

3 Poéticas em queda lenta

3.1. Recortes de papel e alfinetes

Considero este o capítulo mais solitário deste conjunto chamado dissertação, especialmente quando penso na quantidade de interlocutores aqui presentes.¹³ Basicamente, trata-se de escolher textos do escritor francês Roland Barthes, recortar certas linhas de acordo com meu interesse por suas relações com a ideia de “Oriente” em textos com elementos autobiográficos e, por último, ligar esses pequenos pedaços de papel uns aos outros, com a ajuda de alfinetes japoneses.

Digo isso por conta de um objeto que Barthes menciona em *O rumor da língua* (2004d, p. 271): “Você sabe o que é um alfinete japonês? É um alfinete de costureira, cuja cabeça é munida com um guizo minúsculo de maneira que não se possa esquecê-lo na roupa terminada”.

A imagem de alfinetes com guizos contribuindo para a articulação do pensamento: eles ajudariam a criar costuras e, ao mesmo tempo, poderiam produzir juntos ao menos um barulhinho inusitado – principalmente quando tocados pelo leitor que se interesse em remexer os recortes de papel aqui reunidos.

O livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003d) traz uma outra imagem que gostaria de evocar na tentativa de despertar o clima desejado para este capítulo:

¹³ Em estudos posteriores, será produtivo desenvolver as reflexões aqui iniciadas, a partir de textos como os artigos reunidos na parte intitulada “Japão”, do segundo volume do livro *Roland Barthes* (2004), organizado por Mike Gane e Nicholas Gane. Cf. também o artigo “Barthes and Orientalism” (1993), de Diana Knight, que discute o orientalismo em Barthes por um viés político. Como enfatizarei noções mais próximas ao haikai neste capítulo da dissertação, considero pertinentes futuras pesquisas que estudem especificamente outras ideias relativas ao “Oriente” recorrentes em textos de Barthes, tais como *koan*, Tao, Zen.

Antigamente um bonde branco fazia o trajeto de Bayonne a Biarritz; no verão, engatava-se a ele um vagão aberto, sem teto: o vagante. Grande alegria, toda gente queria ir nele: ao longo de uma paisagem pouco carregada, gozava-se ao mesmo tempo do panorama, do movimento, do ar. (Barthes, 2003d, p. 62).

Passar no vagante: minha proposta para este trecho da dissertação é traçar um percurso de leitura de textos de Barthes que seja proveitoso pelo próprio movimento – percorrer um caminho, ato potencialmente inspirador de futuras pesquisas. Pois, embora esteja tratando, mais uma vez,¹⁴ de um tema bastante específico em relação à obra de um autor, este capítulo não poderá circunscrevê-lo – antes, tentará produzir uma viagem curta, aberta, dessas que muitas vezes conseguem propor o início de novas reflexões.

¹⁴ Cf. o capítulo intitulado “O saber se encena nas escritas de si?”.

3.2. Incidentes em viagens ao ‘Oriente’

Três livros terão destaque nesta discussão sobre as relações de Barthes com noções de “Oriente” em textos de cunho autobiográfico: *O império dos signos* (2007b), *Cadernos da viagem à China* (2012a) e *Incidentes* (2004a). Desses textos, apenas o primeiro foi publicado quando Barthes estava vivo, sendo a edição francesa de 1970. Os demais foram publicados originalmente em 2009 e em 1987, respectivamente. Os livros têm em comum o fato de terem sido escritos a partir de experiências que Barthes teve em países associados à ideia de “Oriente”: Japão, China e Marrocos.

No início de *O império dos signos*, o escritor comenta a maneira particular com que se apropriou e criou sua ideia de Japão:

Se eu quiser imaginar um povo fictício, posso dar-lhe um nome inventado, tratá-lo declarativamente como um objeto romanesco [...]. Posso também, sem pretender nada representar, ou analisar realidade alguma (são esses os maiores gestos do discurso ocidental), levantar em alguma parte do mundo (*naquele lugar*) um certo número de traços (palavra gráfica e linguística), e com esses traços formar deliberadamente um sistema. É esse sistema que chamarei de: Japão. O Oriente e o Ocidente não podem, portanto, ser aqui tomados como ‘realidades’, que tentaríamos aproximar ou opor de maneira histórica, filosófica, cultural ou política. [...] O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura. (Barthes, 2007b, p. 7-10).

