

Do *fait divers* ao Biografema escrita da vida e poética do detalhe em Roland Barthes

From fait divers to biographeme

biographical writing and poetics of detail in Roland Barthes

Luis Felipe Silveira Abreu

Graduando em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), integra atualmente o Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Email: luisf_abreu@hotmail.com.

André Corrêa da Silva de Araujo

Bolsista CNPq de Mestrado no PPGCOM - UFRGS. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela FABICO-UFRGS, integra atualmente o Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC). Email: andrecsaraujo@gmail.com.

Alexandre Rocha da Silva

Doutor em Ciências da Comunicação e Mestre em Semiótica. Realizou estágio de pós-doutorado pela Universidade de Paris III/ Sorbonne Nouvelle. Pesquisador do CNPq e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS (PPGCOM-UFRGS). Coordena o Diretório CNPq Semiótica e Culturas da Comunicação. Email: arsrocha@gmail.com

Submetido em: 21/07/2015

Aceito em: 21/10/2015

PERSPECTIVA

RESUMO

Esse artigo propõe uma teoria sobre a escrita biográfica tendo por base o trabalho de Roland Barthes. Partindo de uma revisão da obra do semiólogo francês, identificamos um percurso crítico que articula os conceitos de *fait divers*, efeito de real, *punctum* e biografema na tentativa de resolver o problema da escrita realista e da apreensão do sujeito pelo Texto. Através do artifício da escritura, torna-se possível realizar uma dobra no problema "De que forma é possível escrever uma vida?". Com Barthes, a questão torna-se "Que vida é possível ver por meio do Texto?".

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; escrita biográfica; Texto; biografema.

ABSTRACT

This paper proposes a theory of the biographical writing based on the work of Roland Barthes. From a review of the French semiotician's work, we identified a critical pathway that links the concepts of *fait divers*, effect of reality, *punctum* and biographeme in an attempt to solve the problem of realistic writing and apprehension of the subject by the Text. Through the writing's artifice, it becomes possible to perform a bend on the problem "How is it possible to write a life?". With Barthes, the question becomes "What life the writing of the Text allows us to see?".

KEYWORDS: Roland Barthes; biographical writing; Text, biographeme.

1. Apresentação

Falemos em *escrevível*, falemos sobre uma vida ser ou não *escrevível*. Aqui, o uso do termo possui duas implicações: uma primeira, mais imediata e evidente, questiona se a vida dá margem para uma escrita, se é possível captá-la em texto para além dos limites expostos no conceito de “ilusão biográfica”. O segundo sentido ativa-se pelo próprio uso do termo *escrevível*. O neologismo (*scriptible* no original francês) vem da obra de Roland Barthes (2002 e 2010), e diz respeito a uma categoria de texto que opõe e complementa as escrituras *legíveis* - trabalhos fechados, que permitem um só tipo de leitura. Em contraponto a estes textos que confinam o leitor a uma posição reativa e representam a maior parte das narrativas produzidas, Barthes (2002, p. 5) afirma a existência de escritura *escrevível*: “O texto *escrevível* é um presente perpétuo, sobre o qual nenhuma linguagem consequente (o que inevitavelmente torná-lo-ia passado) pode ser superimposta; o texto *escrevível* é *nós mesmos escrevendo*¹” (tradução nossa; grifo do autor).

O *escrevível* molda-se no ato da escrita e na produção subsequente que ensaja, inspirando a criação de novas escrituras. O que distingue esta potência das outras formas textuais, meramente legíveis, é a força de sua interpretação, o que para Barthes consiste em um processo radicalmente diferente daquele que usualmente se entende pelo termo: “Interpretar um texto não é dar a ele um sentido (mais ou menos justificado, mais ou menos livre), mas, pelo contrário, é apreciar o plural que o constitui²” (Barthes, 2002, p. 5, tradução nossa). Deste modo, perguntar se uma vida é *escrevível* equivale a indagar: que escrituras uma vida ativa? De que modo é possível interpretá-la? Que espécie de intertexto ela origina? Ou, ainda, que sujeitos o artifício da linguagem dá a ver? Dentro da reflexão de Barthes, a vida *escrevível* é uma vida interpretável, uma que daria a ver sua rede de relações e, através desta, iniciaria um novo projeto de escrita. Ou ainda: de existência.

