

SBD-FFLCH-USP



260869

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

SIZ/

801
B294sp



21300070706

S/Z

Roland Barthes

Título original: *S/Z*

© Éditions du Seuil, 1970

Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite

Capa de Alceu S. Coutinho

Direitos reservados para a Língua Portuguesa



edições 70

Av. Duque de Ávila, 69 r/c Esq. — 1000 LISBOA

Telfs. 55 68 98/57 20 01

Distrib. no Brasil: LIVRARIA MARTINS FONTES

Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — São Paulo

U S P

FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E

CIE. H. HUMANAS - 457020

BIBLIOTECA DE LETRAS



COLEÇÃO SIGNOS

1. A avaliação.

Diz-se que, depois de muito meditar, certos budistas conseguem ver uma grande paisagem numa ervilha. Foi o que pretenderam os primeiros analistas da narrativa: ver todas as narrativas do mundo (há tantas, e tantas houve!) numa única estrutura: vamos, pensavam eles, extrair de cada conto o modelo, e depois, com esses modelos, faremos uma grande estrutura narrativa que aplicaremos (para verificação) a qualquer outra narrativa: tarefa extenuante («*Ciência com paciência, o suplício é certo*») e, no fim de contas, indesejável, pois o texto perde assim a sua diferença. Essa diferença não é, evidentemente, nenhuma qualidade plena, irreduzível (segundo uma perspectiva mítica da criação literária), não é o que designa a individualidade de cada texto, o que o nomeia, autêntica, assina ou termina; é, pelo contrário, uma diferença que não pára e se articula no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas: uma diferença que se repete em cada texto. Portanto, é preciso escolher: ou se colocam todos os textos num vai-vém demonstrativo, igualando-os aos olhos da ciência in-diferente, obrigando-os a juntarem-se indutivamente à Cópia de que, em seguida, os faremos derivar; ou então, remeter cada texto, não para a sua individualidade, mas para o seu jogo, concentrá-lo, antes mesmo de se falar nisso, por meio do paradigma infinito da diferença, submetê-lo logo a uma tipologia inaugural, a uma avaliação. Como formular então o valor de um texto? Como fundar uma primeira tipologia dos textos? A avaliação inaugural de todos os textos não pode vir nem da ciência, porque a ciência não avalia, nem da ideologia, porque o valor ideológico de um texto (moral, estético, político, aleológico) é um valor de representação e não de produção (a ideologia «reflecte», não trabalha). A nossa avalia-

ção só pode estar ligada a uma prática, e essa prática é a da escrita. Há, por um lado, o que é possível escrever e, por outro, o que já não é possível escrever: o que está na prática do escritor e o que se afastou dela: que textos aceitaria escrever (re-escrever), que textos gostaria de desejar, de investir como uma força, neste mundo que é o meu? A avaliação descobre apenas este valor: o que hoje pode ser escrito (re-escrito): o *escrevível*. Por que razão é o *escrevível* o nosso valor? Porque o que está em jogo no trabalho literário (na literatura como trabalho) é *fazer-se do leitor não só um consumidor, mas um produto do texto*. A nossa literatura está marcada pelo impiedoso divórcio que a instituição literária mantém entre o fabricante e o utente do texto, o proprietário e o cliente, o autor e o leitor. Este leitor cai assim numa espécie de ociosidade, de intransitividade, e, enfim, de *seriedade*: em vez de entrar no jogo, de ter pleno acesso ao encantamento do significante, à volúpia da escrita, do quinhão tem apenas a mísera liberdade de receber ou rejeitar o texto: a leitura já não é apenas um *referendum*. A par do texto *escrevível* estabelece-se, então, o seu contra-valor, o seu valor negativo, reactivo: o que pode ser lido, mas não escrito: o *legível*. Chamamos clássico a todo o texto legível.

II. A Interpretação.

Sobre textos *escrevíveis* talvez não haja nada a dizer. Primeiro: onde encontrá-los? Por certo não do lado

da leitura (ou muito pouco: por sorte, fugidia e obliquamente em algumas obras-limite): o texto *escrevível* não é uma coisa; dificilmente o encontraremos numa livraria. E sendo o seu modelo produtivo (e já não representativo), anula toda a crítica que depois de produzida se confundiria com ele: a re-escrita não poderia consistir senão em disseminá-lo, dispersá-lo no campo da diferença infinita. O texto *escrevível* é um presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra *consequente* (que o transformaria fatalmente em passado); o texto *escrevível* somos *nós ao escrever*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por qualquer sistema singular (Ideologia, Género, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens. O *escrevível* é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura. Mas, e os textos legíveis? São produtos (e não produções) e formam a grande massa da nossa literatura. Como diferenciar, mais uma vez, essa massa? É necessário uma operação segunda, consequente com a avaliação que separou primeiramente os textos, mais delicada, e fundamentada