Ao entrevistar Roland Barthes, o crítico de cinema e pesquisador de literatura francesa¹⁵ Harumi Shiguehiko formula uma pergunta sugestiva da dificuldade do gesto de Barthes: escrever um livro sobre o Japão que não deve ser lido como um estudo da cultura japonesa – ao mesmo tempo, expondo-se à sensibilidade dos japoneses a tudo o que se escreve sobre seu país, de acordo com Shiguehiko (Barthes, 2005c, p. 166).

Em entrevista a *The French Review*, em 1979, ano anterior a sua morte, Roland Barthes (2004b, p. 322) fala de “fantasias pessoais de suavidade, descanso, repouso, paz, ausência de agressividade” que o Oriente ajudaria a projetar. Indagado a respeito de seu interesse pelas culturas orientais, ele

¹⁵ Informações retiradas do site <http://mube.jp/>.

menciona uma alteridade em relação ao pensamento ocidental: um deslocamento cujos reflexos distantes o permitiriam “respirar” (Barthes, 2004b, p. 321).

O modo de Barthes de se referir ao Oriente remete, de certa maneira, a uma atmosfera pessoal, particular, na medida em que desenvolve e inventa conceitos para impulsionar seu próprio pensamento – para criar seus próprios “sistemas”, montados de maneira a endereçar questões críticas e teóricas de seu interesse. Por conta dessa minha observação, destacarei ao longo deste capítulo as associações em Barthes entre noções de Oriente e escritas de si.¹⁶

* * *

Os encontros ocorridos sem planejamento, abertos a imprevistos e surpresas, têm papel importante para Barthes na criação de seu próprio “Oriente”. Na entrevista concedida ao crítico japonês Harumi Shiguehiko, ele diz ter ido ao Japão sem a pretensão de publicar *O império dos signos*, que só teria sido escrito por encomenda da editora Éditions d’Art Albert Skira:

Não tomei absolutamente nenhuma nota, nem nada. Vários anos depois, quando fiz esse livrinho, precisei reconstituir mentalmente. Ainda bem que eu tinha algumas agendas de encontros, mais nada. Reconstituí tudo e, por isso mesmo, [...] tirei de mim o máximo que podia no plano das lembranças, da *anamnese*.¹⁷ (Barthes, 2007b, 169-170. Grifo meu).

Já em *Cadernos da viagem à China*, Barthes (2012a, p. 72) se queixa do “malogro” de suas anotações em comparação com seus escritos do Japão – na volta, ele acaba não publicando os cadernos e utiliza os registros apenas para escrever alguns textos curtos, como o artigo “E então, a China?” (2005c), bastante criticado.

A viagem em questão foi realizada a convite do governo chinês, entre abril e maio de 1974, na companhia de François Wahl, editor da Seuil e de muitos dos

¹⁶ Com isso, não quero dizer que a escrita de si só tenha destaque em Barthes com relação a temas ligados ao Oriente, já que elementos autobiográficos estão presentes inclusive nos cursos que ele ministrou no Collège de France, no final da década de 1970. Ressalto apenas que esses elementos serão indispensáveis para tratar especificamente de suas relações com o Oriente.

¹⁷ A noção de “anamnese” para Barthes será relevante para as reflexões deste capítulo, conforme abordarei mais adiante.

livros de Barthes, e de três membros do grupo *Tel Quel*: Philippe Sollers, Julia Kristeva e Marcelin Pleynet.

Para Barthes, ser colocado em “situação de escritura” envolveria um abalo, uma “sacudida do sentido” que faz vacilar o conhecimento e o sujeito (Barthes, 2007b, p. 10). Como a viagem à China foi inteiramente pré-programada, seguindo um roteiro extenso de compromissos oficiais, sob a vigilância constante de guias turísticos, tradutores e outros funcionários a serviço do governo maoísta, ele relata longos momentos de tédio e lamenta as raras chances de se deparar com algo inesperado:

Lembrando o incidente de ontem à noite, a descoberta inesperada do cinema ao ar livre, tão cheio de coisas descabidas (o filme romeno, as cadeiras trazidas, a suavidade do escuro): isso provaria que é a presença contínua, acobertadora dos funcionários da Agência que bloqueia, proíbe, censura, anula a possibilidade de Surpresa, Incidente, Haiku. (Barthes, 2012a, p. 125).

