumo. Costuma-se caracterizá-lo pela redundância composicional, pois visa efeitos e significações precisos e previsíveis; redundância esta vinculada à diluição de procedimentos da arte “séria” ou culta/erudita. Surgido na virada do século XIX para o XX nos Estados Unidos¹⁰, o *kitsch* é um fenômeno característico do Capitalismo e identificado à classe média recém-emergente. Essa classe-média não tem acesso a uma educação formal de padrões aristocráticos/europeus que lhe garanta o *gosto* pela arte culta/erudita. Mas, ainda assim, tem grande poder aquisitivo. O *kitsch* é feito para suprir as necessidades estéticas e lúdicas dessa classe e, paralelamente, para movimentar a indústria e o mercado culturais.

Pela breve descrição fornecida acima, nota-se que não é difícil identificar o *kitsch* ao consumo, à alienação e ao esteticamente retrógrado e pré-fabricado. E é se valendo desta predicação que as vanguardas se lhe opõem.

(Iser, 1979: 83-132). Já Umberto Eco propõe que o texto projeta um leitor *modelo/ideal*, o qual atualizará as potências do texto (cf. Eco, 1993a, *passim*; Eco, 1993b: 53-77). Nos dois casos, a atuação do leitor é determinada pelo texto, e não é recomendável que esta determinação seja transposta. Para Barthes, “não se deve ‘respeito’ vital algum ao Texto: ele pode ser *violado*” (Barthes, 1977: 161, grifo do autor), o que abre caminho à posição transgressora, anárquica e (simbolicamente) parricida do leitor.

⁸ Barthes diferencia, sub-repticiamente, leitor de crítico em uma pequena passagem de *Da Obra ao Texto*. Aí, justificando sua motivação para refletir sobre o texto, ele diz haver a necessidade de “relativização das relações entre escritor, leitor e observador (crítico)” (Barthes, 1977: 156). Essa diferenciação não é retomada posteriormente, o que é bastante representativo no que se refere à função do observador (crítico), como se verá adiante.

⁹ Cf. Adorno e Horkheimer, 1985: 113-156; Broch, 1973a: 49-67; Broch, 1973b: 68-76; Eco, 1970: 33-128; Greenberg, s/d: 121-134.

¹⁰ É o que testemunham Tocqueville, 1977: 350-359 e Poe, 1956: 214-221. Já Moles (1975), por um viés bastante estruturalista, concebe o *kitsch* como categoria meta-histórica, isto é, recorrente a várias épocas e culturas, independentemente das condições sócio-históricas. Aqui, concebe-se o *kitsch* como fenômeno identificado ao Capitalismo e à Indústria Cultural, o que se dá, apenas, a partir do final do século XIX.

As vanguardas ocorrem em um dos momentos culminantes do *moderno*. Este termo, em suas mais variadas utilizações, vincula-se à mudança, à transição do *velho* ao *novo*. Nos últimos séculos, a partir do Iluminismo francês especialmente, a noção de moderno tem sido índice de negação de todo e qualquer vínculo com o passado em prol de um futuro livre de laços históricos particulares, isto é, um futuro universal (Habermas, 1983: 86).

No século XIX, essa última noção de moderno fortaleceu-se devido à “crença - inspirada na ciência moderna - no progresso infinito do conhecimento e no avanço infinito em direção ao aperfeiçoamento social e moral” (Habermas, 1983: 86). Passou-se, então, a uma valorização da mudança, da ruptura, a qual poderia levar a humanidade a um avanço infinito e universal, sem precedentes.

Algo bastante característico dessa configuração do moderno é a racionalização: não se trata de uma ruptura inconseqüente, mas de refutar predestinações teológicas para incluir o ser humano na história, torná-lo agente de seu próprio presente para que lide com as contingências visando um futuro emancipador, um “*agir racional-com-respeito-a-fins*.” (Habermas, 1980: 320). É nesse contexto que surgem as vanguardas artísticas.

Embora, a partir do princípio do século XX, em paralelo ao Modernismo, tenham surgido inúmeras vanguardas, muitas proferindo críticas entre si, pode-se caracterizá-las, de maneira geral, pela atitude iconoclasta, utópica, crítica e combativa em relação aos cânones, ao consumo, à alienação e ao esteticamente retrógrado e pré-fabricado (Menezes, 1994: 79-144). Conglomerados de artistas lutando por uma causa comum, as vanguardas são revolucionárias e racionalistas, estética e politicamente, quebrando os paradigmas da arte do passado em prol do *novo*, do inédito, daquilo que, projetado no futuro, propicie a emancipação da arte e da humanidade, daquilo que, também, tem suas ambivalências: “Semelhante ao presente fixo do cristianismo, nosso futuro [o característico da vanguarda] é eterno. (...) A supervalorização da mudança implica a supervalorização do futuro: um tempo que não é” (Paz, 1998: 54-55, colchetes nossos).