na apreciação de uma certa quantidade, do *mais ou menos* que cada texto pode mobilizar. Esta nova operação é a *interpretação* (no sentido que Nietzsche atribuía a esta palavra). Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito. Suponhamos a imagem de um plural triunfante, que não empobreceria nenhuma obrigatoriedade de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se a *perder de vista*, são indecidíveis (o sentido nunca é aí submetido a um princípio de decisão, a não ser por uma jogada de sorte); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem. A interpretação que um texto pede, visado imediatamente no seu plural, não tem nada de liberal: não se trata de conceder alguns sentidos, de reconhecer, magnanimamente, a cada um, a sua parte de verdade; trata-se, contra toda a in-diferença, de afirmar o ser da pluralidade, que não é o mesmo do verdadeiro, do provável ou ainda do possível. Esta afirmação necessária é todavia difícil porque, nada existindo fora do texto, nunca há um *todo* do texto (que seria, inversamente, a origem de uma ordem interna, reconciliação de partes complementares, sob o olhar paternal do Modelo representativo): é necessário separar o texto do seu exterior e da sua totalidade. Tudo isto reafirma que, para o texto plural, não pode haver estrutura narrativa, gramática ou lógica da narração; se umas e outras deixam, por vezes, que delas nos acerquemos, é *na medida* (dando a esta expressão o seu pleno valor quantitativo) em que tratamos de textos incompletamente plurais, textos cujo plural é mais ou menos parcimonioso.

III. A conotação: contra.

Para esses textos moderadamente plurais (quer dizer: simplesmente polissémicos), existe um avaliador médio que só apreende uma certa porção, mediana, do plural, instrumento demasiado astuto e delicado para se aplicar a textos unívocos e, ao mesmo tempo, muito pobre para se aplicar a textos polivalentes, reversíveis e francamente indecidíveis (a textos integralmente plurais). Esse *modesto* instrumento é a conotação. Segundo Hjelmslev, que a definiu, a conotação é um sentido segundo, em que o próprio significante é constituído por um signo ou sistema de significação primeiro, que é a denotação; se E

é a expressão, *C* o conteúdo e *R* a relação entre os dois que fundamenta o signo, a fórmula da conotação é: $(ERC) R C$. A conotação, sem dúvida por não ter sido limitada, submetida a uma tipologia dos textos, não é muito aceite. Uns (digamos: os filólogos), decretando que todo o texto é unívoco, detentor de um sentido verdadeiro, canónico, confiam os sentidos simultâneos e segundos à fragilidade das elucubrações críticas. Outros (digamos: os semiólogos), contestam a hierarquia do conotado e denotado; a língua, dizem eles, matéria de denotação, com o seu dicionário e a sua sintaxe, é um sistema como qualquer outro; não há nenhuma razão para privilegiar esse sistema, para fazer dele o espaço e a norma de um sentido primeiro, origem e tabela de todos os sentidos associados; se baseamos a denotação na verdade, na objectividade, na lei, é porque ainda nos submetemos ao prestígio da linguística, que, até agora, reduziu a linguagem à frase e aos seus componentes lexicais e sintácticos; ora, o que está em jogo nesta hierarquia é muito importante: voltamos ao fechamento do discurso ocidental (científico, crítico, ou filológico), à sua organização centrada, quando dispomos em círculo todos os sentidos de um texto, à volta do lar da denotação (o lar: centro, guardião, refúgio, luz da verdade).

IV. A favor da conotação, apesar de tudo.

Esta crítica da conotação é apenas parcialmente justa; não tem em conta a tipologia dos textos (essa tipologia é fundadora: nenhum texto existe antes de ser classificado segundo o seu valor); porque se há textos legíveis, comprometidos no sistema de fechamento do Ocidente, fabricados segundo as finalidades desse sistema, entregues à lei do Significado, é necessário que tenham um regime de sentido particular; e esse regime tem por base a conotação. Além disso, negar universalmente a conotação é abolir o *valor* diferencial dos textos, recusarmo-nos a definir o aparelho específico (simultaneamente poético e crítico) dos textos legíveis, é igualar o texto limitado ao texto-limite, é privarmo-nos de um instrumento tipológico. A conotação é a via de acesso à polissemia do texto clássico, a esse plural limitado que fundamenta o texto clássico (não é certo que haja conotações no texto moderno). É necessário, pois, salvar a conotação do seu duplo processo e mantê-la como indício nomeável, computável, de um *certo* plural do texto (esse plural limitado do texto clássico). O que é então uma conotação? Por definição é uma determinação, uma relação, uma anáfora, um traço que tem o poder de se relacionar com menções anteriores, posteriores ou exteriores a outros lugares do texto (ou de um outro texto): não se deve restringir em nada essa relação, que pode ser