Em outra passagem de *Cadernos da viagem à China*, Barthes (2012a, p. 92) se pergunta: “Nada do incidente, da dobra, nada do *haiku*. Nuance? Insípido? Nenhuma nuance?”. Como sugere uma nota traduzida da edição francesa, essa indagação em tom angustiado traz a associação entre as ideias de incidente, dobra e *haiku* (ou haicai), discutida em diversos textos de Barthes.

Um exemplo está em *Preparação do romance I*, publicado a partir das anotações para um dos últimos cursos ministrados no Collège de France. Nesse livro, Barthes (2005a, p. 115) define da seguinte maneira o incidente do haicai: “aquilo que cai, aquilo que produz uma dobra, e, no entanto, não é outra coisa”.

Essa ideia de queda – uma queda poética – também surge quando Barthes (2005a, p. 108) escreve sobre a contingência no haicai: “aquilo que *caiu* uma vez, num instante único, sobre o sujeito: uma voz, um ruído (a contingência capta o perecível, o mortal)”. Na leitura de Barthes (2005a, p. 108), o sujeito só existe no haicai na medida em que está cercado pela contingência, um “entorno fugitivo e móvel”. Ou ainda: “*Eu* é sempre um *resto* – e é aí que se encontra o haicai” (Barthes, 2005a, p. 172).

O incidente, aquilo que cai, apenas uma vez, naquele instante, produzindo uma dobra – esses traços destacados por Barthes estão presentes no mais célebre

haikai da literatura japonesa, escrito por Matsuo Bashô no século XVII, e que cito aqui na tradução do poeta paranaense Paulo Leminski (1998, p. 64):

velha lagoa
o sapo salta
o som da água

Na perspectiva do escritor francês, a forma breve do haikai, de apenas três linhas, sem a exigência de rimas, não tem o objetivo de tentar resumir ou abreviar ideias: “o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa” (Barthes, 2007b, p. 99).

A brevidade dessa forma literária possibilita ainda um descentramento da enunciação do “eu” que interessa intensamente a Barthes. Nela ele vislumbra uma alternativa para se escapar da relação narcisista entre o sujeito e o espelho:

[...] no Oriente, ao que parece, o espelho é vazio; ele é símbolo do próprio vazio dos símbolos (“*O espírito do homem perfeito*”, diz um mestre do Tao, “*é como um espelho. Não capta nada, mas não rejeita nada. Recebe, mas não conserva*”): o espelho só capta outros espelhos, e essa reflexão infinita é o próprio vazio (que, como se sabe, é a forma). Assim, o haikai nos lembra aquilo que nunca nos aconteceu; nele reconhecemos uma repetição sem origem, um acontecimento sem causa, uma memória sem pessoa, uma fala sem amarras. (Barthes, 2007b, p. 103 e p. 106).

Desse modo, o “eu” entraria em um jogo de reflexão ao infinito, a partir de cada pequeno fragmento, frustrando qualquer expectativa de localização de um ponto de origem, de um centro – o que atrai Barthes em termos de teoria e prática da escrita, pela tentativa de lançar apenas um resto de sujeito no texto.

A meu ver, a questão não é apagar o sujeito completamente, ainda que isso fosse possível, pois fazê-lo cair é estrategicamente mais promissor. Os traços do sujeito cairiam em dobras infinitas: assim poderia existir algum desenho (esboçado) do sujeito no texto.

Considero que o haikai a seguir, citado por Barthes em *O império dos signos* (2007b, p. 101), mas também em outras ocasiões, consegue suscitar essas questões sobre “a incapacidade do sujeito de se manter íntegro e onipotente”¹⁸:

¹⁸ Essa expressão, que tomei emprestada, é usada por Eneida Maria de Souza (2011, p. 22) no ensaio “A crítica biográfica”.

Vi a primeira neve.
 Naquela manhã esqueci-me
 De lavar o rosto

A partir dessas considerações, entendo que Barthes constrói sua leitura singular do haikai em paralelo a sua busca por alternativas de enunciação do sujeito na escrita, de modo a produzir o deslocamento tanto da autoridade quanto do sentido do discurso.

* * *

Para pensar mais sobre a noção de “queda poética”¹⁹ no texto, recorto um trecho dedicado ao haikai do ensaio “O incidente”, de *O império dos signos*, no qual Barthes comenta algumas cenas que teria presenciado no Japão:

[...] o jovem ciclista que leva no alto do braço erguido uma bandeja com tigelas, ou a moça que se inclina, diante dos fregueses que correm para a escada rolante de uma grande loja, num gesto tão profundo, tão ritualizado que este perde todo servilismo, ou o jogador de Pachinko enfiando, propulsando ou recebendo suas bolinhas, em três gestos cuja coordenação é ela mesma um desenho, ou o dândi que, no café, arranca com um gesto ritual (seco e másculo) o invólucro plástico da toalhinha quente, com a qual ele limpará as mãos antes de beber sua coca-cola: todos esses incidentes são a própria matéria do haikai. (Barthes, 2007b, p. 107-108).