Realizando uma revisão em profundidade pelo trabalho de Barthes a fim de compreendermos sua posição sobre a narrativa biográfica, expressa de forma mais clara pela ideia de biografema, foi possível observar uma espécie de teoria dispersa por diversas obras, nunca sistematizada, dizendo

1 No original: “The writerly text is a perpetual present, upon which no *consequent* language (which would inevitably make it past) can be superimposed; the writerly text is *ourselves writing*”

2 No original: “To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what plural constitutes it”

respeito à escritura da vida e à função dos detalhes narrativo-descritivos nesta. Tal teoria desenvolve-se tendo por base quatro conceitos: *faits divers*, efeito de real, *punctum* e o *biografema*. Aqui, dispomos essas idéias em um percurso teórico, articulando-as como uma espécie de ferramenta crítica do texto biográfico.

2. A força do Texto

Antes de proceder ao exame dos conceitos e à observação do percurso teórico referido, acreditamos ser necessário esclarecer a ideia de Texto³ na obra de Barthes, já que esta definição guia todo o presente estudo de forma intrínseca, ainda que muitas vezes velada. Só pensamos em narrativa e escritura nos termos do Texto, e a ele recorremos para compreender as potências desta referida teoria do detalhe e da biografia.

Neste trabalho, tomamos como bases do conceito de Texto dois ensaios de Barthes: *Da obra do texto* (2004) e *A morte do autor* (2004). A partir da década de 1960, segundo Barthes, deu-se o desenvolvimento de diversas disciplinas que abordam a linguagem, de forma mais ou menos direta, como a linguística, a antropologia, a semiologia e a psicanálise. O encontro destes saberes entre si e na direção da obra textual altera a compreensão desta, naquilo que Barthes (2004, p. 66) chama de “deslizamento epistemológico”. Assim, dado este esforço conjunto de reflexão, observa-se na escritura a existência de duas instâncias: a obra e o Texto. Essa categorização não é uma oposição rígida: obra e Texto não são contrários e não há juízo de valor na classificação. E, embora a percepção desta distinção dê-se por um processo histórico, não se trata de considerar o Texto uma inovação: “Pode haver Texto numa obra muito antiga, e muitos produtos da literatura contemporânea não são em nada Textos” (Ibidem, p. 67). O que se dá a partir da década de 1960 não é a ocorrência do Texto, mas sim sua percepção, possibilitada pela interdisciplinaridade corrente a partir desta época.

O Texto não é material e Barthes atenta para a inutilidade do esforço de separar Texto e obra de forma física. O Texto é uma *transversalidade*, uma força que coloca em curso as potências de uma

3 Em sua elaboração do conceito, Barthes grafa “Texto” dessa forma, com a primeira letra maiúscula. Além de destacar o termo, isso permite diferenciar o Texto enquanto conceito e o texto enquanto sinônimo de materialidade escrita. Assim sendo, escolhemos também utilizar essa diferença gráfica no presente trabalho.

escritura, atravessando uma série de trabalhos precedentes. É pluralidade, com origens diversas, bem como descendências das mais variadas. Ele atua em um campo de linguagem que ultrapassa a obra e onde são permitidas trocas, diálogos entre diversos trabalhos. E, mesmo assim, o Texto é órfão: “O intertextual em que é tomado todo Texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do Texto” (Barthes, 2004, p. 71). Com isto, Barthes quer reiterar a questão da morte do autor: uma escritura deve desligar-se do conceito de autoria para efetivar sua potência. O que um Texto diz é dito pela linguagem, não pela figura-social “escritor”. Não há espaço para o sujeito no interior do Texto: a voz do autor, do narrador e dos personagens mescla-se de tal forma que se torna inútil um esforço de diferenciação ou hierarquização. São vozes de papel, todas. O que há é a escritura.

A concepção clássica de autor, lembra Barthes (2004), o tem como elemento da mesma linha cronológica a qual pertence o livro: o escritor é o antes e a obra é o depois. Barthes (2004, p. 61) nega esta concepção, afirmando que “o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura”. O Texto constrói-se no campo de batalha da própria escritura, no instante em que as palavras são dispostas em frases e as frases em parágrafos. A discussão a respeito do fim desta ideia de autoria, devedora, como lembra Barthes, de uma visão antropocêntrica de culto ao sujeito, acaba por engendrar a conclusão de que a ideia de *sentido* de uma obra também se altera radicalmente. O autor lembra que a significação dos trabalhos artísticos tem sido atribuída historicamente a características que em verdade são dos sujeitos produtores e não do trabalho em si: “A crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício” (Ibidem, p. 58). Barthes negará esta concepção ao explicar que o Texto existe somente enquanto discurso e pratica o “recuo infinito do significado” (Ibidem, p. 69). Ou seja: prolonga a leitura, dá *prazer* ao próprio ato da leitura - é um objeto escrevível, portanto - e a questão da significação advém deste processo. Há recusa a uma hermenêutica. Enquanto a obra apresenta-se para significar, o Texto não possui um sentido oculto. A ele, Barthes (Ibidem, p.69) irá chamar de “significante perpétuo”. Ao autor interessa a metáfora do tecido: ao penetrar um pano para descobrir o que o constitui, nada descobrimos: atravessamos a malha e chegamos ao vazio. O caso é de esgarçar a tessitura para perceber os detalhes da trama, compreender o trabalho dos fios, aprender como se dá a constituição deste pano