As razões para a superação dessa querela são complexas e de difícil sistematização. De qualquer modo, não se pode deixar de mencionar o fato de o *kitsch* assimilar, constantemente, os procedimentos vanguardistas e transpô-los para um nível de produção e de consumo que descaracterizam tais procedimentos como revolucionários. Em razão disso, as vanguardas aceleram seu movimento de

ruptura a ponto de tais rompimentos darem-se, sobremaneira, entre as próprias vanguardas. Isso dá vazão a um movimento auto-referencial, que perde as dimensões revolucionárias em termos políticos e sociais. Ou seja, o rompimento das vanguardas torna-se autofágico, instaurando uma *tradição da ruptura*: “A tradição da ruptura implica não só a negação da tradição, bem como a da ruptura” (Paz, 1998: 17). Além disso, a perspectiva utópica e programática foi identificada a regimes políticos autoritários, cujo descrédito devido, principalmente, à Segunda Guerra Mundial provocou a revisão desses parâmetros. E, por fim, a partir da segunda metade do século XX, as poéticas pós-modernas desfazem a oposição entre *kitsch* e vanguarda por meio da instauração do paradoxo nessas noções, desarticulando os pilares estéticos e ideológicos dessa oposição: já não é mais possível (nem pertinente) diferenciar o que é *kitsch* e o que é vanguarda (Cf. Hutcheon, 1978: 467-477; Hutcheon, 1981: 140-155; Hutcheon, 1989; Hutcheon, 1991).

Retornando, finalmente, a Barthes, parece claro que obra é relativa ao *kitsch*; enquanto texto, à vanguarda. Há um trecho bastante esclarecedor quanto a isso:

A obra é, normalmente, objeto de consumo; não se trata, aqui, de demagogia em relação à chamada cultura de consumo, mas se deve reconhecer que, hoje, é a ‘qualidade’ da obra (o que supõe, ao cabo, uma apreciação de ‘gosto’), e não a operação de leitura, que pode diferenciar as obras: estruturalmente, não há, na prática, diferença entre leitura ‘cultura’ e leitura casual. O Texto (em decorrência de sua freqüente ‘ilegibilidade’) libera/decanta a obra (a concessão da obra) do consumo e a reorganiza como jogo, atividade, produção, prática. (Barthes, 1977, p. 161-162).

Essa citação possui três aspectos relevantes: a) sugere que os limites entre obra e texto são tênues (“O texto libera/decanta a obra do consumo...”); b) ao vincular obra a consumo, reafirma a analogia entre obra e *kitsch*; c) ao afirmar que o texto promove a liberação/decantação do consumo, relaciona-se texto à vanguarda.

Outro fator interessante são as propriedades da atividade de leitura na sociedade de consumo. Barthes escreve, na citação transposta acima, que o diferencia obra de texto é a *qualidade* e o *gosto*, critérios esses que dão vazão a juízos arbitrários como “Eu gosto desta obra porque (ou por isso) é boa” ou “Não gosto porque (ou por isso) é ruim”. Para Barthes, essa diferenciação deveria ocorrer com base em uma leitura produtiva que engendrasse o texto, como aquela que, no decorrer de todo *O Prazer do Texto*, é vinculada ao *novo*, àquilo que não é

pré-fabricado, à destruição do clichê (Barthes, 2002) - outro fator de analogia com a vanguarda.

