

# ROLAND BARTHES E A PREPARAÇÃO DO ROMANCE

Maria Clara da Silva Ramos CARNEIRO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em seu curso “A Preparação do Romance”, apresentado entre 1978 e 1980, Roland Barthes discutiu a forma do romance moderno a partir de obras de grandes autores, como Proust, Mallarmé, Tolstói entre outros. A partir de seus estudos e de sua publicação do período, pretendo abordar como a obra de Barthes assemelha-se ao que ele descreve como romance moderno. Na apresentação desse curso, o teórico afirmou que este seria uma “simulação” de um “aprendiz de romancista”. No mesmo período, várias de suas publicações abordavam o mesmo tema, e o seu desejo por um novo tipo de escritura, levando muitos a acreditar que ele pretendia empreender realmente o projeto de obra maior tal como descrevia. Além da explicitação do desejo de escritura que podemos observar no Barthes desses últimos anos de vida, a própria crítica semiológica empreendida por ele era acompanhada de uma riqueza de escritura até hoje celebrada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roland Barthes. Romance francês contemporâneo. Gêneros literários.

*“[...] a escrita<sup>2</sup> é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.”*

*Roland Barthes (1987).*

Em seu ensaio “‘Fim da arte’ ou ‘Fim da História?’”, Fredric Jameson (2001) atualiza as discussões dos anos 1960 sobre a morte da arte. Para o autor,

<sup>1</sup> Mestranda em Letras Neolatinas. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Pós-Graduação em Letras Neolatinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-590 – kamiquase@gmail.com

<sup>2</sup> Apesar de conservar o termo *escrita* como na tradução portuguesa que utilizamos, consideramos importante lembrar que a tradução brasileira prefere o termo *escritura* ao traduzir do francês a palavra *écriture* dos textos de Roland Barthes, marcando a diferença entre qualquer texto escrito (*escrita/écriture*) e a escrita literária (*escritura/écriture*), diferença essa que não existe em francês, mas se consolidou no jargão barthesiano do Brasil.

em meio à multiplicidade de fenômenos da indústria cultural que se anunciava cada vez mais assustadora, ficava difícil entrever um futuro ao modelo artístico que se afirmara até o início do século XX, das grandes inovações, por exemplo, no campo da literatura, da linguagem e do estilo, que encontraram em Joyce uma de suas máximas expressões. Jameson (2001) lembra que Hegel, ao discutir a modernidade, tomou o conceito do corpo como metáfora da transição entre os períodos clássico e moderno e recoloca essa questão ao tratar da passagem desse moderno para a atualidade:

O moderno é então imaginado como o momento em que o corpo individual já não é totalmente significativo em si. Se pensarmos na modernidade cientificamente, este é o momento de Copérnico: nós (o corpo humano) não somos mais a medida, o centro das coisas. Se pensarmos do ponto de vista da tecnologia, é o momento em que a ferramenta, a prótese graciosa que é um adjunto do corpo do artesão, é superada na direção da máquina, da qual o próprio corpo se torna um adjunto. Finalmente, se pensarmos em termos econômicos, este é o momento no qual o comércio, compreendido como a quintessência de um tipo de atividade profundamente humana, é superado na direção de um sistema – o capitalismo – no qual o dinheiro tem sua própria lógica, de modo que os ciclos da economia ultrapassam de longe em sua incompreensibilidade os significados simples da boa ou má-sorte que direcionam o destino humano para a ventura ou desventura [...] (JAMESON, 2001, p.79).

Se o moderno é essa superação do corpo pela máquina, o que falar da arte na lógica cultural da chamada pós-modernidade, em que cultura torna-se profundamente ligada ao econômico? O que se considera arte pela indústria cultural hoje? O que é um autor hoje, em nossa era com textos apócrifos circulando incólumes pela rede mundial de computadores, autores consagrados já desaparecidos que têm suas obras aumentadas em milhares de páginas graças ao talento de editores que resgatam qualquer texto em que se imprima a assinatura desses e as inscrevem na linha de obras completas?