para que se possa passar a uma nova costura.

O que aqui buscamos ver são as ferramentas utilizadas para este processo de análise dos tecidos. Propomos quatro conceitos que fazem as vezes de lupas, tesouras, linhas e agulhas quando se trata de analisar o Texto de implicações biográficas: o *fait divers*, o efeito de real, o *punctum*, e o biografema.

3. O *fait divers* e a vida no texto jornalístico

Em seu ensaio *A estrutura da notícia*, Barthes (2007) realiza um estudo sobre um gênero específico do jornalismo francês, conhecido como *fait divers*. Sob a alcunha algo genérica de “fatos diversos” reúnem-se os mais diversos tipos de matérias, em uma pluralidade de sentidos e intenções, naquilo que Barthes (Ibidem, p. 57) chama de “informação monstruosa”. O autor, porém, identifica como denominador comum desta massa amorfa de notícias o interesse pelas questões cotidianas e seu caráter anedótico.

“Um trem descarrila no Alasca: um veado bloqueara o controle das linhas.” “Um inglês se engaja na Legião Estrangeira: não queria passar o Natal com sua sogra” (Ibidem, p. 62): exemplos trazidos diretamente das manchetes dos jornais locais por Barthes, para que se analise este gosto do *fait divers* por aquilo que represente uma cisão com a placidez do dia a dia. Barthes identifica dois tipos de exemplares do gênero: as narrativas mais comuns são aquelas de casualidade, quando o nexos entre duas informações de um fato causa surpresa, como nos exemplos acima transcritos. Fatos espetaculares (um acidente e uma mudança de regime de vida) com motivos pedestres (um animal selvagem, uma animosidade familiar). Dentre este subgênero, também podemos observar matérias que chamam atenção para as causas inexplicáveis de seus acontecimentos, como milagres, fenômenos paranormais, ou, ainda, mais populares como os contos de crimes reais, cuja popularidade é movida pelo mistério de sua origem. Por outro lado, o segundo exemplar de *fait divers* calca-se nas coincidências observáveis nas histórias. Barthes (Ibidem, p. 64) traz manchetes como “Uma mesma joalheria foi assaltada três vezes”; “uma hoteleira ganha todas as vezes na loteria” para definir esta estrutura, onde a simples repetição de algo é utilizada para instigar uma sensação de estranheza, como se pudesse existir um motivo oculto para estas ocorrências, ainda não identificável pelas investigações e não apreensível pelos leitores.

Em ambas tipologias de *fait divers*, porém, o que se destaca enquanto denominador comum é a identificação de ocorrências tidas como anormais no curso rotineiro dos eventos. Não é usual nem esperado que a mesma pessoa ganhe diversas vezes um sorteio, da mesma forma que consideramos aberrante um homem abandonar o país por atritos com a sogra. O *fait divers* busca-se enquanto representação de uma realidade fraturada pela ocorrência do bizarro, do pitoresco, do transgressor. Assim, a natureza destes textos é profundamente disciplinar: o registro da quebra da norma funciona como reafirmação desta. Como define Dion (2007, p. 130): “Estas narrativas exemplares têm por função denunciar toda espécie de desvios e, assim, reforçar os modelos de conduta prescritos pela sociedade”.

Se busca escrever a realidade, o *fait divers* o faz por diversas formas. No que toca especificamente à narrativa de cunho biográfica, Barthes (2007, p.58) faz a ressalva de que “‘gestos’ de estrelas ou de personalidades nunca são *faits divers*, porque implicam, precisamente, uma estrutura de episódios”, o que bate de frente com uma característica básica do gênero: um *fait divers* é uma estrutura fechada que remete apenas a si própria, começa e esgota-se no próprio texto. Não é preciso nenhuma informação prévia para sua compreensão: o leitor incauto que abrir o jornal deve ser capaz de entender a matéria tendo apenas os fatos ali dispostos como bússola. Deste modo, as narrativas de celebridade estão excluídas da equação, tendo em vista que demandam uma certa carga informativa prévia: quem são aquelas pessoas, o que as torna famosas, qual sua relação com a sociedade a qual se inscreve a reportagem, etc.

