

ROLAND BARTHES

O RUMOR
DA LÍNGUA

Prefácio | Leyla Perrone-Moisés
Tradução | Mário Laranjeira
Revisão de tradução | Andréa Stahel M. da Silva

SBD-FFLCH-USP



313191

Martins Fontes

São Paulo 2004

MALOGRAMOS SEMPRE AO FALAR
DO QUE AMAMOS

Há algumas semanas, fiz uma rápida viagem a Itália. À noite, na estação de Milão, fazia um tempo frio, nevoento, espesso. Paria um trem; em cada vagão, uma tabuleta amarela mostrava as palavras: “*Milano-Lecce*”. Pus-me, então, a sonhar: tomar esse trem, viajar a noite toda e encontrar-me, ao amanhecer, na luz, na doçura, na calma de uma cidade extrema. Pelo menos é o que eu imaginava e pouco importa o que é realmente Lecce, que não conheço. Parodiando Stendhal,¹ eu poderia exclamar: “Então eu vou ver essa bela Itália! Como ainda sou louco na minha idade!”. Porque a bela Itália está sempre mais longe, noutra parte.

RNF 11

HB 428

A Itália de Stendhal é na realidade uma fantasia, mesmo que a tenha parcialmente realizado. (Mas será que a realizou? Direi como, para terminar.) A imagem fantástica irrompeu em sua vida, bruscamente, como uma paixão repentina. Essa paixão assumiu a imagem de uma atriz que cantava em Ivrea *O matrimonio secreto*, de Cimarosa; a tal atriz tinha um dente quebrado bem na frente, mas na verdade isso importa pouco à súbita paixão: Werther enamorou-se de Charlotte, que avisou pelo vão de uma porta a correr fatias de pão para os irmãos-zinhos, e esta primeira visão, por mais trivial que fosse, o levaria à mais forte das paixões e ao suicídio. Sabe-se que a Itália foi para Stendhal objeto de uma verdadeira transferência, e, também se sabe, o que caracteriza a transferência é sua gratuidade: instaura-se sem razão aparente. A música é para Stendhal o *sinoma* do ato misterioso pelo qual inaugurou a sua transferência — o sintoma, isto é, a coisa que entrega e mascara ao mesmo tempo o irracional da paixão. Porque fixada a cena de partida, Stendhal a reproduz incessantemente, como um namorado que quer reencontrar essa coisa capital que regula tantas de nossas ações: o primeiro prazer. “Chego às sete horas da tarde, arrasado de cansaço, corto ao Scala. A minha viagem está paga, etc.”; dir-se-ia um maníaco a desembarcar numa cidade proveitosa para a sua paixão e que se precipitasse na mesma noite para os lugares de prazer que já identificara antes.

Os sinais de uma verdadeira paixão são sempre um pouco incongruentes, de tal modo os objetos em que se esteia a transferência principal se tornam tênues, fúteis,

RNF 12

1. As referências à margem remetem a *Rome, Naples, Florence* (paginação da ed. J.-J. Pauvert, 1955, ou, quando seguídas da menção Pl, ed. da “Pléiade”, Gallimard, 1973), *Henri Brantard* (paginação da ed. “Folio”, Gallimard, 1973), *La chartraise de Parme e De l’amour* (ed. do Livre de Poche, 1969).

- HB 430
RNF 64
HB 421
- inesperados. Conheci uma pessoa que amava o Japão como Stendhal amava a Itália; e eu reconhecia nele a mesma paixão por estar enamorado, entre outras coisas, dos hidrantes pintados de vermelho nas ruas de Tóquio, como Stendhal era louco pelas hastes de milho nos campos milaneses (decretados “luxuriantes”), pelo som dos oito sinos do Duomo, perfeitamente *insonante*, ou pelas costeletas empanadas que lhe lembravam Milão. Reconhece-se, nessa promoção amorosa daquilo que geralmente se toma por um pormenor insignificante, um elemento constitutivo da transferência (ou da paixão): a parcialidade. Há no amor por um país estrangeiro uma espécie de racismo às avessas: encantamo-nos com a diferença, aborrecemo-nos com o Mesmo, exaltamos o Outro; a paixão é maniqueísta: para Stendhal, do lado mau, a França, isto é, a *pátria* — porque é o lugar do Pai —, e do lado bom, a Itália, isto é, a *matéria*, o espaço onde estão reunidas “as Mulheres” (sem esquecer que foi a tia Elisabeth, irmã do avô materno, quem apontou com o dedo ao menino um país mais belo do que a Provença, do qual o lado bom da família, o dos Gagnon, é, diz ela, originário). Essa oposição é, por assim dizer, física: a Itália é o habitat *natural*, lugar onde a Natureza é reencontrada induzida pelas Mulheres, “que escutam o gênio natural do país”, ao contrário dos homens que estão “estragados pelos pedantes”; a França, pelo contrário, é o lugar que repugna “até ao asco físico”. Todos nós que conhecemos a paixão de Stendhal por um país estrangeiro (isso aconteceu comigo com relação à Itália, que descobri tardiamente, por Milão, de onde desci do Sim-