Essa tendência editorial parece resgatar o conceito de autor como gênio, criando uma aura de sagrado em torno de sua figura, como a idéia do “cânone” de Bloom (1995), tendência já muito discutida e rechaçada pelos teóricos como Roland Barthes e Michel Foucault – a quem o próprio Bloom considera “ressentidos” com a cultura branca ocidental, como se toda as teorias pós-estruturalistas visassem apenas a uma certa benevolência em torno do não-canônico, das culturas marginais, da mesma forma que as desconstruções de Jacques Derrida são geralmente interpretadas de forma simplista como uma forma de apagar as diferenças entre as culturas, e não justamente de uma “democracia por vir” que considere a diferença como pré-condição de um maior

entendimento do Outro, do Estrangeiro, na esteira da heterologia postulada por Benveniste e Blanchot.

O Autor, nos mostrara Barthes (1987), é uma categoria historicamente marcada pela lógica burguesa da propriedade, e uma lógica do leitor deveria se impor a ela, levando em consideração aí muito mais a condição de subsistência do Texto através de leituras e releituras futuras do que a sobrevivência de um Nome, uma personalidade, retorno ao “o-homem-e-a-obra” sobre o qual adverte Foucault (1992). Barthes nos revela que a Obra só continua legível pela rede de referências sobre a qual se constrói, sendo o texto moderno polifônico pela gama de intertextos que podemos ler nele.

A dissolução da figura do autor moderno, segundo Jameson (2001, p.86), foi acompanhada “[...] pela emergência de todos aqueles nomes igualmente famosos, de Lévi-Strauss a Lacan, de Barthes a Derrida e Baudrillard, que adornam a idade heróica da teoria.” Isto é, o desaparecimento do autor se dá ao mesmo tempo em que a arte, o texto literário em sua forma consagrada moderna, perde sua importância na cultura ocidental para a teoria como produto de consumo literário.

Retomando a metáfora do corpo de que Jameson (2001) faz empréstimo, pode-se dizer que a questão do autor reflete no que se esconde ou se projeta do corpo do autor. Na cultura de mercado em que vivemos, o corpo do autor, que havia desaparecido em benefício de seu *corpus*, torna-se consumível.

O trabalho do crítico literário hoje pode ser visto, portanto, como um trabalho de descobridor ao tentar definir o que é literatura nessa era em que as fronteiras desaparecem e em que até mesmo o *paratexto*<sup>3</sup> pode vir a ser incluído em uma antologia ou obras completas. No caso de um autor já falecido, seu legado será sempre sujeito a uma obra involuntária, junção de escritos publicados em vida e qualquer manuscrito legível que seja considerado “obra” por um editor. Um exemplo interessante é o dado por Philippe Gasparini (2004), em seu livro *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Segundo ele, em muitos casos a etiqueta “romance”, que nem sempre corresponde e corresponde às mesmas referências de gênero, depende muitas vezes de uma decisão editorial. Gasparini descreve com cuidado as variantes do romance autobiográfico na atualidade, em suas várias acepções que variam segundo ele, sobretudo por questões de

<sup>3</sup> O *paratexto* é como Genette define tudo o que se escreve sobre o texto e seu autor, não importando a autoria, desde o prefácio, as entrevistas concedidas pelo autor, tudo passível de ser manipulado por outros, desviando de certa maneira o estudo do texto para as curiosidades biográficas do autor (GASPARINI, 2004).

etiquetagem colocadas pelas editoras e pelos escritores. Uma extensa lista de obras que transitam entre os gêneros de autobiografia e ficção (romance, romance autobiográfico, autoficção etc.). Ele ilustra essa afirmativa comentando a autobiografia *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), com tradução brasileira de 2003, onde apesar do *incipit* na capa dizer “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance” (BARTHES, 2003), ele não é de fato considerado como tal. E Gasparini (2004) não apresenta maiores comentários para explicar essa afirmação, dizendo apenas que se trata de autobiografia por decisão do editor.

O “Romance”, que apresentava um caráter movediço desde suas primeiras “aparições” como subtítulo, é, portanto, ainda sujeito de muitas discussões sobre as fronteiras que fazem dele um gênero diferente de outras tipologias de texto, tanto quanto a questão do Autor.