Há, ainda, outro aspecto relevante na leitura típica do consumo. Barthes escreve que, com base nos juízos arbitrários de *gosto* e de *qualidade* “estruturalmente, não há, na prática, diferença entre leitura ‘cultura’ e leitura casual” (Barthes, 1977: 162). Por leitura casual, entende-se uma leitura sem compromissos, *distraída*, sem maiores pretensões senão o entretenimento inconseqüente. Mas, o que significa essa leitura “cultura”, grafada entre aspas? Ao que parece, trata-se de uma leitura, supostamente, culta, vinculada ao consumo. Isso remete aos bastante difundidos níveis ou estratos culturais, base da reflexão sobre o *kitsch*: nível alto (*high brown*), médio (*middle brown*) e baixo (*low brown*) (cf., p. ex., Eco, 1970: 33-128). O nível baixo seria relativo à leitura casual, sem maiores compromissos ou conseqüências; o médio, àquilo que Barthes chama de “cultura”; o alto, à leitura produtiva que engendra o texto. O *kitsch* seria relativo, principalmente, ao nível médio, ao que se pretende “cultura”, mas que, de fato, é guiado por critérios relativos ao consumo. Entretanto, Barthes equipara o nível baixo ao *kitsch*/leitura “cultura” à medida que, também, não é capaz de empreender uma atividade produtiva textual. Ao que parece, para Barthes, a única capaz disso é a leitura relativa ao nível alto.

Críticas a esse modelo de análise da cultura em três níveis são inúmeras, algumas bastante pertinentes (Eco, 1970: 54-57; Moriconi, 1994: 58). Mas, direcionando a reflexão ao caso específico de Barthes, o fato de a leitura de nível alto ser relativa ao texto como atividade produtiva remete à segunda e última dicotomia que, aqui, proponho discutir: a que se estabelece entre crítico e leitor.

A morte do autor dando-se ao custo do nascimento do leitor, esta atitude antiteológica e parricida, promove, de fato, “uma utopia social” (Barthes, 1977: 164). Contudo, tendo em vista as dimensões da leitura *kitsch* e/ou de consumo, esta utopia diz respeito, unicamente, ao leitor verdadeiramente culto, cuja cultura e cuja disposição possibilitem uma atividade textual produtiva. Vê-se, assim, que esta utopia não incide sobre qualquer leitor¹¹.

¹¹ Há, no Brasil, algo característico desta *utopia com restrições*: trata-se dos trabalhos de Leyla Perrone-Moisés, que, além do mais, é tradutora e estudiosa da obra de Barthes. Em uma época na qual se difunde o questionamento dos cânones literários por serem identificados à coerção logocêntrica, Leyla Perrone-Moisés lança um livro intitulado *Altas Literaturas* (Perrone-Moisés, 1998), o qual problematiza esta deposição do cânone com argumentos cuja base está, certamente, em Barthes. Trata-se de um livro interessante para se relativizar a *morte do autor* de Barthes, menos *bárbara* e *anárquica* do que, em princípio, possa parecer.

Convém perguntar em que medida esse leitor culto diferencia-se do crítico, ou se o crítico não é o leitor culto por excelência. De fato (em tese), o crítico não se relaciona com obras/textos de maneira casual ou “cultura” à medida que lhe são solicitadas justificativas/argumentos que sustentem seus juízos. Ou, no caso do crítico acadêmico, vinculado às instituições de ensino superior e de pesquisa, é-lhe exigido método e rigor em seu trabalho, sendo abolidas (em tese) leituras casuais ou “culturas”. Talvez, nem todo leitor culto seja crítico; mas é recomendável que todo crítico seja um leitor culto. Da mesma forma que, para Barthes, não há diferença, estruturalmente, entre o leitor “cultura” e o casual (Barthes, 1977: 162), pode-se dizer que, entre o crítico e o leitor culto, também, não há. O que os diferencia é a função que exercem junto à sociedade.

O autor, uma *invenção* moderna e burguesa, é, tradicionalmente, considerado como a autoridade máxima em se tratando de texto e/ou obra. Conseqüentemente, cabe ao leitor (seja ele culto ou casual) uma função secundária e parasitária no processo de leitura: a mera decoberta do *segredo* que o autor depositou no texto/obra; com o crítico, ocorre o mesmo, já que sua função é tão secundária e parasitária quanto à do leitor - lembre-se de sentenças populares como *o crítico é um artista frustrado*.

Se o nascimento do leitor (culto) dá-se ao custo da morte do autor, é plausível supor que ou o crítico é quem, de fato, nasce ou, no mínimo, tanto o leitor quanto o crítico nascem. De qualquer modo, o crítico se beneficia do parricídio simbólico. E, considerando que quem proclama a morte do autor é um crítico, é possível que o agente, o parricida não seja um leitor qualquer, mas, justamente, um crítico. Este parricida chama-se Roland Barthes.

Não se sabe se o fato de o leitor ser o bode expiatório do parricídio é uma estratégia sub-reptícia ou se se trata de um recalque. Mas há uma outra explicação para isso, a qual, paradoxal e ironicamente, o próprio texto de Barthes fornece.