Porém, o sujeito pode assumir protagonismo nas narrativas do gênero quando as matérias não possuem causos espetaculares para contar. Assim, Barthes (Ibidem, p. 59) afirma que “a ênfase não é posta sobre a própria relação, embora ela continue formando a estrutura da narrativa”. O foco do texto, assim, desloca-se para suas personagens, chamadas por Barthes de *dramatis personae*. Essas essências dramáticas são figuras universais (Barthes utiliza como exemplos os papéis de mãe, criança e idoso) que o *fait divers* abordará de forma a reforçar: são “espécies de essências emocionais encarregadas de vivificar o estereótipo” (2007, p. 59). Essas figuras relacionam-se com o conceito de *tipo psicossocial*, resgatado por Feil (2010) da obra dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os tipos são figuras arquetípicas, representações de papéis sociais descritas de modo simples, a gerarem padrões de comportamento que possam ser aplicados nos mais diversos tipos de narrativas de cunho biográfico: “Talvez o maior problema das biografias esteja na sua ingenuidade: ela escreve sobre um

tipo psicossocial como se estivesse escrevendo, de fato, sobre um verdadeiro autor” (Feil, 2010, p. 88).

Tendo isto em vista, podemos observar que os *fait divers* focados em personas dramáticas/ tipos psicossociais operam de forma contrária às notícias de causalidade: elas observam a normalidade, o comportamento esperado, os caracteres sociais difundidos e aceitos. Desta forma, porém, atingem o mesmo resultado: um discurso de reafirmação do *status quo*.

Assumindo perspectiva semelhante à dos estudos de Barthes e escrevendo sobre um subgênero ancestral do *fait divers* (os panfletos contando histórias de assassinatos que circulavam pela Europa no século XIX), Foucault (1977) atenta para a recorrência de certos termos nos títulos dos textos: “circunstância”, “explicação”, “acontecimento”. “Detalhe”, sobretudo. Essa unidade estilística evidencia aquilo que o autor acredita ser a função deste tipo de discurso, a princípio autônomo da imprensa oficial, mas logo por ela absorvido: “Mudar de escala, aumentar proporções, fazer aparecer o grão minúsculo da história, abrir ao cotidiano o acesso da narração” (Foucault, 1977, p. 215).

Esta afirmação denota duas coisas: que a história é composta de grãos, de partículas celulares; e que o acesso a esta história atômica se dá pela narração dos detalhes comezinhos cotidianos. Se o *fait divers*, ao modo como se apresentou nos séculos XIX e XX, utilizou-se desta percepção para criar um discurso de controle social, por outro lado tornou possível observar as potências da escrita de não-ficção no que toca os pormenores narrativos. É através deles que o texto busca atentar para os termos observados por Foucault: “circunstância”, “explicação”, “acontecimento”. Tal operação perpetuou-se, tornando-se parte integrante do gênero. Ao processo, Dion (2007, p. 126) dá o nome de *ilusão de proximidade*:

A acumulação dos detalhes que dão credibilidade, os assuntos e as confidências, tanto dos autores dos crimes quanto das vítimas, as entrevistas e as fotografias, são muitos dos procedimentos que contribuem para a autenticidade da narrativa e a ilusão da proximidade.

Essa ideia aproxima-se de outro conceito de Barthes, que também diz respeito à organização de um texto de forma a produzir simulação de presença: o efeito de real. Formado a partir de detalhes

descritivos, assim como a ilusão de proximidade, o efeito de real também permite uma exploração do *punctum* enquanto elemento narrativo.

4. Do efeito de real ao *punctum*: potências do detalhe

O detalhe se introduz no pensamento de Barthes a partir de seus estudos de cunho estruturalista, quando propõe uma análise científica da literatura. Dividindo o texto literário em funções que, encadeadas em uma estrutura vertical, constroem os sentidos da obra, o crítico observa no texto uma hierarquia. Ao abordar as funções mínimas, porém, verifica que elas parecem não participar do jogo de significação. Assim, chega à seguinte conclusão sobre o detalhe: “Na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável; mesmo quando um detalhe parece irreduzivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada significa” (Barthes, 1976, p. 28).