diversamente nomeada (*jurção* ou *índice* por exemplo), excepto no caso em que se faz a distinção entre conotação e associação de ideias; esta última reenvia ao sistema de um sujeito; a outra é uma correlação imanente ao texto, aos textos; ou ainda, se quisermos, é uma associação operada pelo texto-sujeito no interior do seu próprio sistema. Topicamente, as conotações são sentidos que não estão no dicionário, nem na gramática da língua em que um texto é escrito (é, bem entendido, uma definição precária: o dicionário pode desenvolver-se, a gramática pode modificar-se). Analiticamente, a conotação determina-se através de dois espaços: um espaço sequencial, série de ordem, espaço submetido à sucessividade das frases, ao longo das quais o sentido prolifera por imersão, e um espaço aglomerativo, em que certos lugares do texto se relacionam com outros sentidos exteriores ao texto material e formam com eles uma espécie de nebulosas de significados. Topologicamente, a conotação assegura uma disseminação (limitada) dos sentidos, espalhada como poalha de ouro sobre a superfície aparente do texto (o sentido é de ouro). Semiologicamente, toda a conotação é ponto de partida de um código (que não será nunca reconstituído), a articulação de uma voz que está tecida no texto. Dinamicamente, é um domínio a que o texto está submetido, é a possibilidade de exercer esse domínio (o sentido é uma forma). Historicamente, induzindo sentidos aparentemente referenciáveis (mesmo que não sejam lexicais), a conotação funda uma Literatura (datada) do Significado. Funcionalmente, a conotação, engendrando por princípio o duplo sentido, altera a pureza da comunicação: é um «ruído», voluntário, cuidadosamente elaborado, introduzido no diálogo fictício do autor e do leitor, numa palavra, uma contra-comunicação (a Literatura é uma cacografia intencional). Estruturalmente, a existência de dois sistemas considerados diferentes, a denotação e a conotação, permite ao texto funcionar como um jogo, pois cada sistema reenvia para outro, de acordo com a necessidade de criar uma certa *ilusão*. Ideologicamente, por fim, este jogo assegura vantajosamente ao texto clássico uma certa *inocência*; dos dois sistemas, denotativo e conotativo, um deles evidencia-se: o da denotação; a denotação não é o primeiro dos sentidos, mas finge ser; sob tal ilusão, ela não é, finalmente, senão a *última* das conotações (aquela que, simultaneamente, parece inaugurar e fechar a leitura), o mito superior graças ao qual o texto finge voltar à natureza da linguagem, à linguagem como natureza: uma frase, qualquer que seja o sentido que liberte, posteriormente, no seu enunciado, não parece dizer-nos sempre algo de simples, de literal, de primitivo: de *verdadeiro*, em relação ao qual tudo o resto (que vem depois ao de cima) é literatura? É por isso que, se quisermos dedicar-nos ao texto clássico, devemos observar a denotação, velha deidade vigilante, astuta, teatral, encarregada de *representar* a inocência colectiva da linguagem.

V. A leitura,
o esquecimento.

Eu leio o texto. Esta enunciação, de acordo com o «espírito» da língua [portuguesa] (sujeito, verbo, complemento) nem sempre é verdadeira. Quanto mais o texto é plural menos se escreve antes de eu o ler; não o submeto a uma operação predicativa — consequente com a sua natureza própria —, chamada *leitura*, e eu não é um sujeito inocente, anterior ao texto e que dele se serviria em seguida como de um objecto que se desmonta ou uma praça que se cerca. Este «eu» que se aproxima do texto é já uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exactamente: perdidos (cuja origem se perde). *Objectividade* e *subjectividade* são, por certo, forças que não tem afinidade com ele. A *subjectividade* é uma imagem plena, em que se supõe que eu estorvo o texto, mas cuja plenitude, falsificada, é apenas o rasto de todos os códigos que me constituem, de maneira que a minha *subjectividade* tem, ao fim e ao cabo, a mesma generalidade dos estereótipos. A *objectividade* é uma inutilidade do mesmo género: é um sistema imaginário como os outros (embora o gesto castrante nela se marque mais ferozmente), uma imagem que serve para me fazer nomear com presunção, para me fazer conhecer, para me desconhecer. A leitura não implica riscos de *objectividade* ou de *subjectividade* (ambos são imaginários) senão quando definimos o texto como um objecto expressivo (que se oferece à nossa própria expressão), sublimado por uma moral da verdade — aqui, *laxista*; acólá, ascética. No entanto, ler não é um gesto parasita, complemento reactivo de uma escrita engalanada com todos os prestígios da criação e da anterioridade. É um trabalho (razão por que seria melhor falar de um acto lexiológico — ou até lexiográfico, pois escrevo a minha leitura), e o método desse trabalho é topológico. Não estou escondido no texto — apenas sou nele irreferenciável: a minha tarefa consiste em movimentar, transladar sistemas cujo prospecto não pára no texto nem em «mim»; operativamente, os sentidos que encontro não são reconhecidos por «mim» nem por outros, mas pela sua marca *sistemática*: a única prova de leitura que existe é a qualidade e a resistência da sua *sistemática*; por outras palavras: o seu funcionamento. Com efeito, ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas esses sentidos nomeados recebem novos nomes; os nomes chamam os nomes, reúnem-se, e esse conjunto pretende que de novo o nomeiem; nomeio, denomino, volto a nomear. Assim passa o texto: é uma nomeação em potência, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico. — Em relação a um texto plural, o esquecimento de um sentido não pode, portanto, ser considerado como um erro. Esquecer em relação a quê? Qual é a *soma* do texto? Alguns sentidos podem ser esquecidos, mas somente quando nos esquecemos de lançar sobre o texto um olhar especial. No entanto, a leitura

não consiste em fazer parar a cadeia dos sistemas, em fundar uma verdade, uma legalidade do texto e, por conseguinte, em provocar os «erros» do seu leitor; ela consiste em embraiar esses sistemas, não segundo a sua quantidade finita, mas segundo a sua pluralidade (que é um ser e não uma redução): passo, atravesso, articulo, ponho em movimento — mas eu não conto. O esquecimento dos sentidos não é motivo para desculpas, defeito de *performance* infeliz; é um valor afirmativo, uma forma de afirmar a irresponsabilidade do texto, o pluralismo dos sistemas (se deles fizesse uma lista acabada, reconstituiria, fatalmente, um sentido singular, teológico). É precisamente porque esqueço, que eu leio.

