


Varia

Entre a clareza e a surpresa: as retóricas de Leyla Perrone-Moisés

Gabriel Carra¹ 

Claudia Amigo Pino¹ 

Silvio Renato Jorge
Editor-chefe dos
Estudos de Literatura

Disponibilidade de dados e material:

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de Financiamento:

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), Processo 2023/08842-2.

RESUMO

Neste artigo, abordaremos o interesse da crítica Leyla Perrone-Moisés pela retórica, em suas múltiplas dimensões. Em primeiro, identificando a forma como ela se refere a esse campo de conhecimento em seus livros, sobretudo em seus trabalhos destinados a Raul Pompéia e Lautréamont, a saber, O ateneu, retórica e paixão (1988) e Lautréamont Austral (2014). Em segundo, mostrando como ela mesma se vale de noções herdadas da retórica – inventio, dispositio e elocutio –, ainda que não explicitamente nomeadas, para analisar a obra de um de seus objetos mais importantes, o crítico literário francês Roland Barthes. Por fim, a partir de um corpus específico (seus textos sobre Barthes), tentamos entender o que seria a própria retórica de Leyla: seus temas, sua organização textual e suas figuras, e quais efeitos ela provoca no leitor de seus artigos.

Palavras-chave: Retórica; Leyla Perrone-Moisés; Roland Barthes; Suplemento literário; crítica brasileira.

Recebido em: 10/01/2025

Aceito em: 14/10/2025

¹Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: gabriel.carra@usp.br

E-mail: hadazul@usp.br

Como citar:

CARRA, Gabriel; PINO, Claudia Amigo. Entre a clareza e a surpresa: as retóricas de Leyla Perrone-Moisés. *Gragoatá*, Niterói, v. 31, n. 69, 66135, jan.-abr. 2026. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v31i69.66135.pt>

Leyla Perrone-Moisés se destaca como uma das críticas mais prolíficas no Brasil: publicou 15 livros autorais, 93 artigos em revistas acadêmicas nacionais e internacionais, 71 capítulos, além de 244 artigos em jornais de grande circulação no país.¹ É professora emérita da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e já ganhou diversos prêmios, entre os quais se destacam o prêmio Jabuti, em 1993, por *Vinte luas*, e o prêmio “Vida e Obra” da Fundação Bunge, em 2013.

Mas ela também é reconhecida fora do meio acadêmico. Entre os anos 1980 e 2010, era comum ver entrevistas com ela nas seções culturais dos jornais: sobre seus livros, mas também sobre temas diversos, como recomendações de leitura para as férias ou novos programas de televisão. Por conta desse reconhecimento, ela foi também procurada por editoras, para as quais traduziu grandes nomes do pensamento francês, como Roland Barthes, Jacques Derrida e Maurice Blanchot, e sugeriu traduções e tradutores, coordenou coleções e fez parte de comitês editoriais. O que leva uma crítica literária a ter essa relevância na sociedade?

A resposta que procuramos neste artigo está relacionada com a retórica, objeto de seu interesse em diversos trabalhos. Em primeiro lugar, ela pesquisou especificamente o impacto do ensino de retórica em dois autores: o poeta franco-uruguaio Lautréamont, e o escritor brasileiro Raul Pompéia. Em segundo lugar, em seus mais de 60 artigos sobre a crítica literária, ela não só é atenta às ideias dos críticos estudados, mas também à sua linguagem: o tipo de temas, a organização dos blocos argumentativos, as figuras utilizadas, o léxico, o ritmo. Finalmente, acreditamos que ela faz uso (consciente ou inconsciente) de algumas estratégias retóricas na sua crítica, as quais fazem com que a leitura de seus textos seja de interesse tanto para o público acadêmico como para o público geral.

Neste texto, abordaremos seu interesse pela retórica de forma ampla: inicialmente, identificando a forma como ela se refere a esse campo de conhecimento em seus livros e, na sequência, mostrando como ela mesma usa a retórica para analisar a obra de um de seus objetos mais importantes, o crítico literário francês Roland Barthes. Finalmente, a partir de um corpus específico (seus textos sobre Barthes), tentamos entender o que seria a própria retórica de Leyla: seus temas, sua organização textual, suas figuras.

A retórica de Lautréamont e Pompéia

Leyla Perrone-Moisés se refere à retórica abertamente em dois de seus livros, *O ateneu, retórica e paixão* (1988) e *Lautréamont Austral* (2014),² aparentemente distantes no tempo, mas próximos em sua motivação: o estudo dos usos da retórica europeia por escritores latino-americanos.

Os dois autores tiveram em comum a vivência do internado na infância e adolescência, a escrita motivada pelo ódio, mas especialmente, a reação (negativa) à retórica, base da educação no período. Tanto nos

¹ Este artigo é um resultado do Projeto de Auxílio Regular Fapesp “A crítica da crítica de Leyla Perrone-Moisés”, que tem como objetivo identificar seus artigos inéditos sobre crítica literária, estabelecer um projeto de publicação desses artigos, assim como criar discussões a partir desse corpus.