Fragmentos como esses – trazendo cenas de momentos em que algo “cai” ou se “dobra” (para lembrar mais uma vez as associações feitas por Barthes), captados imediatamente pelo escritor francês, à sua maneira peculiar – são também matéria de *Incidentes*.²⁰ Esse livro de Barthes é inspirado na experiência de ter vivido no Marrocos entre 1968 e 1969, passando por cidades como Tânger e Rabat. Boa parte dos fragmentos traz incidentes em que encontra com amantes e parceiros sexuais, sendo um dos poucos livros escritos por Barthes tratando explicitamente de sua homossexualidade.

¹⁹ Com base na discussão levantada neste capítulo, sugiro aqui essa expressão para falar da associação entre as noções de queda, dobra e haikai em Barthes.

²⁰ Na entrevista ao crítico japonês Harumi Shiguehiko, realizada em 1973, Barthes (2005c, p. 177-181) comenta que acabara de escrever um pequeno livro, de apenas 60 páginas datilografadas: trata-se de *O prazer do texto* (2010), escrito na forma de fragmentos, assim como *Incidentes*.

Para acrescentar mais um texto sobre a questão da queda poética em Barthes, destaco um incidente do Marrocos que mais claramente dialoga com a estética japonesa do fragmento:

Um garoto sentado num muro baixo, à beira da estrada para a qual ele não olha – sentado como eternamente, sentado por estar sentado, *sem tergiversar*.²¹

‘Sentados tranquilamente, sem fazer nada,
A primavera vem e relva cresce sozinha.’²²

(Barthes, 2004a, p. 45).

Seleciono, ainda, dois exemplos de momentos de intimidade que aparecem em vários dos incidentes ambientados no Marrocos:

Visita de um rapaz desconhecido, enviado pelo colega: ‘O que é que você quer? Por que veio aqui? – É a natureza!’ (Outro, outra vez: ‘É o carinho!’). (Barthes, 2004a, p. 26).

Lahucine em minha casa. Lahucine fica sentado à minha frente, parado, plácido, inerte a manhã toda. Nunca mãos estiveram tão em repouso: nesse repouso que só um pintor poderia captar. Diante do quê, eu vou agindo de maneira excessiva: fazendo sempre alguma coisa, mudando sem cessar essa alguma coisa: escrevendo, pegando um papel, lendo, apontando um lápis, trocando um disco etc. (Barthes, 2004a, p. 28).

Assim, *Incidentes* soma pelo menos dois elementos: a estrutura fragmentária e a escrita de acontecimentos breves – ambos bastante próximos das leituras de Barthes sobre o haicai.

Tentaria acrescentar ainda outro elemento: uma forma de escrita de si em que restos do “eu” se dispersam em diversos fragmentos, descentrando o sujeito e o sentido – o que também aproximaria *Incidentes* das ideias de Barthes sobre o haicai.

* * *

²¹ Em *Império dos signos*, Barthes (2007b, p. 107) cita frases que seriam de um ensinamento Zen: “‘Quando você estiver andando’, diz um mestre Zen, ‘contente-se com andar. Quando estiver sentado, contente-se com estar sentado. Mas sobretudo não tergiverse!’”

²² Em *Preparação do romance I*, Barthes (2005a, p. 11) também faz a mesma citação, que o editor francês diz ser de um poema do livro *Zenrin Kushu*, “antologia de cerca de 500.000 poemas de dois versos, reunidos por Toyo Eicho (1429-1504)”. Ainda de acordo com a nota do editor, Barthes citou esse poema diversas vezes em sua obra.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*,²³ há duas menções a *Incidentes*, relacionando-o diretamente ao haicai. No fragmento “Projetos de livros”, Barthes (2003d, p. 167) inclui na lista: “*Incidentes* (minitextos, recados, haicais, anotações, jogos de sentido, tudo o que cai, como uma folha), etc.”

É interessante notar essa imagem da queda da folha: o movimento não precisa ocorrer em poucos segundos, pois não se trata necessariamente de um baque ou um choque. Pode acontecer lentamente, suavemente – uma queda que aos poucos ganha espaço, pressionando de leve a suspensão do ar.