VI. *Passo a passo.*

Para estarmos atentos ao plural de um texto (por limitado que seja) é preciso renunciarmos a estruturar esse texto em grandes blocos, tal como o fazia a retórica clássica e a explicação escolar; nada de *construção* do texto: tudo significa sem cessar e várias vezes, mas sem se submeter a um grande conjunto final, a uma estrutura última. De aí a ideia, e por assim dizer a necessidade, de se fazer uma análise progressiva a um texto único. Isto parece envolver algumas implicações e certas vantagens. O comentário de um só texto não é uma actividade contingente, baseada no reconfortante álbi do «concreto»; o texto único vale por todos os textos da literatura, não naquilo em que os representa (os abstrai e os igualiza), mas naquilo em que a literatura é um só texto: o texto único não é o acesso (indutivo) a um Modelo, mas entrada de uma rede com mil entradas; seguir essa entrada é visar ao longe, não uma estrutura legal de normas e desvios, uma lei narrativa e poética, mas uma perspectiva (de restos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos) cujo ponto de fuga, misteriosamente aberto, é, no entanto, continuamente transferido: cada texto (único) é a teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga, dessa diferença que regressa indefinidamente, sem se conformar. Tanto mais que trabalhar esse texto único, até ao extremo pormenor, é retomar a análise estrutural da narrativa no lugar onde presentemente ela se imobilizou: nas grandes estruturas; é permitirmo-nos (com tempo, à vontade) salientar as veiazinhas do sentido, não abandonar nenhum lugar do significante sem pressentir o código, ou os códigos de que ele talvez seja o ponto de partida ou de chegada (pelo menos podemos esperá-lo e trabalhar para isso); é substituir o simples modelo representativo por um outro modelo, cuja progressão asseguraria aquilo que pode haver de produtivo no texto clássico; porque o *passo a passo*, pela sua lentidão e mesmo pela sua dispersão, evita penetrar, examinar o texto tutor, dar uma imagem in-

terior; não é mais do que a *decomposição* (no sentido cinematográfico) do trabalho de leitura: um *ralenti*, se quisermos, nem inteiramente imagem, nem inteiramente análise; é, finalmente, jogar sistematicamente com a digressão (forma mal assimilada pelo discurso do saber) na escrita do próprio comentário, e deste modo observar a reversibilidade das estruturas de que o texto é tecido; certamente que o texto clássico é incompletamente reversível (é modestamente plural): a leitura deste texto faz-se numa ordem necessária, cuja análise progressiva constituirá, precisamente, a sua ordem de escrita; mas comentar passo a passo é revigorar, com violência, as entradas do texto, evitar estruturá-lo *demasiado*, evitar dar-lhe esse suplemento de estrutura que teria origem na dissertação e o fecharia; é estelar o texto em lugar de o condensar.

VII. O texto estelado.

Vamos, portanto, estelar o texto, afastando — como se provocássemos um leve sismo — os blocos de

significação cuja leitura apenas capta a superfície lisa, imperceptivelmente unida pelo debitar das frases, o discurso deslizante da narração, muito natural na linguagem corrente. O significante tutor será segmentado numa série de *lexias*, pois são unidades de leitura. Este corte — é preciso dizê-lo — será o mais arbitrário possível, não implicará nenhuma responsabilidade metodológica, porque se vai efectuar sobre o significante, enquanto a análise proposta se efectua unicamente sobre o significado. A *lexia* compreenderá: por vezes, poucas palavras; outras vezes, algumas frases; isto por questões de comodidade: bastará que seja o melhor espaço onde se possam observar os sentidos; a sua dimensão, determinada empiricamente, aproximadamente, dependerá da densidade das conotações, que varia segundo os momentos do texto; pretendemos simplesmente que em cada *lexia* não haja mais de três ou quatro sentidos a enumerar. O texto, no seu conjunto, é comparável a um céu simultaneamente plano e profundo, liso, sem margens nem pontos de referência; tal como o águia que, com a ponta do seu cajado, corta um rectângulo fictício do céu, para nele interrogar, segundo certos princípios, o voo dos pássaros, assim o comentador traça, ao longo do texto, zonas de leitura, para nelas observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações. A *lexia* não é mais do que o invólucro de um volume semântico, a crista da vaga do texto plural, disposto como uma banquetta de sentidos possíveis (mas regrados, testados por uma leitura sistemática) sob o fluxo do discurso: a *lexia* e as suas unidades formarão assim uma espécie de cubo com facetas, coberto pela palavra, pelo grupo de palavras, pela frase ou parágrafo, ou seja, pela linguagem que é o seu excipiente «natural».