O próprio Roland Barthes, ainda na década de 1970, já se preocupava com o fato da possibilidade de sua obra virar “batata frita”, um produto cultural apenas. Teórico lembrado muitas vezes por ter declarado a “morte do autor”, sua própria obra tem sido posta em xeque em recentes estudos sobre autoria e gêneros literários. O grupo Fabula (2006)<sup>4</sup> disponibiliza em rede três intensos debates apresentados em forma de hipertextos: acerca da obra do escritor Roland Barthes, sobre os efeitos da ficção (tomando talvez como modelo o termo barthesiano “efeito do real”) e uma discussão sobre as fronteiras do ficcional. Na apresentação sobre o “Colóquio Roland Barthes”, os organizadores afirmam ser um de seus objetivos “fazer funcionar uma metalinguagem legada por Barthes”, ou, no mínimo, “honrar simplesmente um escritor”. Esse legado foi considerado já um tanto ultrapassado por Thomas Pavel (2000). Segundo ele, em seu artigo de abertura desse colóquio em rede, “não há propriamente o que falar sobre doutrina barthesiana”, em oposição a uma doutrina lacaniana, por exemplo. Ao questionar a sobrevivência do Barthes teórico, Pavel nos aponta a possibilidade de sobrevivência do culto barthesiano da escritura, isto é, tomando a fórmula “saber com sabor” do próprio Roland Barthes, a predominância do sabor sobre o científico, do literário sobre o verificável na obra de Roland Barthes.

Roland Barthes escreveu quase sempre no formato de ensaio, gênero esse flutuante entre a ciência e o literário. Refletir sobre sua obra será, portanto, refletir sobre esse gênero, sobre o qual discussões recentes, inclusive as expostas pelo grupo Fabula, mostram que tem uma equivalência de ordem reflexiva, por

---

<sup>4</sup> Portal francês na internet de discussão teórica sobre a literatura.

sua forma, em relação aos primeiros romances, exatamente por ser ele o grande gênero do século XX, tal como o romance o foi no século XIX, e se localizar no “entre-lugar” das formas já padronizadas de escritura.

No livro *O cânone ocidental*, Harold Bloom (1995) considera que “as grandes obras literárias”, aliás, o impulso que leva uma obra literária a poder ser considerada como tal, seria o desejo que ela porta de sobreviver ao seu autor. Ora, em seus textos e cursos escritos nos seus últimos dois anos de vida, Roland Barthes confessa, mesmo que pelo viés de um estudo sobre o trabalho de escritura do romance, a sua vontade de escrever a “Obra”, seu desejo de romancista. Posto que a sobrevivência do texto barthesiano não se deveria, como observa Pavel, a seu potencial teórico, não podemos deixar de ensaiar fazer sobreviver seu texto a partir de seus ângulos literários. Se seu prestígio como autor se deve muito mais ao estilo que ao saber, em que prateleira depositamos sua “Obra”? Esta pergunta reflete as questões essenciais desse trabalho, as noções de autor e a noção de gênero literário.

Não devemos esquecer que, em se tratando de Barthes, não podemos pensar em “originalidade literária”, tal como postula Bloom (1995) na sua definição de cânone literário. Mesmo considerando seu texto uma forma nova de escritura, é importante ressaltar que, como ele mesmo define, um texto é sempre um “tecido de citações”. Ao contrário de Bloom, usaremos aqui a própria noção de Barthes sobre o trabalho do escritor:

[...] o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas; se quisesse *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não passa de um dicionário totalmente composto, cujas palavras só podem explicar-se através de outras palavras, e isso indefinidamente. (BARTHES, 1987, grifo do autor).