plon, no fim dos anos 50 — depois com relação ao Japão) sabemos bem a insuportável contrariedade de encontrar, por acaso, um compatriota no país adorado: “Confessarei, mesmo que a honra nacional deva repudiar-me, que um francês na Itália acha o segredo de aniquilar a minha felicidade num instante”; Stendhal é visivelmente especialista nessas inversões: mal ultrapassa Bidassa, acha encantadores os soldados e os aduaneiros espanhóis; Stendhal tem essa paixão rara, a paixão pelo outro — ou, para dizê-lo mais sutilmente: a paixão desse outro que está nele próprio.

RNF 32

RNF
P198

Stendhal está, pois, enamorado da Itália: não há que se tomar essa frase por uma metáfora. É o que estou tentando mostrar. “É como amor”, diz ele, “e no entanto eu não estou apaixonado por ninguém.” Essa paixão não é confusa, nem sequer difusa; ela se investe, já o disse, em pormenores precisos; mas permanece *plural*. O que é amado e, se posso articular esse barbarismo, o que é *gozado* são coleções e concomitâncias: contrariamente ao projeto romântico do louco Amor, não é a Mulher que é adorável na Itália, são sempre as Mulheres; não é um prazer que a Itália oferece, é uma simultaneidade, uma superdeterminação dos prazeres; o Scala, verdadeiro lugar eidético das alegrias italianas, não é um teatro, no sentido banalmente funcional da palavra (ver o que é representado); é uma polifonia de prazeres: a própria ópera, o balé, a conversação, a informação, o amor e os sorvetes (*gelati, crepe e pezzi duri*). Esse plural amoroso, análogo afinal ao que hoje pratica o “paquerador”, é visivelmente um princípio stendhaliano:

- HB11
431
- HB11
- RNF
24-25

acarreta uma teoria implícita do *descontinuo irregular*, de que se pode dizer que é ao mesmo tempo estética, psicológica e metafísica; a paixão plural obriga de fato – uma vez admitida a sua excelência – a saltar de um objeto a outro, à medida que o acaso os apresenta, sem experimentar o menor sentimento de culpa com relação à desordem que essa paixão plural acarreta.

Esse procedimento é tão consciente em Stendhal que chega a encontrar na música italiana – que ela ama – um princípio de irregularidade exatamente homólogo ao do amor disperso: ao tocar, os italianos não observam o tempo; o tempo está com os alemães; de um lado, o barulho alemão, o estrondo da música alemã, rimado por um compasso implacável (“os primeiros tempistas do mundo”); de outro, a ópera italiana, soma de prazeres descontínuos e como que insubmissos: é o *natural*, garantido por uma civilização de mulheres.

No sistema italiano de Stendhal, a Música ocupa um lugar privilegiado porque pode vir em lugar de qualquer coisa: ela é o grau zero do sistema: conforme as necessidades do entusiasmo, ela substitui e significa as viagens, as Mulheres, as outras artes e, de um modo geral, qualquer sensação. Seu estatuto significante, entre todos precioso, é produzir efeitos sem que tenhamos de nos interrogar acerca das causas, visto serem essas causas inacessíveis. A música constitui uma espécie de *primitivo* do prazer: produz um prazer que se busca sempre reencontrar, mas nunca explicar; é pois o lugar do puro efeito, noção central da estética stendhaliana. Ora, o que é um efeito puro? É um efeito separado e como que