Em seu ensaio *O efeito de real* (2004), o autor retoma essa concepção para problematizar ainda mais a questão. Se inicialmente o detalhe descritivo era tido como uma circunstância, ocorrências inevitáveis na narrativa, o novo trabalho o eleva a condição de partícula motora do texto. Tratando em especial da literatura realista do século XIX, sobretudo a praticada pelo romancista Gustave Flaubert, Barthes (2004) identifica um tipo de notação que não é assignificante por acidente. Citando um trecho da novela *Um coração simples* (Flaubert, 2004), Barthes destaca a descrição de uma sala onde encontram-se um piano, um amontoado de caixas e um barômetro. Os dois primeiros elementos justificam-se enquanto símbolos materiais e psicológicos, respectivamente: o piano é sinal de uma situação social confortável, e a confusão das caixas sinaliza para um estado de desordem tanto prática quanto sentimental. Porém, a que serve, na grande estrutura do texto, o barômetro?

A descrição de um mero objeto - inusitado, porém não o bastante para constituir um evento próprio, que evoque sentido a partir de sua estranheza - faz parte do plano de construção narrativa próprio da literatura realista - fenômeno que Barthes (2004, p. 186) chama “vertigem de notação”. Através da mera denotação, obtém-se um poder conotativo: o efeito de real, que por meio da introdução do banal no texto mira emular o banal da vida.

A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que o significarem (...), não dizem nada mais que isto: somos o real (Barthes, 2004, p. 189-190).

A ideia de Barthes, a princípio crítica ao procedimento, é retomada e reavaliada por Rancière (2010). O filósofo atenta para o fato, ignorado na análise inicial, de o procedimento do efeito de real funcionar como um movimento da escritura para além dos campos da representação: “ele o faz implementando uma estratégia intermediária: conforme toma o princípio ‘realista’ da história, agarrando-se ao real enquanto real, ele cria um novo tipo de verossimilhança, oposta à clássica” (Rancière, 2010, p. 76). Assim, o detalhe pode operar no texto de modo dissonante ao procedimento do *fait divers*: inserir notações e descrições na escritura não para maximizar a proximidade da obra à realidade a qual se refere, não para ampliar o grão da história e do cotidiano. Pelo contrário: o detalhe dá início a um novo regime narrativo, que abre mão da representação em virtude de uma ambientação própria, interna ao próprio texto. Uma ambientação movida por uma sensibilidade singular, instaurada pelo regime do detalhe, destinado ao registro da “vida nua”: “O ocioso barômetro expressa uma poética da vida ainda desconhecida, manifestando a capacidade de qualquer um (...) de transformar a rotina do dia-a-dia na profundidade da paixão” (Ibidem, p. 79).

A partir desta ideia de um regime afetivo de composição do detalhe, Rancière também aponta que a concepção de Barthes a respeito do efeito de real já traz, em essência, a reflexão que culminará no conceito de *punctum*. Para Barthes, o barômetro faz parte de um “fetichismo do real”, que considera o “ter-estado-lá” da notação motivo suficiente para sua inclusão na estrutura na narrativa. Rancière observa que essa linha de raciocínio evoluirá na obra posterior do semiólogo, dando à concretude do detalhe outro estatuto: “Barthes fará do ‘ter-estado-lá’ das coisas o *punctum* que é a verdade da fotografia e repudiará o conteúdo informativo do *studium*” (Ibidem, 2010, p. 77).

Punctum e *studium* são conceitos que surgem na última obra publicada em vida de Barthes, *A câmera clara* (2011). Um estudo sobre a materialidade da fotografia, o trabalho aborda o afeto na

relação da foto com o observador. Barthes (2011) define a foto como um espaço unário, uniforme, de interesse geral e difuso. É um objeto que causa uma apreciação superficial, praticamente binária, dividida entre “gostei” e “não gostei”. Neste contexto de um afeto médio equivalente a um amestramento, que constitui o *studium*, Barthes (Ibidem, p. 51) afirma que “às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um ‘detalhe’ me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho”. A este elemento dar-se-á o nome de *punctum*.

O *punctum* é um ponto, uma partícula de interesse agudo, um detalhe feito flecha que trespassa, simultaneamente, a foto e o observador. Enquanto exemplo para o fenômeno, Barthes apresenta o retrato antigo de uma família negra. Há, de acordo com ele, uma série de elementos que suscitam um interesse racional: a estética da composição, o valor histórico, o valor familiar, etc. Porém, este é um apreço primário. O que o prende à imagem, Barthes explica, são os sapatos de presilha que uma das fotografadas usa. São elementos como este (dentes ruins, unha compridas, uma mão sobre uma coxa) que são definidos como *punctum*.