VIII. O texto estilizado.

O que se anotará através destas articulações postizas será a translação e a repetição dos significados. O le-

vantamento sistemático dos significados em cada *lexia* não visa a descoberta da verdade do texto (a sua estrutura profunda, estratégica) mas o seu plural (ainda que parcimonioso); as unidades de sentido (as conotações), debulhadas separadamente em cada *lexia*, não serão reagrupadas, providas de um meta-sentido, que seria a construção final que se lhes daria (isolaremos apenas, em anexo, algumas sequências cuja ligação ao texto tutor poderia fazer perder a continuidade). Não se vai fazer uma exposição sobre a crítica a um texto, ou uma crítica a este texto; propõe-se-á a matéria semântica (dividida mas não distribuída) de várias críticas (psicológica, psicanalítica, temática, histórica, estrutural); a cada crítica compete, em seguida (se assim o desejar), entrar no jogo, fazer ouvir a sua voz que é a escuta de uma das vozes do texto. O que procuramos é delinear o espaço estereográfico de uma escrita (que será aqui a escrita clássica, legível). O comentário, baseado na afirmação do plural, não se poderá realizar «respeitando» o texto: o texto tutor será continuamente intervalado, interrompido sem qualquer consideração pelas suas divisões naturais (sintácticas, retóricas, anedóticas); o inventário, a explicação e a digressão poderão instalar-se a meio do *suspense*, separar o predicado e o complemento, ou o nome e o atributo; o trabalho do comentário, a partir do momento em que se subtrai a toda a ideologia da totalidade, consiste precisamente em *maltratar* o texto, em *cortar-lhe a fala*. Todavia, o que é negado não é a *qualidade* do texto (aqui incomparável), é o seu «natural».

IX. Quantas leituras?

Teremos de aceitar ainda uma última liberdade: a de ler o texto como se ele já tivesse sido lido. Os que

gostam de belas histórias poderão, bem entendido, começar pelo fim e ler primeiro o texto tutor, em anexo, na sua pureza e continuidade, tal como saiu da edição, em resumo: tal como é lido habitualmente. Mas nós, que procuramos estabelecer um plural, não podemos deter esse plural no início da leitura; é necessário que a leitura seja também plural, sem ordem de entrada: a «primeira» versão de uma leitura deve poder ser a sua última versão, como se o texto se fosse reconstituindo para acabar num artifício de continuidade, contendo assim o significante uma figura suplementar: o deslizar. A re-leitura, operação contrária aos hábitos comerciais e ideológicos da nossa sociedade — que recomenda que se «abandone» a história depois de consumida («devorada»), para que se possa passar logo para uma outra história,

comprar outro livro, e que só é tolerada em certas categorias marginais de leitores (as crianças, os velhos e os professores) —, a re-leitura é proposta aqui logo de início, pois só ela pode salvar o texto da repetição (aqueles que desprezam a re-leitura sujeitam-se a ler a mesma história em toda a parte), multiplica-o na sua diversidade e no seu plural: afasta-o da cronologia interna («isto passa-se *antes* ou *depois* daquilo») e reencontra um tempo mítico (sem *antes* nem *depois*); ela contesta a pretensão que desejaria fazer-nos crer que a primeira leitura é uma leitura primeira, ingénuo, fenomenal, que em seguida teríamos apenas de «explicar», intelectualizar (como se houvesse um princípio da leitura, como se tudo não tivesse já sido lido: não há *primeira* leitura, mesmo quando o texto pretende dar-nos essa ilusão por meio de alguns operadores de *suspense*, artificios espectaculares mais ou menos persuasivos); já não é consumo, mas jogo (esse jogo que é o retorno da diferença). Portanto, se — contrariando voluntariamente os termos — relermos *imediatamente* o texto, é para obter, como sob o efeito de uma droga (a do recomeço, da diferença), o texto plural: igual e novo, e não o «verdadeiro» texto.

X. *Sarrasine*.

Quanto ao texto que foi escolhido (por que razões? Sei apenas que desejava há muito tempo fazer a análise, por inteiro, de uma pequena narrativa e que um estudo de Jean Reboul¹ sobre a novela de Balzac me despertou a atenção; o autor dizia que a sua própria escolha era devida a uma citação de Georges Bataille; encontrava-me assim incluído nesse *transporte*, de que iria, através do próprio texto, entrever toda a extensão) esse texto é *Sarrasine*, de Balzac².

(1) **SARRASINE** ★ O título propõe uma pergunta: *Sarrasine*, o que é isso? Um nome comum? Um nome próprio? Uma coisa? Um homem? Uma mulher? Estas perguntas terão uma resposta mais adiante, através da biografia do escultor, cujo nome é Sarrasine. Decidimos chamar *código hermenêutico* (para simplificar, assinalaremos nos nossos apontamentos: HER) ao conjunto de unidades que têm por função articular, de diversas maneiras, uma pergunta, a sua resposta e os acidentes variados que podem preparar a pergunta ou atrasar a resposta; ou ainda: formular um enigma e levar à sua decifração. O título *Sarrasine* propõe, deste modo, o primeiro termo de uma sequência que só terminará no n.º 153 [HER. Enigma 1 (haverá, com efeito, outros enigmas na novela): *pergunta*]. ★★ A palavra *Sarrasine* implica uma outra conota-

1. Jean Reboul: «Sarrasine ou a castração personificada», em *Cahiers pour l'Analyse*, Março-Abril, 1967.

2. *Cenas da Vida Parisiense*. O texto é o de Balzac, *Comédie Humaine*. Ed. du Seuil, colecção *L'Intégrale* (1966), tomo IV, pp. 263-72. apresentação e notas de Pierre Citron.