Em “Pierre Loti: Azyadé” (2004c), Barthes também tenta dar à palavra “incidente” um sentido sutil – segundo ele, um sentido tão tênue quanto possível:

O incidente já muito mais fraco do que o acidente (mas talvez também mais inquietante) é simplesmente *aquilo que cai* suavemente, como uma folha, sobre o tapete da vida; é a dobra leve, fugaz, acrescentada ao tecido dos dias; é o que *mal pode* ser notado: uma espécie de grau zero da notação, apenas o que é necessário para poder escrever *alguma coisa*. (Barthes, 2004c, p. 208-209).

Já na segunda menção a *Incidentes*, o escritor considera que, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, apenas no fragmento intitulado “Pausa: anamneses” ele conseguiu encontrar um modo de suspender a significação. Por isso, sugere um livro que seria o inverso disso:

Aqui mesmo, exceto nas *Anamneses*, cujo preço é exatamente este, não se suporta nada que deixe de significar; não se ousa deixar o fato num estado de insignificância; é o movimento da fábula que tira de qualquer fragmento do real uma lição, um sentido. Um livro inverso poderia ser concebido: que contasse mil ‘incidentes’, proibindo-se de jamais arrancar-lhes uma linha sequer de sentido; seria precisamente um livro de haicais. (Barthes, 2003d, p. 168).

Desse modo, creio que é possível considerar *Incidentes* como um dos textos de Barthes que mais refletiu (ou no qual mais *incidiu*) sua leitura e teoria do haicai. A partir da escrita do acontecimento em um único golpe – a forma breve, a forma justa –, o sujeito se inclina, dobra seu corpo porque o texto também está se

²³ *Roland Barthes por Roland Barthes* reúne fotografias e títulos seguidos de textos curtos, em sua maioria, de dois ou três parágrafos. Na opinião da crítica argentina Leonor Arfuch (2003), esse livro, de gesto autobiográfico, propõe um exercício de desarticulação de cronologias, de mescla de vozes narrativas, de deslocamento do eu à terceira pessoa, abrindo precedentes em relação à ficcionalidade da escrita de si. *Roland Barthes por Roland Barthes*, lembra Arfuch, distancia-se da autobiografia tradicional já na advertência da primeira página: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (Barthes, 2003d, p. 11).

dobrando. As intenções do “eu” e a interpretação do sentido do acontecimento perdem relevância. O sujeito se dobra, em quantas dobras existirem na página.

As dobras começam a desfazer a hierarquia do corpo: cabeça, pescoço, mãos, pés, rosto, costas, dentro, fora.

Seriam possíveis infinitas dobras?

3.3. Anamneses

Para continuar a discutir as articulações entre noções relativas ao haikai e as escritas de si, considero proveitoso mostrar exemplos das anamneses de *Roland Barthes por Roland Barthes*.

A seguir, apresento dois fragmentos:

Nas tardes de verão, quando o dia não acaba mais, as mães passeavam por veredas, as crianças esvoaçavam ao redor, era uma festa. (Barthes, 2003d, p. 123).

Por volta de 1932, no Studio 28, numa quinta-feira de maio à tarde, sozinho, assisti ao *Cão andaluz*; quando saí, às cinco horas, a rua Tholozé cheirava ao café com leite que as lavadeiras tomavam entre duas passadas de roupa. Lembrança indizível de descentramento por excesso de insipidez. (Barthes, 2003d, p. 125).

Com esses exemplos à vista, torna-se mais interessante observar a definição de Barthes (2003d, p. 126) para esse tipo de texto: “Chamo de *anamnese* a ação – mistura de gozo e esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haikai”.

A lembrança tênue pode contemplar desvios e hesitações do sujeito e, com isso, contribuir para um abalo de possíveis certezas e interpretações sobre seu passado. Assim, esse tipo de lembrança seria como um texto mais leve, de vida curta, desobrigado a significar ou a seguir um encadeamento de ideias.

Em *A Preparação do romance I*, o escritor também relaciona memória e brevidade. “Tenho, sem dúvidas, algumas lembranças repentinas, *flashes* de memória, mas eles não proliferam, não são associativos [...]. São imediatamente esgotados na forma breve”, afirma (Barthes, 2005a, p. 33).