RNF P1
229-232

RNF 16

purificado de toda razão explicativa, isto é, afinal, de toda razão *responsável*. A Itália é o país onde Stendhal, não sendo totalmente viajante (turista) nem totalmente indígena, encontra-se voluptuosamente retirado da responsabilidade do *cidadão*; se Stendhal fosse cidadão italiano, morreria “envenenado de melancolia”: ao passo que, sendo milanês de coração, mas não de estado civil, ele só tem que recolher os efeitos brilhantes de uma civilização por que não é responsável. Eu mesmo pude experimentar a comodidade dessa dialética arresada: gostei muito do Marrocos. Ali estive muitas vezes como turista, permanecendo mesmo por longos períodos de ócio; tive então a idéia de lá passar um ano como professor: desapareceu a magia; confrontado com problemas administrativos e profissionais, mergulhado no mundo ingrato das causas, das determinações, eu abandonava a Festa para reencontrar o Dever (foi sem dúvida o que aconteceu com Stendhal cónsul: Civita-Vecchia já não era mais a Itália). Creio que se deve incluir no sentimento italiano de Stendhal este estatuto frágil de inocência: a Itália milanesa (e o seu Santo dos Santos, o Scala) é literalmente um Paraíso, um lugar sem Mal, ou ainda – digamos as coisas pelo lado direito, o Soberano Bem: “Quando estrou com os milaneses, quando falo milanês, esqueço que os homens são maus, e toda a parte má da minha alma adormece nesse mesmo instante.”

Esse Soberano Bem, entretanto, deve dizer-se: deve enfrentar um poder que não é de forma alguma inocente, a linguagem. Isso é necessário, primeiro, porque o Bem tem uma força natural de expansão, explode sem cessar rumo à expressão, quer a qualquer preço se co-

RNF 109

- municar, fazer-se compartilhar; em seguida, porque Stendhal é escritor e para ele plenitude não há em que esteja ausente a palavra (e nisso a sua alegria italiana nada tem de místico). Ora, por mais paradoxal que isso pareça, Stendhal não sabe dizer a Itália: ou melhor, ele a diz, ele a canta, não a *representa*; o seu amor, proclama-o, mas não o pode fazer render, ou, como agora se diz (metáfora da condução automobilística), ele não pode trabalhá-lo. Disso ele sabe, sofre e queixa-se; constantemente verifica que não pode “traduzir o seu pensamento”, e que explicar a diferença que a sua paixão coloca entre Milão e Paris “é o cúmulo da dificuldade”. O fiasco espreita também o desejo lírico. Todos os relatos da viagem italiana estão assim tecidos de declarações de amor e de malogros de expressão. O fiasco de estilo tem nome: a insipidez; Stendhal só tem à sua disposição uma palavra vazia, “belo”, “bela”: “Nunca vi, em minha vida, a reunião de tão belas mulheres; a sua beleza faz baixar os olhos”; “os mais belos olhos que encontrei na vida, vi-os nessa noite; esses olhos são tão belos quanto os da senhora Tealdi e têm uma expressão mais celeste...”; e para vivificar essa ladainha, ele só tem a mais oca das figuras, o superlativo: “Os rostos de mulheres, ao contrário, apresentam muitas vezes a finura mais apaixonada, aliada à mais rara beleza”, etc. Esse “etc.” que acrescento, mas que sobressai da leitura, é importante, pois que entrega o segredo dessa impotência ou, talvez, a despeito das queixas de Stendhal, dessa diferença à variação: a monotonia da viagem italiana é pura e simplesmente algébrica; a palavra, a sintaxe, em

RNF 15

38

sua insipidez, remete de modo expeditivo a uma outra ordem de significantes; sugerida essa remissão, passa-se a outra coisa, quer dizer que se repete a operação: “Isso é bonito como as mais vivas sinfonias de Haydn”; “as figuras masculinas do baile dessa noite teriam dado magníficos modelos a um escultor como Danneken de Chantrey, que faz bustos”. Stendhal não descreve a coisa, nem mesmo o efeito ele descreve; diz simplesmente: ali, há um efeito; estou inebriado, transportado, tocado, ofuscado, etc. Noutras palavras, a palavra chá é uma cifra, remete a um sistema de sensações; há que se ler o discurso italiano de Stendhal como um baixo cifrado. Sade usa do mesmo procedimento: descreve muito mal a beleza, de maneira chá e enfática; é porque ela não passa de um elemento de um algoritmo cujo escopo é edificar um sistema de práticas.