ção: a *ce feminidade*, perceptível a todo o francês, que interpreta o e final como o morfema específico do feminino, sobretudo quando se trata de um nome próprio cujo masculino (*Sarrasin*) é, em geral, afirmado pela onomástica francesa. A feminidade (conotada) é um significado destinado a fixar-se em vários lugares do texto; é um elemento migrador, capaz de se conjugar com outros elementos do mesmo género para criar caracteres, atmosferas, figuras, símbolos. Embora todas as unidades aqui assinaladas sejam significadas, esta pertence a uma categoria exemplar: constitui o significado por excelência, tal como a conotação o designa, no sentido quase corrente do termo. Chamemos a este elemento um significado (sem especificar mais), ou ainda um *sema* (em semântica, o sema é a unidade do significado), e anotemos a lista destas unidades com as letras SEM., limitando-nos a designar, de cada vez, com uma palavra (aproximativa), o significado de conotação a que reenvia a lexia (SEM. Feminidade).

(2) **Mergulhara numa dessas fantasias profundas** ★ A fantasia que é aqui anunciada não terá nada de errante; será fortemente articulada, de acordo com a mais conhecida das figuras de retórica, pelos termos sucessivos de uma antítese, a do jardim e do salão, da morte e da vida, do frio e do calor, do dentro e do fora. O que a lexia inaugura, a título de anúncio, é uma grande forma simbólica, pois ela abrangerá todo um espaço de substituições, de variações, que nos conduzirão do jardim ao castrado, do salão à jovem amada pelo narrador, passando pelo enigmático velho, a fecunda senhora de Lanty ou o lunar Adónis de Vien. Deste modo, no campo simbólico salienta-se uma grande região, a da antítese, que é aqui a unidade introdutória, que conjuga, para começar, os dois termos adversativos (A/B) com o nome de *fantasia* (anotaremos todas as unidades deste campo simbólico com as letras SIMB. Aqui: SIMB. Antítese: AB). ★★ O estado de embevecimento que é enunciado («*Mergulhara...*») refere-se já (pelo menos no discurso legível) a algum acontecimento que o fará terminar («...quando fui despertado por uma conversa», n.º 14). Semelhantes sequências envolvem uma explicação dos comportamentos humanos. Baseando-nos na terminologia aristotélica que liga a *práxis* à *proiarésis* ou a faculdade de deliberar sobre a procedência de uma conduta, chamaremos *proiarético* ao código das acções e dos comportamentos (mas na narrativa o que delibera a acção não é o personagem, e sim o discurso). Assinalaremos o código das acções com as letras ACC.; e como as acções se organizam em séries daremos a cada série um nome genérico, uma espécie de título da sequência, e numeraremos cada um dos termos que o compõem à medida que eles apareçam (ACC. «Estar mergulhado»: 1: estar absorto).

(3) **que dominam qualquer pessoa, até mesmo um homem frívolo, no meio das festas mais tumultuosas.** ★ A informação «há festa» (dada aqui obliquamente) acrescentada em seguida por outras informações (um palácio particular no bairro de Saint-Honoré) é a componente de um significado pertinente: a riqueza da família Lanty (SEM. Riqueza). ★★ A frase é a transformação do que facilmente poderia ser um provérbio: «Em festas tumultuosas, fantasias profundas». O enunciado é proferido por uma voz colectiva, anónima, originária na sabedoria humana. A unidade é procedente de um código gnómico, e esse código é um dos numerosos códigos do saber ou do conhecimento que o texto

refere incessantemente; chamar-lhe-emos, de um modo geral, *códigos culturais* (ainda que a bem dizer qualquer código se a cultural), ou ainda, visto que eles permitem ao discurso basear-se numa autoridade científica ou moral, *códigos de referência* (REF. Código gnómico).