A lembrança tênue encontra a forma breve por acontecer, assim como o haikai, *naquele instante*, em um *flash*. Não precisa dar conta de resumir uma vida, sequer um período ou qualquer explicação sobre o sujeito. Apenas o mínimo de lembrança, de maneira análoga ao que Barthes falara do incidente: apenas o necessário para poder escrever *alguma coisa*.

* * *

Para Barthes, a anamnese e o haicai se encontram especialmente neste ponto: a ausência de sentido. Se não é possível extrair “nenhuma linha de sentido” das anamneses, tampouco se consegue estabelecer uma explicação para os versos breves do haicai.

A meu ver, o encontro de haicai e anamnese na escrita breve de si poderia ser uma alternativa para a enunciação de um sujeito circunstancial, sujeito às contingências de seu entorno e à instabilidade de suas memórias.

Nesse contexto, os ideogramas chineses e japoneses provocam fascínio em Barthes, ao se inscreverem no entrelaçamento entre imagem e texto. Desenhos de ideogramas em linhas verticais o levam a indagar em *O império dos signos*: “Onde começa a escrita? Onde começa a pintura?” (Barthes, 2007b, p. 31).

Ao lado da imagem de um quadro japonês do século XII, com ideogramas pintados em nanquim sobre papel colorido, ele escreve:

Chuva, Semente, Disseminação
Trama, Tecido, Texto
Escritura

(Barthes, 2007b, p. 14).

Entendo que, na ótica de Barthes, o grafismo dos ideogramas contribui para que as palavras e seus significados não tomem um lugar de centralidade absoluta na produção de sentido.

Em *Cadernos da viagem à China*, em meio ao cerceamento dos representantes do governo maoísta, ele comenta diversas vezes seu encantamento com os grandes quadros exibindo ideogramas dourados. Neste trecho, o olhar crítico sobressai: “Caligrafias muito bonitas. Sempre assim: a única coisa bonita; o resto é realismo soviético” (Barthes, 2012a, p. 74). É como, para ele, se a caligrafia reluzente – mesmo a caligrafia de Mao, pendurada em painéis nas paredes de muitos prédios que visitou – possibilitasse (mais do que qualquer outra coisa) tomar um passo de distância em relação ao controle do regime. Diante dos quadros com ideogramas chineses, Barthes pôde inventar sua leitura, sem as legendas impostas pelos guias da excursão.

* * *

Neste ponto, destaco ideias que venho discutindo: certas escritas de si em Barthes (penso em *Incidentes*, nas anamneses de *Roland Barthes por Roland Barthes*, em seus *flashes* de memória) estão intimamente ligadas à escrita breve do acontecimento (o que, portanto, aproximaria essas escritas de si do haikai – entendido aqui como modo de leitura inventado por Barthes para aproveitar noções relativas ao “Oriente” e criar maneiras de impulsionar sua reflexão).

Assim, se assumirmos essas ideias como pressupostos, poderíamos afirmar que algumas noções de Oriente em Barthes²⁴ nos conduzem à proposta de escrita breve de si: uma alternativa para escrever o “eu” sem coincidir necessariamente com ideias tradicionais de sujeito, biografia e interpretação de sentido.

A escrita breve de si poderia então marcar uma diferença em relação à doxa ocidental, que tantas vezes chegava ao ponto de sufocar Barthes. No artigo “As mortes de Roland Barthes”, Jacques Derrida (2008, p. 304) afirma que do primeiro ao último livro, de *O grau zero da escrita a Câmara clara* (2012b), Roland Barthes se lançou numa viagem, “em uma espécie de travessia até um lugar além de todos os sistemas que confinam”.

Ao se apoiar na queda do acontecimento, na dobra do sentido, nos *flashes* de lembranças tênues, essa forma de escrita fragmentária²⁵ poderia ser uma das alteridades que o permitiriam respirar, ajudando-o a se desarticular do senso comum, capaz de oprimir em tantas frentes: linguística, política, ideológica, cultural. Um modo de contrair os pulmões, não tanto para estufá-los, mas sobretudo para esvaziá-los do ar já usado.

²⁴ Como vimos, especialmente aquelas ligadas ao haikai, como dobra e incidente.

²⁵ Sobre a problemática do fragmento, indico aqui alguns textos que integraram a bibliografia do curso *Escrita artística e produção de pensamento*, ministrado pela professora Marília Rothier, no primeiro semestre de 2012, na PUC-Rio: Agamben (2012), Barrento (2010), Blanchot (1973) e Lacoue-Labarthe; Nancy (2004).