² Em 1982, Leyla ofereceu um curso de pós-graduação sobre Lautréamont e Pompéia, que deu origem ao livro coletivo *O ateneu, retórica e paixão*. Lautréamont Austral também tem sua origem nos anos 80, a partir de uma colaboração com o crítico uruguaio, Emir Rodríguez Monegal, falecido em 1985 (cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla; RODRÍGUEZ MONEGAL, 1983b e 1983-1984). Leyla complementou a pesquisa nos anos seguintes, com foco na relação entre o poeta e a retórica espanhola. A primeira edição do livro é de 1995, no Uruguai. Sobre Lautréamont e Pompéia, Leyla ainda dedicou uma série de artigos (cf. PERRONE-MOISÉS, 1980 e 1983a), e um livro, *Falência da crítica* (1978).

Cantos de Maldoror, de Lautréamont, quanto em *O Ateneu*, de Pompéia, é possível observar ecos ou referências diretas às formas de elaborar discursos ensinadas em meados do século XIX, que produziam, junto com uma padronização do uso da linguagem, uma padronização moral. Mas em vez de fugir dessas padronizações, os dois escritores as exacerbam:

Irritados pelos excessos retóricos, desejando denunciá-los pela citação caricatural (Raul Pompéia) ou pela paródia (Lautréamont), ambos acabam embalados por uma espécie de delírio estilístico que os leva a produzir enunciados ousados; estes não são outra coisa senão o extremo a que podem conduzir as figuras clássicas, quando deixam de ser controladas pela razão e o bom senso. (Perrone-Moisés, 1988, p. 33-34).

Assim, Lautréamont e Pompéia absorveram a retórica no ensino, colocaram-na em cena em suas produções literárias e, ao mesmo tempo, transformaram-na em objeto de uma prática lúdica, configurando o que Roland Barthes chama de “retórica negra” (Perrone-Moisés, 2014, p. 64). Podemos ver um exemplo citado dessa exacerbação da retórica normativa dos manuais no seguinte trecho, citado em *Lautréamont Austral*:

Com minha voz e minha solenidade dos grandes dias, clamo por ti em meus lares desertos, gloriosa esperança. Vem sentar-te ao meu lado, envolta no manto de ilusões, sobre o tripé razoável dos apaziguamentos [...]. e traz contigo, cotejo sublime – segurai-me, vou desmaiar – as virtudes ofendidas e suas imperecíveis reparações. (Lautréamont *apud* Perrone-Moisés, 2014, p. 59).

A retórica de Barthes

A aparição dessa “retórica negra”, ou irônica, praticada por Lautréamont e Pompéia, foi um dos primeiros passos para o desaparecimento da retórica tanto dos manuais, quanto dos liceus e dos cursos de Letras, em que era a disciplina mais importante. No entanto, em 1964, Barthes dedica seu seminário da *École Pratique de Hautes Études* à retórica e, especificamente, à “metaretórica”, ou seja, às discussões sobre a retórica. Seu objetivo não era, como no caso dos manuais usados na educação de Pompéia e Ducasse, a norma, ou seja, a forma de escrever a partir de certos princípios formais e morais, mas entender as transformações e princípios gerais da disciplina. Barthes tinha como horizonte o desenvolvimento de um método de análise literário que levasse em conta alguns desses princípios. Sua “Introdução à análise estrutural das narrativas” ou a análise textual, como ele chamará mais tarde, está baseada em alguns princípios retóricos (como o silogismo, o entimema e algumas figuras de linguagem).

Ora, no final dos anos 1960, quando Barthes estava desenvolvendo esse método no seminário sobre “Sarrasine”, de Balzac, Leyla Perrone-Moisés começa a frequentar as suas aulas na *École Pratique*, o que tem grande impacto em suas análises, que também utilizam a retórica³.

³Sobre a relação entre Leyla e a escritura, ideia de Barthes que desenvolverá como consequência de seus estudos de retórica e de suas análises estruturais do texto, cf. Ferraz, 2020.

Enquanto Barthes faz análises “passo a passo” do desenvolvimento da narrativa de textos literários canônicos,⁴ ela usa (mas sem nomeá-la) a divisão clássica da retórica (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) para entender os próprios textos críticos. Lembremos aqui dos diferentes elementos dessa divisão: a *inventio* é a busca de todos os argumentos e de outros meios de persuasão relativos ao tema de seu discurso; a *dispositio*, a ordenação desses argumentos, a organização interna do discurso, enquanto a *elocutio* se ocupa das figuras de estilo (Reboul, 2004, p. 43-44).

Leyla chega a essa análise retórica a partir do estudo das críticas feitas a Barthes que tratam seus textos como objetos intelectuais, prontos para serem “resumidos, analisados, discutidos do ponto de vista de sua cientificidade, seu valor heurístico, sua contribuição metodológica, seu engajamento político” (Perrone-Moisés, 2012, p. 34). Tal maneira de proceder, diz ela, lê esse escritor como um “escrevente”. A maneira de evitar esse malogro, que o texto barthesiano não autoriza mas se presta, é voltar-se para a linguagem (que também podemos chamar de “retórica”) com que o escritor tece seus textos.