Mais que ancorar o afeto do observador na imagem, o *punctum* também atua conferindo um diferente modo de significação à fotografia em questão. Sendo um “suplemento”, algo que “acrescento à foto e que todavia já está nela” (Barthes, 2011, p. 65), a existência de um *punctum* expande a foto para além de si mesma: é um “extracampo sutil” (p. 67) onde “cria-se (adivinha-se) um campo cego” (p. 65). Ao apresentar a foto de um menino parisiense fotografado por André Kertész em 1931, Barthes considera o próprio garoto o *punctum* e a existência deste afeta-o, leva-o a perguntar-se: Que vida levou após este retrato? Ainda é vivo? Onde? Como?

Fosse uma fotografia a cena de *Um coração simples* abordada em *O efeito de real*, seria o barômetro um *punctum*? Rancière (2010) acredita que sim. Para ele, a oposição que Barthes cunha entre a estrutura literária e as descrições brancas é a mesma que permitirá a distinção entre *studium* e *punctum*. O que muda é a entrada do afeto em campo. Deste modo, é possível realizar um pensamento reverso: levar o *punctum* até o campo da narrativa, usá-lo enquanto ferramenta de estudo do texto. A macroestrutura da obra escrita apresenta-se enquanto um *studium* uniforme, funcional, um espaço onde ocasionalmente um detalhe parcial reluz. Ao propiciar o extracampo no texto, do mesmo modo que o faz na fotografia, a presença do *punctum* narrativo realiza o movimento da obra ao Texto, instaurando uma força, um afeto criativo que torna o objeto *escrevível*.

De mesmo modo, propomos que se pense o *punctum* narrativo no âmbito da escrita biográfica. Propomos ser possível pensar a própria vida que será tomada na escritura como objeto de uma leitura passível de afeto por determinados traços. A relação se explicita quando Barthes (2011, p. 40) utiliza a discussão sobre o *punctum* e a fotografia para recontextualizar seu conceito de escrita biográfica, o biografema: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”.

A partir desta afirmação, é possível inferir uma série de significações que dão substrato à ideia de uma teoria do texto biográfica em Barthes, que tem como ponto essencial a reflexão do *punctum*. Barthes afirma a equivalência das fotografias de impacto emocional com elementos observáveis no decurso de uma vida. Afirmar que a criação destas biografias construídas com traços afetivos - os biografemas - está para a biografia comum assim como a fotografia está para a história é afirmar que esta escrita se dá por meio da exclusão: se a fotografia recorta do tempo presente um só fragmento, o biografema também opera selecionando do curso de uma existência aqueles detalhes que interessam à sua composição.

5. O biografema na apreensão do sujeito

Se Barthes considerou utópica a tradução da existência em escritura, o filósofo enfrentou ele próprio este dilema ao propor-se escrever *Sade Fourier Loyola* (2005), espécie de meio-termo entre ensaio crítico e biografia intelectual de três autores díspares, que considera paradigmáticos do pensamento ocidental (Marquês de Sade, Charles Fourier e Santa Inácio de Loyola). Mas se o Texto é, por vocação e essência, um destruidor de sujeitos, como produzir uma escritura que tenha como norte a concretude da existência de alguém? A seu modo, Barthes cria uma resposta, uma nova forma de apreensão textual do vivível. A saída é não biografar, mas sim *biografemar*. Esclarecendo o conceito, Barthes (2005, p. 17) escreve a respeito de uma possível escrita de si próprio - morto e notório, gostaria que um texto sobre si fosse um compêndio de detalhes:

(...) gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão.

Biografemar é, assim, o exercício de coleta dos detalhes de uma vida, aparentes “desimportâncias” reunidas em texto - os traços biografemáticos, “detalhes insignificantes transformados em signos de escritura. Signo entendido como aquilo que instiga e dispara um texto; como aquilo que nos encanta” (Feil, 2010, p.81). É uma concepção diferente de Texto biográfico, e também uma compreensão da vida “não como destino ou epopeia, mas como texto romanesco, ‘um canto descontínuo de amabilidades” (Perrone-Moisés, 1983, p. 9).