- Quanto a Stendhal, o que quer edificar é, por assim dizer, um conjunto não-sistemático, uma corrente perpétua de sensações: essa Itália, diz ele, “que não é, a bem dizer, senão uma oportunidade de sensações”. Sob o ponto de vista do discurso há, então, uma primeira evaporação da coisa: “Não tenho a pretensão de dizer o que *são* as coisas, conto a *variação* que me detam”. Será que realmente a conta? Nem isso; ele a diz, assinala-a, asse-a-sem descrevê-la. Porque é aí, na sensação, que começa a dificuldade da linguagem; não é fácil traduzir uma sensação: vocês se lembram daquela cena de *Knaak* em que a velha camponesa, instrada pelo médico implacável a dizer o que sente, heira e se atrapalha entre “tenho cócegas” e “tenho coceiras”. Toda sensação, se lhe

RNF 114

117

quisemos respeitar a vivacidade e a acuidade, induz à afasia. Ora, Stendhal tem de ir depressa, é a imposição do seu sistema: porque o que pretende anotar é a “sensação do momento”; e os momentos, vimos-lo a propósito do *tempo*, chegam irregularmente, rebeldes à medida. É então por fidelidade ao seu sistema, por fidelidade à própria natureza da sua Itália, “país de sensações”, que Stendhal quer uma escrita rápida; para andar depressa, a sensação é submetida a uma estenografia elementar, a uma espécie de gramática expeditiva do discurso em que incansavelmente se combinam dois estereótipos: o belo e seu superlativo; porque nada é mais rápido do que o estereótipo, pela simples razão de que ele se confunde, infelizmente e sempre, com o espontâneo. É preciso ir além na economia do discurso italiano de Stendhal: se a sensação stendhaliana tão bem se presta a um tratamento algebrico, se o discurso que ela anima é continuamente inflamado e continuamente chão, é porque essa sensação, estranhamente, não é sensual; Stendhal, cuja filosofia é sensualista, é talvez o menos sensual dos nossos autores, razão pela qual, sem dúvida, é difícil lhe aplicar uma crítica temática. Nietzsche, por exemplo – tomo propositalmente um extremo contrário –, quando fala da Itália, é muito mais sensual do que Stendhal: sabe descrever tematicamente a comida piemontesa, a única no mundo de que gostava.

Se insisto nessa dificuldade de dizer a Itália, apesar de tantas páginas que contam os passeios de Stendhal, é que vejo aí uma espécie de suspeita levantada sobre a própria linguagem. Os dois amores de Stendhal, a Música e a Itália, são, se assim se pode dizer, espaços extralín-

p. 171

RNF 28

guagem; a música o é por estatuto, pois escapa a qualquer descrição, só se deixa dizer, como se viu, por seu efeito; e a Itália junta-se ao estatuto da arte com que se confunde; não só porque a língua italiana, diz Stendhal em *De l'amour* [*Do amor*], “feita muito mais para ser cantada do que falada, só é sustentada contra a clareza francesa que a invade, pela música”; mas, também, por duas razões mais estranhas: a primeira é que, aos ouvidos de Stendhal, a conversação italiana tende continuamente para esse limite da linguagem articulada que é a exclamação: “Num serão milanês”, anota Stendhal com admiração, “a conversação só se faz por exclamações. Durante três quartos de hora, contados no meu relógio, não houve uma única frase acabada”; a frase, armadura acabada da linguagem, é a inimiga (basta lembrar a antipatia de Stendhal pelo autor das mais belas frases da língua francesa, Charaubriand). A segunda razão, que retira precisamente a Itália da linguagem, daquilo a que eu chamaria a linguagem militante da cultura, é precisamente a sua incultura: a Itália não lê, não fala; ela exclama, canta. Aí está o seu gênio, a sua “índole”, e por essa razão é que ela é adorável. Essa espécie de suspensão deliciosa da linguagem articulada, civilizada, Stendhal a encontra em tudo aquilo que para ele faz a Itália: no “lazer profundo sob um céu admirável (cito *De l'amour*)...; é a ausência da leitura dos romances e de quase toda leitura que ainda mais entrega à inspiração do momento; é a paixão da música que excita na alma um movimento tão semelhante ao do amor”.

p. 149

Assim, certa suspeição levantada sobre a linguagem alcança a espécie de afasia que nasce do excesso de

amor: diante da Itália e das Mulheres, e da Música, Stendhal fica literalmente *desorientado*, isto é, constantemente interrompido no seu dizer. Essa interrupção é, na verdade, uma intermitência: Stendhal fala da Itália numa intermitência quase cotidiana, mas durável. Ele mesmo explica isso muito bem (como sempre): “Que partido tomar? Como pintar a louca felicidade?... Palavra, não posso continuar, o assunto ultrapassa o dizer. A minha mão já não pode escrever, deixo para amanhã. Estou como um pintor que já não tem coragem para pintar um canto do quadro. Para não estragar o resto, esboça *alla meglio* o que não pode pintar...” Essa pintura da Itália *alla meglio* que ocupa todas as narrativas da viagem italiana de Stendhal, é como uma garatujá, um rabisco, se quiserem, que diz ao mesmo tempo o amor e a impotência de dizê-lo, porque esse amor sufo-ca por sua vivacidade. Essa dialética do amor extremo e da expressão difícil é um pouco aquela que a criança na primeira infância conhece – ainda *infans*, desprovida da linguagem adulta – quando brinca com o que Winnicott chama de objeto transicional; o espaço que ao mesmo tempo separa e liga a mãe ao bebê é o espaço mesmo do jogo da criança e do contrajogo da mãe: é o espaço ainda informe da fantasia, da imaginação, da criação. Assim é, parece-me, a Itália de Stendhal: uma espécie de objeto transicional cujo manuseio, lúdico, produz esses *squiggles* identificados por Winnicott e que são aqui os diários de viagem.