XI. Os cinco códigos.

Por acaso (mas será por acaso?), as três primeiras lexias (a saber: o título e a primeira frase da novela) põem-nos logo em presença dos cinco códigos que vão agora juntar-se a todos os significados do texto: sem que haja necessidade de forçar, até ao fim, nenhum outro código para além desses cinco e nenhuma lexia deixa de encontrar neles o seu lugar. Voltemos a falar deles, pela ordem em que aparecem, sem procurar hierarquizá-los. O inventário do código hermenêutico consistirá em distinguir os diferentes termos (formais) ao longo dos quais se centra um enigma, se postula uma fórmula que depois se retarda e por fim se revela (às vezes faltarão esses termos, outras vezes repetir-se-ão; não vão aparecer numa ordem constante). Quanto aos semas, limitar-nos-emos a assinalá-los — ou seja, sem tentar ligá-los sempre a um personagem (a um lugar ou a um objecto), nem organizá-los entre si para que formem um mesmo campo temático; respeitaremos a sua instabilidade, a sua dispersão, aquilo que faz deles partículas de poeira, de uma reverberação do sentido. Também evitaremos estruturar o campo simbólico; este campo é o próprio lugar da polivalência e da reversibilidade; por isso, a principal tarefa continua a ser a de demonstrar que acedemos a esse campo por várias entradas iguais, o que torna problemáticos a sua profundidade e o seu segredo. Os comportamentos (termos do código proiarético) organizam-se em sequências diversas, que o inventário deve apenas escalonar; é que a sequência proiarética é sempre o efeito de um artifício de leitura: quem quer que leia o texto reúne certas informações sob um nome genérico de acções (*Passeio, Assassínio, Encontro*), e é esse nome que faz a sequência; a sequência só existe no momento em que e por que podemos nomeá-la, desenvolve-se ao ritmo da nomeação que se procura e se confirma; tem, portanto, um fundamento mais empírico do que lógico, e é inútil forçá-la a entrar numa ordem legal de relações; ela não tem outra lógica a não ser a do *já-feito* ou do *já-lido*; de aí a diversidade das sequências (às vezes triviais, outras vezes romanescas) e a dos termos (mais ou menos numerosos); mais uma vez, não tentaremos estruturá-los: assinalá-los (externa e internamente) será o suficiente para manifestar o sentido plural da sua textura, que é o entrançado. Por fim, os códigos culturais — são as citações de uma ciência ou de uma sabedoria; ao destacar esses códigos, limitar-nos-emos a indicar o tipo de saber (físico,

fisiológico, médico, psicológico, literário, histórico, etc.) que é citado, sem nunca ir até ao ponto de construir — ou reconstruir — a cultura que articulam.

XII. O tecido das vozes.

Os cinco códigos formam uma espécie de rede, ce tópica através da qual todo o texto passa (ou antes: ao passar por aí, faz-se texto). Se não se procura estruturar cada código ou os cinco códigos entre si, é deliberadamente, de modo a assumir a polivalência do texto, a sua reversibilidade parcial. Trata-se, com efeito, não de salientar uma estrutura, mas, tanto quanto possível, de produzir uma estruturação. Os espaços em branco e as subtilezas da análise serão como que os vestígios que assinalam a fuga do texto; porque se o texto está submetido a uma forma, essa forma não é uma, architectada, concluída; é o resto, o pedaço, a rede interrompida ou desmalhada, são todos os movimentos, todas as inflexões de um imenso *fading*, que assegura simultaneamente o cruzamento e a perda das mensagens. Aquilo a que nós, aqui, chamamos *Código* não é uma lista, um paradigma que é necessário reconstruir obrigatoriamente. O código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas; dele apenas se conhecem as partidas e os regressos; as unidades que lhe pertencem (as que inventariámos) são sempre excursões do texto, a marca, o limite de uma digressão virtual para a elaboração de um catálogo (o *Rapto* reenvia a todos os raptos já escritos); elas são, igualmente, fragmentos dessa qualquer coisa que foi *já* lida, vista, feita, vivida: o código é o sulco *desse já*. Reenviado ao que foi escrito, quer dizer ao Livro (da cultura, da vida, da vida como cultura), o código faz do texto o prospecto desse Livro. Ou ainda: cada código é uma das forças que podem apropriar-se do texto (de que o texto é a rede), uma das Vozes de que o texto é tecido. Lateralmente, em cada enunciado, dir-se-ia, com efeito, que se fazem ouvir vozes-off: são os códigos: entrançando-se, eles, cuja origem «se perde» na imensa perspectiva do *já-escrito*, desoriginam a enunciação: o concurso das vozes (dos códigos) torna-se escrita, espaço estereográfico onde se cruzam os cinco códigos, as cinco vozes: Voz da Empíria (os proiaratismos), Voz da Pessoa (os semas), Voz da Ciência (os códigos culturais), Voz da Verdade (os hermenutismos), Voz do Símbolo.

(4) Acabava de soar a meia-noite no relógio do Elysée-Bourbon. ★ Uma lógica metonímica dá a *Elysée-Bourbon* o sema de *Riqueza*, visto que o bairro Saint-Honoré é um quarteirão rico. Esta riqueza é, ela própria, conotada: quarteirão de novos-ricos, o bairro Saint-Honoré reenvia, por sinédoque, ao Paris da Restauração, lugar mítico de subitas fortunas de origem duvidosa; lugar onde o oiro surge diabólica-

mente, sem origem (é a definição simbólica da especulação) (SEM. Riqueza).

(5) **Sentado no peitoril de uma janela** ★ O desenvolvimento de uma antítese implica normalmente a exposição de cada uma das suas partes (A. B). É possível um terceiro termo: a apresentação conjunta. Esse termo pode ser: puramente retórico, quando se trata de *anunciar* ou de *resumir* a antítese; mas pode também ser literal, quando se trata de denotar a conjugação física dos lugares antitéticos: função que aqui é restituída ao *peitoril*, linha entre o jardim e o salão, a morte e a vida (SIMB. Antítese: medianidade).

(6) **e escondido por trás das pregas ondulantes de um cortinado de seda**, ★ ACÇ. «Esconderijo»: I: estar escondido.