Sendo Texto, o biografema inevitavelmente desintegra o sujeito. Sendo necessária a sua retomada, ela ocorre através daquilo que “restou” desta destruição. Cacos, fragmentos, frangalhos, ou, como coloca Barthes (2005, p. 16): “Tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”. Portanto, exclui-se da escritura os grandes fatos, as formas definidoras. No arranjo desta escolha, à maneira de um fotógrafo, é preciso definir os limites do enquadramento. Isto é feito selecionando da vida a ser retratada aqueles traços ainda livres de uma carga simbólica, aspectos mezinhos que encantam justamente por sua miudeza. Mas não apenas aquilo que é banal: é preciso que estes detalhes sejam afetivos. É preciso ser constituído por “anamneses”, fragmentos da memória que transbordam esta, escorrendo para o texto produzido: “Chamo de anamnese a ação - mistura de gozo e de esforço - que leva o sujeito a reencontrar, sem o ampliar nem o fazer vibrar, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haikai” (Barthes, 2003, p. 126).

Como exemplo dessa necessidade de uma potência emocional do detalhe, para Barthes a escrita de Sade passa pela maneira interiorana pela qual se referia à senhorita Rousset, a chamando de *milli*; passa por suas luvas brancas. Mesmo em um momento crítico de sua existência, quando foi internado em um hospital psiquiátrico devido ao conteúdo anárquico de seu trabalho, o escritor é visto por Barthes através de um enfoque micro: o que importa é a relação que mantinha com a roupeira do asilo. Em suma, Barthes (2005, p. 16) explica: “O que me vem da vida de Sade não é o espetáculo,

embora grandioso, de um homem oprimido por uma sociedade em razão do fogo que ele carrega, não é a grave contemplação de um destino”.

O que se identifica, o que se utiliza enquanto signos de escritura são “restos”, como aponta Feil (2010, p. 83). Para o autor, o biografema é “aquilo que sobra da biografia. Mas ‘sobra’ num sentido positivo, num sentido de Acontecimento: o biografema como o Acontecimento da biografia. ” O biografema, portanto, comporta um jogo entre os traços biográficos comumente utilizados neste tipo de escrita - fatos concretos, pontos de virada na trajetória do personagem - e os traços biografemáticos. É um processo que se dá pela alteridade: um detalhe só o é em comparação com o todo da vida - é a escrita desta existência concreta, de ordem representacional, que concede aos *punctuns* do biografema seu encanto, como reflete Perrone-Moisés (1983, p. 10): “O próprio sabor dos biografemas depende de uma prévia informação. Os punhos de Sade e os vasos de Fourier são contrapontos de suas vidas-obras, o ‘insignificante’ que a memória seleciona, ludicamente, dentro de um conjunto maior. ” As notações e inflexões atuam não como uma totalidade, mas como contraponto a outra narrativa possível, de uso mais corrente: as “biografias-destino” lembradas por Perrone-Moisés, “onde tudo parece se ligar e fazer sentido” (1983, p. 14).

Surgido na esteira de uma série de reavaliações teóricas da biografia (Costa, 2010), o conceito de biografema coloca em xeque esta própria noção de “biografias-destino”. Como coloca Costa (2010, p. 46):

<Com Barthes> a prática de uma biografia é também uma política de abalo a duas grandes ficções: a de que a escrita biográfica apenas expõe uma determinada realidade investigada, fazendo da escrita a operação de se oferecer uma forma final <comunicável> acerca de uma vida; e a de que o <objeto> da biografia <a vida> é exterior ao Texto, e que por contingência de pesquisa, ele se põe a definitivamente ser escrito

Assim, o pensamento biografemático considera ficções tanto a ideia de representação pura na escrita biográfica quanto a noção de exterioridade do sujeito a ser escrito. O foco no detalhe e deformação consciente da trajetória narrada através do recorte factual explicitam a incongruência de

crer em uma escritura livre de intenções e potencialidades, que visa apenas apresentar a vida em sua plenitude. O biografema também introduz a ideia de um sujeito *interno* ao Texto. É um retorno do sujeito, um retorno do autor morto por Barthes, mas um retorno seguindo as contingências inerentes à questão da escritura: é, como já foi colocado, um sujeito fragmentado dentro do próprio Texto, um sujeito que recusa a representação, que é *produzido* ao invés de ser reproduzido. Ao operar por vincos emocional-descritivos que o curso do tempo imprime à vida, o biografema dá a ver uma continuidade: o que importa a ele não é o sujeito escrito, literalmente, mas o sujeito que a escrita dá a ver. O biografema “não se trata de dizer o que foi, mas de avançar em direção ao que vem” (Viar e Vercier in Almeida, 2011, p. 36).