Além disso, é a possibilidade de diferentes leituras do texto barthesiano, seja como texto teórico ou literário, que nos permite reafirmar o pensamento de Barthes em relação à morte do autor e ao apagamento dessa função ao longo do século XX como descreve Michel Foucault (1992). A teoria do cânone de Bloom (1995), que ressalta “os textos fundamentais” da literatura, é limitadora por partir justamente da genialidade de um sujeito autor e não da “Obra”. Marielle Macé (2004, p.113), pesquisadora do grupo *Fabula* e uma das organizadoras do Colóquio virtual *Actualités de Roland Barthes*, escreveu em seu artigo “*La haine de l’essai ou les moeurs du genre intellectuel au XX<sup>e</sup> siècle.*” que a história do ensaio seria

a mesma “do discurso científico do qual é sombra” e rivalizaria com o discurso do saber da mesma forma que o romance do século XIX se inscreve na história do conhecimento.

A autora (MACÉ, 2004, p.114, grifo do autor) apresentou várias definições de ensaio, como texto em “posição de fronteira”, “ficção teórica”, “poema crítico”, “recusa do encadeamento lógico ou *pele menos dos signos que o exprimem*”, “narrativa edificante ( *récit édifiant*)”, como propõe Sartre ou o “romanesco da idéia” como descreve Barthes.

Diferente do romance, apenas, seria a possibilidade de o ensaio ser lido ao mesmo tempo como literário ou científico, sendo difícil reconhecer a sua literalidade. A definição de ensaio seria, portanto, justamente ser um gênero de “deriva”. No entanto, como a própria pesquisadora afirma, ensaios de autores tais como Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida se situam no “ponto de fricção” entre gêneros.

Mas, se como Macé (2004) mesmo afirma, tendo sido o romance um gênero também de fronteira em seus primórdios, o que faz dele, como afirma Gasparini (2004), o símbolo de “literatura por excelência”, e em que ponto preciso o romance deixa de ser ensaio?

A concepção dicionarizada (FERREIRA, 2004) do termo descreve o gênero como “[...] descrição longa das ações e sentimentos de personagens fictícios, numa transposição de vida para um plano artístico.” Em seu livro *Roman des origines et origine du roman*, Marthe Robert (1977) compila outras várias definições do gênero que não vão muito longe desta. Essa concepção não abrange formas como algumas que Gasparini (2004) descreve a partir de várias autobiografias que se pretendem romanescas, entre outras misturas entre realidade e ficção. Mesmo assim, ela não está longe da definição dada por ele, que as cita após afirmar que o romance é um gênero que nunca teria possuído uma regulamentação, sempre variável ao longo do tempo que continuará variando. Segundo ele, a crítica se baseia em três critérios para definir um texto como romance:

[...] narrativo, ficcional e literário. Sem refazer a teoria dos gêneros e dos modos, pode-se considerar que a primeira condição é preenchida a partir do momento em que o enunciado é percebido como uma história, e não um discurso, um poema ou uma peça de teatro. Os dois outros critérios são parcialmente ligados nesse sentido que [...] a ficcionalidade de uma narrativa garante sua literalidade. (GASPARINI, 2004, p.17-18).

Em junho de 1977, realizou-se em Cerisy o colóquio *Pretexte: Roland Barthes*, organizado por Antoine Compagnon e com a presença do próprio Barthes.

Durante sua conferência “*Pourquoi j’aime Barthes?*”, Alain Robbe-Grillet (1978) explica ao autor homenageado por que o considera tão romancista quanto Flaubert, aliás, como Barthes seria “o romancista” moderno:

O que caracteriza o gênero romanesco, é que ele precisa estar a cada instante sob um impasse. Houve o impasse Joyce, houve o *Nouveau Roman* dos anos cinquenta que conheceu também seu próprio impasse com Jean Ricardou no que se chama Novo *Nouveau Roman* e que está igualmente sob seu impasse. Alguma coisa nova deve ser feita no romance, e essa alguma coisa nova será justamente feita por alguém que recusará ser romancista de profissão, de aplicar algumas regras que sejam ao romance passado. E, talvez, parecerá às gerações futuras que, no fim das contas, um passo já foi avançado. Você não o avançou do lado que se esperava, isto é pela reclassificação de uma forma bem conhecida e assegurada, o romance romanesco. Com *Fragments de un discours amoureux*, você avançou, não o passo da sociedade, mas teu próprio passo em direção ao que aparecerá, em vinte anos, como o Novo Novo *Nouveau Roman* dos anos oitenta. Quem sabe? (ROBBE-GRILLET, 1978, p.253-254).