Conforme já visto, uma das principais características do texto como atividade produtiva é o adiamento do sentido: em vez de remeter a um significado, um determinado significante remete a outro significante, que, por sua vez, remete a outro, e assim sucessivamente. Daí que o sentido é, constantemente, adiado: não há significado fixo, estável e unívoco se ele, sempre, dá vazão a uma cadeia de significantes cujo sentido reside em outros significantes que, por sua vez... *Ad infinitum*.

Viu-se, também, que não há distinção plausível entre os pares opositivos com os quais Barthes

trabalha (obra *versus* texto, autor *versus* escritor, autor *versus* leitor, crítico *versus* leitor etc.), todos agregáveis ao par *doxa versus paradoxo*. As razões dessa impossibilidade de distinção correspondem, justamente, ao adiamento do sentido: *doxa* e *paradoxo* são, também, textos, cujo sentido é, constantemente, adiado. É a obliteração desse adiamento, do *jogo* textual, visando, sempre, a atribuição de funções sociais, históricas e políticas passíveis de decomposição analítica, que permite a Barthes estabelecer a série de pares opositivos - obliteração temporária, arbitrária e ilusória.

Nietzsche, em 1873, diz que o trabalho conceitual e especulativo é, na verdade, construído com base em metáforas, em uma linguagem, inevitavelmente, intransitiva, instaurando uma desconfiança em relação à atividade filosófica (Nietzsche, 1978: 43-52). Barthes, um século mais tarde, dá continuidade ao trabalho de Nietzsche, empreende uma pesquisa lingüística e filosófica audaciosa, antevê o *jogo*, mas se recusa a participar: coloca-se fora do *jogo*. Mas não há como escapar dele. Barthes faz isso, talvez, porque o *jogo* desarticulava sua luta contra a *doxa*, traria a necessidade de uma revisão de toda a sua trajetória, revisão na qual não haveria lugar para a *estabilidade confortável* - Barthes, então, perceberia que a *doxa* se dissemina, toma formas vagas e fugidias, surge, por vezes, em sua própria crítica-escritura.

Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BARTHES, R. *Image, music, text*. New York: Hill & Hang, 1977.
- BARTHES, R. *S/z*. Lisboa: 70, 1980.
- BARTHES, R. Theory of the text. In: YOUNG, R. *Untying the text*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. cap. 2, p. 31-47.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BROCH, H. Notas sobre el problema del kitsch. In: DORFLES, G. *El kitsch*. Barcelona: Lumen, 1973a. cap. 3, p. 49-67.
- BROCH, H. Kitsch y arte de tendencia. In: DORFLES, G. *El kitsch*. Barcelona: Lumen, 1973b. cap. 4, p. 68-76.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DERRIDA, J. *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ECO, U. *Leitura do texto literário*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1993a.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993b.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* 2. ed. Lisboa: Vega, 1992.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. cap. 8, p. 255-274.
- GREENBERG, C. Vanguarda e Kitsch. In: ROSENBERG, B; WHITE, D. M. *Cultura de massa*. São Paulo: Cultrix, s/d. cap. 9, p. 121-134.
- HABERMAS, J. Técnica e ciência enquanto "ideologia". In: BENJAMIN, W. et al. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. cap. 15, p. 313-343.
- HABERMAS, J. Modernidade *versus* pós-modernidade. *Arte em Revista*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 86-91, 1983.
- HUTCHEON, L. Ironie et parodie: Stratégie et structure. *Poétique*, Paris, v. 36, n. 1, p. 467-477, 1978.
- HUTCHEON, L. Ironie, satire, parodie. *Poétique*, Paris, v. 46, n. 1, p. 140-155, 1981.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: 70, 1989.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, cap. 5, p. 83-132.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974a.
- KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974b.
- MENEZES, P. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994.
- MOLES, A. *O kitsch*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MORICONI, I. *A provocação pós-moderna*. São Paulo: Diadorim, 1994.
- NIETZSCHE, F. *Os pensadores*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- PAZ, O. *Los hijos del limo*. 5. ed. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, L. Lição de casa. In: BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, s/d. cap. 2, p.49-89.
- PLATÃO. *A república*. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

POE, E. A. *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza Editorial, 1956.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

TOCQUEVILLE, A. *A democracia na américa*. 2. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977.

Received on November 04, 2002.

Accepted on January 13, 2003.