Se nos ativéssemos a esses Diários, que dizem o amor pela Itália, mas não o comunicam (pelo menos é o jul-

CH 41

gamento da minha própria leitura), teríamos boas razões para repetir melancolicamente (ou tragicamente) que malogramos sempre ao falar do que amamos. Entretanto, vinte anos mais tarde, por uma espécie de efeito retardado que também faz parte da arresgada lógica do amor, Stendhal escreve sobre a Itália páginas triunfais que, estas sim, abraçam o leitor que sou (mas não creio ser o único) com esse júbilo, essa irradiação que o diário íntimo dizia mas não comunicava. Essas páginas, admiráveis, são as que formam o início de *La chartreuse de Parme* [*A cartuxa de Parma*]. Há uma espécie de concordância miraculosa entre “a massa de felicidade e de prazer que irrompeu” em Milão com a chegada dos franceses e a nossa própria alegria de leitura: o efeito contado finalmente coincide com o efeito produzido. Por que essa reviravolta? Porque Stendhal, passando do Diário ao Romance, do Album ao Livro (para retomar uma distinção de Mallarmé), abandonou a sensação, parcela viva mas inconstruível, para abordar essa grande forma mediadora que é a Narrativa ou, ainda melhor, o Mito. Que é necessário para fazer um Mito? É preciso a ação de duas forças: primeiro, um herói, uma grande figura libertadora (é Bonaparte, que entra em Milão, penetra a Itália, como fizera Stendhal, mais humildemente, em sua descida do São Bernardo); depois, uma oposição, uma antítese, um paradigma, afinal, que ponha em cena o combate entre o Bem e o Mal e que produza, assim, o que falta ao Album e pertence ao livro, a saber, um sentido: de um lado, nessas primeiras páginas da *Cartuxa*, o tédio, a riqueza, a avareza, a Áustria, a Polícia, Ascânio, Grianta; do outro, a embriaguez, o he-

roísmo, a pobreza, a República, Fabrício, Milão. E, principalmente, de um lado, o Pai; do outro, as Mulheres. Ao entrar-se ao Mito, ao confiar-se ao livro, Stendhal recobra com glória aquilo que de certo modo havia falhado nos seus albuns: a expressão de um efeito. Esse efeito — o efeito italiano — tem finalmente um nome, que já não é aquele, tão banal, da Beleza: é a festa. A Itália é uma festa, eis o que se comunica finalmente no preâmbulo milanês da *Cartuxa*, que Stendhal teve muita razão em manter contra as reticências de Balzac: a festa, isto é, a própria transcendência do egotismo.

Em resumo, o que se passou — o que passou — entre o *Diário de viagem* e a *Cartuxa* foi a escritura. A escritura, o que é? Uma potência, fruto provável de uma longa iniciação, que desfaz a imobilidade estéril do imaginário amoroso e dá à sua aventura uma generalidade simbólica. Quando jovem, nos tempos de *Rome, Naples, Florence*, Stendhal podia escrever: "... quando mintó, sou como o sr. de Goury, aborreço-me"; ele ainda não sabia que existia uma mentira, a mentira romanesca, que a uma só vez seria — ó milagre — o desvio da verdade e a expressão, enfim, triunfante da sua paixão italiana?

1980, *Tel Quel*.

RNF 64

| Parte VII |

ARREDORES DA IMAGEM

.....
2. Destinado ao colóquio Stendhal de Milão, esse é, ao que tudo indica, o último texto escrito por Roland Barthes. A primeira página estava datilografada. No dia 25 de fevereiro de 1980, a segunda página estava na máquina de escrever. Enunciado que se pode considerar acabado? Sim, no sentido de que o manuscrito está completo. Não, nesse outro de que, quando transcrevia a máquina, Roland Barthes fazia sempre ligeiras modificações no texto; é o que fizera na primeira página, aqui. (Nota do editor francês.)