6. Do *fait divers* ao biografema

Apresentados os conceitos, é preciso que compreendamos o sentido deste percurso e as relações que instauram-se ao expormos que *fait divers* e biografema são duas pontas de uma mesma teoria - duas instâncias que, juntas, mostram-se ferramentas teóricas precisas para compreender os problemas próprios da narrativa biográfica.

Como foi possível observar nesta apresentação, o pensamento de Barthes frequentemente incorre em um jogo de oposições: legível/escrivível, obra/Texto, *studium/punctum*. É possível pensarmos o *fait divers* e o biografema nestes mesmo termos, mas atentando para o fato de que nenhuma destas oposições é dicotômica, maniqueísta. Barthes não opõe, por exemplo, obra e Texto como polos distantes e irreconciliáveis. Assim pensamos o biografema e os *fait divers*: são potências existentes nas narrativas em questão, que se efetivam em maior ou menor grau. De um ponto de vista estrutural, o *fait divers* assemelha-se a um padrão mais comumente visto, também identificado por Barthes em sua *Análise estrutural da narrativa* (1976). É um modelo que podemos comparar a uma montanha-russa: observamos cumes, que se elevam do resto da trajetória por serem pontos de interesse - cenas-chaves para a trama, eventos espetaculares, a dramaturgia grandiosa -, intercalados por retas e caminhos poucos sinuosos, desinteressantes à primeira vista. São os detalhes e descrições banais, que estão na narrativa enquanto

preenchedores de espaço, pausas e pontos de respiro entre a vertigem dos acontecimentos - Barthes (1976) chamará este tipo de função de catálises. Na estrutura do biografema, esta disposição das rampas altera-se: há detalhes que ascendem tanto quanto os “fatos concretos”. Ou ainda: a montanha-russa inverte-se, e a vertigem dá-se agora pelas descrições brancas, espaçadas por fatos espetaculares, tratados agora como platitudes.

A metáfora ajuda-nos a esclarecer que o que há entre o *fait divers* e o biografema é uma mudança de postura e compreensão, tanto da narrativa quanto da vida. Ainda que dispostos de forma oposta, os conceitos não se repelem. Gravitam um na órbita do outro, ao modo das outras tipologias barthesianas anteriormente expostas aqui. Diferentemente destes, porém, o percurso ao biografema não é composto de apenas dois elementos: entre a escrita jornalística espetacular e a escritura afetiva temos a eminência do *punctum*. Espécie de ponto de virada, podemos compreender o detalhe de poder afetivo como a engrenagem que opera a passagem de um nível a outro. Melhor: como o elemento que ativa uma potência enquanto suprime a outra, que redistribui as forças dentro desta narrativa biográfica. Do *fait divers* ao biografema o que há é a presença de um ou mais *punctuns*. O que fica de fora é a primazia da representação, o intuito de escrever a existência de forma literal, teatralizando a realidade de um sujeito fictício (pois todos o são no campo da escrita). O que entra na equação é o afeto, que opera destacando detalhes do todo, trazendo elementos do segundo plano ao foco, recortando o quadro geral da existência de modo a reinserir de volta na narrativa o sujeito, aqui também fictício, mas que apresentado por uma perspectiva parcial dá a ver outro modo de escritura, cuja concepção “parece acompanhar e fazer justiça ao próprio movimento descontínuo e rítmico da vida” (Costa, 2010, p. 37).

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Laura Paste de. *Sobre contar uma vida: imagens e fragmentos de histórias de subjetivações em estado de pause na contemporaneidade*. 2011. 132 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5265_Dissertacao%20Laura.pdf>. Acesso em 8 jul. 2015.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 19-61.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, Luciano Bedin da. 2010. 180 f. *Biografema como estratégia biográfica*: escrevendo uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10183/27673>>. Acesso em 9 jul. 2015.

DION, Sylvie. O fait divers como gênero narrativo. *Revista Letras (UFSM)*, v. 34, p. 123-131, 2007.

FEIL, Gabriel Sausen. O simulacro e o biografema - de A a Z. In: CORAZZA, Sandra Mara (Org.) *Fantasia de escritura*: filosofia, educação, literatura. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 79-91.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. Os assassinatos que se conta. In: FOUCAULT, Michel (Org.). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...* Um caso de parricídio do século XIX apresentado por Michel Foucault. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 211-221.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 49-89.

_____. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense. 1983.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos* - CEBRAP, São Paulo , n. 86, mar. 2010 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 jul. 2015.