No curso que ministrou entre 1979 e 1980 no *Collège de France*, Barthes discutiu o gênero romance a partir, principalmente, do livro *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. O Proust romancista, explica Barthes, partiu também do ensaio para empreender sua “Obra” e seu texto, refletindo, principalmente em *Contre Sainte-Beuve* (livro escrito anteriormente à sua *Recherche* que continha já alguns de seus elementos) sobre o próprio fazer do escritor, o que não seria também propriamente um romance. O que Proust escreveu seria uma “forma terçã” entre o ensaio e o romance. O Romance, aliás, como Barthes entende nesse curso, seria o “Texto”, no sentido como foi criado, uma mistura de gêneros a definir. Por que se insiste, portanto, em excluir a sua escritura flutuante da própria definição que ele postula?

O *escriptor* moderno, em sua definição, teria um Imaginário que trapacearia as noções de “Eu” tradicionais da escrita literária. Como ele esboça em sua “tipologia histórica das escritas, em função do “Eu”, (pronomes do Imaginário)”:

1. *Eu* é odioso – Clássicos
2. *Eu* é adorável – Românticos
3. *Eu* é *démodé* – Modernos
4. Imagino um “clássico moderno” – o *Eu* é incerto, trapaceado (BARTHES, 2005, p.86).

Ao tomar para si o papel de testemunha de sua época em *A Câmara clara*, último livro publicado por Barthes (1980) em vida, o autor-narrador, escrevendo em primeira pessoa, se inscreve dessa forma ao lado de outros escritores – poetas e romancistas, como Paul Celan e Primo Levi – da era do testemunho postulada por Michel Deguy (2005), em sua última conferência apresentada no Brasil, a respeito do “silêncio dos intelectuais”<sup>5</sup>. Não se trata de um testemunho, como esses dois citados por Deguy, das atrocidades do século XX, mas um testemunho, como Barthes almejava, do desejo de literatura empreendido pelos modernos, desse culto a um estilo de escritura de romancistas como Proust e Tolstoi.

O Romance, segundo apresentou em seu curso, seria sempre impulsionado por um amor, escrito para perpetuá-lo. Segundo Antoine Compagnon (2002), em seu artigo “*Le Roman de Roland Barthes*”, essa tentação romanesca de Barthes seria um elogio ao Amor, mas não àquele de Eros, que é egoísta, mas o de Ágape, que abraçaria o mundo, e perpetuaria aqueles a quem se ama. Compagnon enfatiza que o que Barthes quer dizer com Romance é toda a nova prática de escritura. Em vez de desenhar critérios que fariam um texto ser considerado Romance, Barthes dá a ele três missões: “[...] 1. dizer aquilo que ele ama; 2. Representar uma ordem afetiva; 3. Não fazer pressões sobre o outro.” (COMPAGNON, 2002, p.222, grifo do autor). O próprio Barthes dizia, em uma série de esboços, que alguns identificam como um romance *in progress* (por vir) no senso comum do gênero, encontrados manuscritos após sua morte e agrupados sob o nome de Vita Nova, que se retirava em nome de uma obra maior onde se leria o Amor, em maiúsculas.

Seu Romance declararia seu amor pela própria Literatura, tentativa de salvação do Texto pelo Texto; o livro por vir que aguardava Derrida (2004, p.24, grifo do autor), teria esse objetivo: “[...] se aguarda ou espera um *outro* livro, um livro por vir, o qual transfigurará ou mesmo salvará o livro do naufrágio em curso [...]” (a temida morte da Arte ainda assombrava o filósofo no início do século XXI?).