(7) **podia contemplar à vontade o jardim do palácio onde passava o serão**. ★ *Podia contemplar* quer dizer: *vou descrever*. O primeiro termo da antítese (o jardim) é aqui anunciado de um ponto de vista (segundo o código) retórico: há manipulação do discurso, não da história (SIMB. Antítese: A: anúncio). Anotaremos desde já, para retomar o tema mais tarde, que a *contemplação*, postura visual, plano arbitrário de um campo de observação (o *templum* dos presságios) narra toda a descrição do modelo de um quadro pintado. ★★ SEM. Riqueza (uma festa, o bairro Saint-Honoré, um palácio particular).

XIII. *Citar*.

A Festa, o Bairro, o Palácio são informações anódinas, aparentemente perdidas no fluxo *natural* do discurso; na realidade são outros tantos pormenores destinados a fazer surgir a imagem da Riqueza no tapete da fantasia. O sema é, assim, várias vezes «citado»; desejaríamos dar a esta palavra o seu sentido tauromáquico: *citar* é esse bater do tacão, esse arquear do toureiro que atrai o animal para as bandarilhas. Do mesmo modo, cita-se o significado (a riqueza) para que compareça, esquivando-o ao fio do discurso. Essa citação fugidia, essa forma subreptícia e descontínua de tematizar, essa alternância do fluxo e da ostentação definem bem o aspecto da conotação; os semas parecem flutuar livremente, formar uma galáxia de pequeninas informações, onde não se pode ler nenhuma ordem privilegiada: a técnica narrativa é impressionista: divide o significante em partículas de matéria verbal em que só a concreção faz sentido: ela joga com a distribuição de um descontínuo (assim constrói o «carácter» de um personagem); quanto maior for a distância sintagmática entre duas informações convergentes, mais hábil é a narrativa; a *performance* consiste em jogar com um certo grau de impressão: é preciso que a marca passe levemente, como se o seu esquecimento fosse indiferente e que, no entanto, ao surgir mais além, sob outra forma, se constitua como

recordação; o legível é um efeito baseado nas operações de solidariedade (o legível «agarra-se») mas quanto mais ventilada for essa solidariedade, mais inteligente parecerá o inteligível. O fim (ideológico) dessa técnica é naturalizar o sentido, é, portanto, dar autenticidade à realidade da história: porque (no Ocidente) o sentido (o sistema) é, dizem, antipático à natureza e à realidade. Esta naturalização só é possível porque as informações significativas, deixadas — ou chamadas — a um ritmo homeopático, são levadas, arrastadas por uma matéria reputada de «natural»: a linguagem; paradoxalmente, a linguagem, sistema integral do sentido, tem como função des-sistematizar os sentidos segundos, naturalizar a sua produção e autenticar a ficção: a conotação foge sob o ruído regular das «frases», a «riqueza» escorrega sob a sintaxe muito «natural» (sujeito e complemento circunstancial) que faz com que uma festa se dê num palácio situado num bairro.

(8) **As árvores, salpicadas de neve, pouco se destacavam do fundo acinzentado de um céu coberto de nuvens, apenas iluminado por uma pálida Lua. Vistas no meio dessa atmosfera fantástica, pareciam-se vagamente com espectros mal envolvidos pelas mortalhas, imagem gigantesca da famosa dança dos mortos**. ★ SIMB. Antítese: A: o exterior. — ★★ A neve lembra aqui o frio, o que nem sempre acontece: a neve, macio manto de penugem, conota mais o calor das substâncias homogêneas, a protecção do abrigo. O frio, aqui, vem mais do facto da cobertura de neve ser parcial: não é a neve mas o imperfeito que é frio; a forma sinistra está imperfeitamente coberta: o despojado, o despido, a crosta, tudo o que subsiste de uma plenitude corroída pela carência (SEM. Frio). Também a Lua contribui para essa carência. Nesta passagem torna-se francamente sinistra, iluminando e realçando a imperfeição da paisagem; encontrá-la-emos cheia de uma doçura ambígua quando, substituída por um candeeiro de alabastro, iluminar e efeminar o Adónis de Vien (n.º 111), retrato que é copiado (e isto é bastante explícito) por Girodet ao fazer o Endymion (n.º 547). É que a Lua é o *nada* da luz, o calor reduzido à sua ausência: ilumina por puro reflexo, sem ser fonte de luz; torna-se assim o símbolo luminoso do castrado, carência manifestada pelo brilho vazio que a feminidade lhe empresta quando jovem (o Adónis), e de que apenas lhe resta uma crosta cinzenta quando velho (o ancião, o jardim) (SEM. Selenidade). Além disso, o fantástico designa e designará o que está fora dos limites fundadores do humano: sobre-natural, extra-terrena, essa transgressão é a do castrado, apresentado simultaneamente (mais tarde) como Super-Mulher e infra-homem (SEM. Fantástico). — ★★★ REF. A Arte (*dança dos mortos*).

(9) **Depois, voltando-me para o outro lado** ★ A passagem de um termo da Antítese (o jardim, o exterior) para o outro (o salão, o interior) é aqui resultante de um movimento do corpo; não é, portanto, artifício do discurso (dependente do código retórico), mas acto físico de conjugação (dependente do campo simbólico) (SIMB. Antítese: medianidade).