Comentando sobre o “rumor do autor” a partir do pensamento barthesiano sobre essa categoria, Marcelo Jacques de Moraes (2005) escreveu que Barthes teria empreendido realmente uma Obra no sentido em que ele havia apresentado até antes de iniciar *A Preparação do Romance* (2005). Em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (2001), que precedeu outras duas obras igualmente remarcáveis em seu estilo literário, *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003), essa autobiografia

<sup>5</sup> Confira: “O peso das palavras”, parte do ciclo de conferências “O silêncio dos intelectuais” (Agosto/Setembro de 2005). Deguy referia-se à nossa era como a do testemunho em oposição ao engajamento intelectual preconizado pelos pensadores da era Sartre.



em que transborda seu Imaginário e *A câmara clara* (1980), profunda homenagem à Fotografia e à Mãe. Uma nova forma, esse novo gênero de literatura que Robbe-Grillet (1978) profetizara poder se consolidar num tempo futuro – mais precisamente, em nosso tempo, já estava, segundo Moraes (2005, p.172, grifo do autor), escrita.

Numa forma absolutamente compatível com a que Barthes postulou para seu *escriptor* moderno, os *Fragments* produzem de certo modo o efeito que produziam aqueles romances que não se fazem mais. Seu rumor, seu *pós-sentido*, é, em suma, barthesiano e seu protagonista é o leitor. Não foi à toa que se tornou um best-seller [...]

O livro de Barthes, portanto, ao testemunhar sobre esses que ele considerava grandes romancistas, não será cópia fiel dos mesmos. Seu texto que “borboleteia”<sup>6</sup> entre os gêneros é exemplo do herdeiro postulado pela filosofia – de texto igualmente flutuante – de Jacques Derrida: honra a Literatura ao refazê-la à sua maneira, como o herdeiro não pode ser espelho do pai, pois desta maneira não mudaria a História. Seu texto se tece a partir de uma polifonia de vozes, das variadas leituras empreendidas por Barthes e das nossas, leitores, que seremos responsáveis também por novos encadeamentos de leituras, a partir de nossas experiências.

Os ensaios de Barthes, ao transbordar mesmo a etiqueta de “ensaio”, poderiam ser lidos como mais um gênero, talvez um “transgênero” literário. Se há tantas fronteiras a definir, e a urgência da escritura se sobrepõe cada vez mais à urgência rotuladora (a sociedade “fica atordoada” (BARTHES, 2005) com a falta de definições), por que não deixar, justamente, de definir, chamar o Texto, o livro por vir, de Romance, com maiúsculas, como queria Roland Barthes? O uso das maiúsculas não seria a identificação de um arquétipo, algo impossível de ser reduzido a uma só forma? Se for dever da crítica fazer o texto sobreviver ao tempo, deixemos a “Obra” de Barthes sobreviver justamente por seu estilo borboleteador, indefinível. *Malgré* as etiquetas, a provocação teórico-literária que não cessa de se atualizar pelo trabalho de novos leitores do texto barthesiano nos aponta que, sob o signo de sua escritura, um excesso transborda em literalidade.

Retomo a epígrafe com que iniciei esse trabalho. A escritura de Barthes opera a “trapaça salutar” da Literatura. Sua assinatura é marca, hoje, de uma Obra. Roland Barthes é um autor. Mesmo pretendendo-se apenas como teórico, Barthes criou todo um ideal de escritura em que podemos identificar sua autoria

<sup>6</sup> Macé (2004) usa a palavra *papillonage* ao tentar explicar o texto barthesiano.

por detrás de cada texto. Ele instaura, de certa forma, uma discursividade através de seu estilo, por fazer o que escreveu desprender-se de uma tipologia tradicional de leitura como científica em benefício da livre escolha de modos de leitura possíveis permitidas aos seus leitores.

O corpo que escreveu apagou-se para dar lugar à Obra. Barthes recusa-se como corpo em nome da Literatura. Ao explicar a redução de fotografias na parte de sua autobiografia dedicada ao seu próprio trabalho, Barthes explica e demonstra, também, de certa forma, esse desejo de apagamento de seu *Eu* em benefício do Texto, justamente a “[...] abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer.” (FOUCAULT, 1992, p.35):

Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever.

O imaginário de imagens será pois detido na entrada da vida produtiva [...]. Um outro imaginário avançará então: o da escritura. E, para que esse imaginário possa desabrochar (pois tal é a intenção deste livro), sem nunca ser retido, garantido, justificado pela representação de um indivíduo civil, para que ele seja livre de seus próprios signos, jamais figurativos, o texto prosseguirá sem imagens, exceto as da mão que traça. (BARTHES, 2003, p.14).



## **ROLAND BARTHES AND LA PRÉPARATION DU ROMAN**

**ABSTRACT:** *In his course La préparation du roman ("The Preparation of the Novel"), presented between 1978 and 1980, Roland Barthes discussed the form of the modern French novels taking into consideration the writings of great authors, as Proust, Mallarmé, Tolstoi, among others. In its introduction, the theoretician affirmed that the course would be a "simulation" of a "novelist's apprentice". In the same period, several of his publications approached the same subject, his desire for a new type of writing, leading many writers to believe that he really intended to undertake the project of a greater Writing as he had described. Beyond the explicitation of the desire of "l'écriture" that we can observe in the Barthes of the last years of his life, the semiological criticism itself undertaken by him was accompanied by a wealth of "écriture" celebrated until today. Taking into consideration his studies as well as his publication of that period, I intend to discuss how Barthes' writings are similar to what he describes as the "modern novel".*

**KEYWORDS:** *Roland Barthes. The Modern French Novel. Literary Genders.*

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **A preparação do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v.2
- \_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Ceuvres complètes**. Paris: Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2001.
- \_\_\_\_\_. A morte de autor. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987. Disponível em <[http://www.facom.ufba.br/sala\\_de\\_aula/sala2/barthes1.html](http://www.facom.ufba.br/sala_de_aula/sala2/barthes1.html)>. Acesso em: 26 maio 2006.
- \_\_\_\_\_. **La chambre claire**: note sur la photographie. Paris: Seuil, 1980. (Cahiers du cinema).
- BLOOM, H. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- COMPAGNON, A. Le roman de Roland Barthes. **Revue des Sciences Humaines**: le livre imaginaire, Lille, n.267, p.203-230, déc. 2002.
- DEGUY, M. O peso das palavras. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura e pensamento em tempos de incerteza**. 2005. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/foruns\\_de\\_cultura/cultura\\_e\\_pensamento/conferencias/index.php?p=10506&more=1&c=1&pb=1](http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/cultura_e_pensamento/conferencias/index.php?p=10506&more=1&c=1&pb=1)>. Acesso em: 26 maio 2006.
- DERRIDA, J. **Papel- máquina**. Tradução de Evando Nascimento, revisão técnica Anamaria Skinner e edição de Angel Bojadsen. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2004.
- FABULA, la recherché in littérature. Disponível em: <[www.fabula.org](http://www.fabula.org)>. Acesso em: 26 maio 2006.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário aurélio**: dicionário eletr nico. Versão 5.0. Edi o revista e atualizada. Curitiba: Positivo Informática Ltda, 2004. 1 CD-ROM.
- FOUCAULT, M. **O que   um autor?** Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais, tradu o de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. (Passagens, 6).
- GASPARINI, P. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

Maria Clara da Silva Ramos Carneiro

JAMESON, F. “Fim da arte” ou “Fim da história”? In: \_\_\_\_\_. **A cultura do dinheiro:** ensaios sobre a globalização. Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevalco, tradução de Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001. p.73-93.

MACÉ, M. La haine de l'essai ou les moeurs du genre intellectuel au XX<sup>e</sup> siècle. **Littérature**, Paris, n.133, p.113-127, mars 2004.

MORAES, M. J. de. O rumor do autor em Fragmentos de um discurso amoroso. In: CASANOVA, V.; GLENADEL, P. (Org.). **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p.163-174.

PAVEL, T. Savoir et style. In: MACE, M. et alii. **Actualité de Roland Barthes:** sommaire. 2000. Disponível em: <<http://www.fabula.org/forum/barthes.php>>. Acesso em: 18 maio 2006.

ROBBE-GRILLET, A. Pourquoi j'aime Barthes? In: COMPAGNON, A. (Org.).

**Pretexte:** Roland Barthes: Colloque de Cerisy-la-Salle: Union Générale d'éditions, 1978. p.244-274.

ROBERT, M. **Roman des origines et origines du roman**. Paris: Gallimard, 1977.