O primeiro dos aspectos sublinhados é de onde parte a escrita de Barthes (a *inventio*): “de pretextos científicos ou metodológicos” (Perrone-Moisés, 2012, p. 34), os quais determinam o tema de seus textos e, por conseguinte, as expectativas do leitor. Barthes corre o risco de ser tomado por um único lado, evidentemente o lado mais confortável, o de um pensamento acadêmico. Porém, essa leitura enfrenta muitos obstáculos: o primeiro deles é da ordem da disposição dos argumentos (a *dispositio*): “falta de sequência, contradições, deriva, perda. Quando se pensa ter percebido uma linha, esta se rompe; quando se pensa ter aprisionado conceitos e métodos, restam apenas belos objetos inúteis, sem função quando retirados do seu próprio sistema” (Perrone-Moisés, 2012, p. 34). Já em outro artigo (“Roland Barthes, o infiel”), é a maneira de concatenar a descrição que define como ele aborda seus objetos: “envolve o objeto pouco a pouco, assim como envolve o leitor. Seu modo de abordagem é fenomenológico: a descrição vai descrevendo círculos, numa espiral que acaba por agarrar o objeto numa definição inesperada e feliz” (Perrone-Moisés, 2012, p. 26).

A *elocutio* de Barthes também é destacada, pois as figuras de estilo são igualmente fonte abundante de obstáculos para uma leitura acadêmica do texto, uma vez que seus usos determinam o grau de transparência e opacidade de uma escrita, sua riqueza ou carência de conotatividade.

Acima de sua vocação de pesquisador e de professor, está sua vocação de escritor [...] [e] eis por que a linguagem barthesiana não é uma linguagem transparente, uma linguagem-meio, mas uma linguagem opaca [...]. Seu estilo é metafórico, e exerce uma particular ironia com relação ao referente e com relação a ele próprio. (Perrone-Moisés, 2012, p. 26).

⁴O método de análise de Barthes propunha analisar o texto “passo a passo”, ou seja, ao longo de toda a narrativa (sem escolher trechos exemplares). Para cada unidade significativa, ou lexia (uma palavra, uma frase ou um parágrafo), Barthes tentava entender o funcionamento de diferentes códigos da narrativa (código pró-airético, hermenêutico e código simbólico, sêmico e cultural) (Barthes, 1999, p. 22-23).

Perrone-Moisés identifica três figuras centrais: a ironia, que lhe serviu, por exemplo, na contenda com Raymond Picard: “a esse livro [*Nouvelle critique, nouvelle imposture*] Barthes retrucou com *Critique et vérité*, que, pela segurança dos argumentos e por sua requintada ironia, definia e enterrava de uma vez por todas a “velha crítica” (já que existe uma nova crítica)” (Perrone-Moisés, 2012, p. 21); a metáfora, que cria novas significações, ou ainda, “sob a forma de novas reivindicações, as de uma atenção prestada à germinação do sentido [...], à lógica própria do significante que excede o sujeito e o sentido”, transporta o discurso científico “para outra coisa, que é justamente a escritura, trabalho na e da língua” (Heath, 1974, p. 51 *apud* Perrone-Moisés, 2012, p. 37); e, por fim, o humor: “também segundo esse critério mais elevado, poderíamos falar de um ‘pitoresco interior’, constituído pelo humor, pela ironia, pela malícia extremamente sutis que contraponteiavam a exposição de suas ideias” (Perrone-Moisés, 2012, p. 29). Em todas as três figuras de elocução destacadas, trata-se de fugir à transparência do texto crítico, acrescentando-lhe camadas de sentidos que, seja pelo desafio da leitura, seja pelo prazer que determinadas imagens evocam, envolvem o leitor, reconfiguram seu corpo mediante tais usos imprevisíveis da linguagem.

Em todos os exemplos reunidos, Leyla consegue discutir as formulações, suas ideias e os efeitos provocados pelos textos de Barthes, sem seguir a maneira que critica em “A linguagem de Barthes”, a de transformá-lo em objeto puramente intelectual, destituído de prazer na leitura. Essa relação com a linguagem do crítico termina por descrever a invenção do texto: o que ele cria de *lógos* (de conhecimento), de *páthos* (afetos) e de *éthos* (postura do autor). Se no início de “A linguagem Barthes” a intenção parece ser minar a discussão a respeito do *lógos* do discurso barthesiano, isso não se cumpre. Em cada página desse e dos demais artigos aqui comentados, os argumentos e ideias de Barthes, seu *lógos*, são debatidos, sem, contudo, que se faça necessário sacrificar o prazer que sua leitura-*causa* – ou seja, o *páthos*, a maneira como o texto afeta e reconfigura o corpo do leitor –, ou a construção do *éthos*. Ela dirá, sobre o *éthos* barthesiano, que a continuidade de sua obra é a de insistência, “não a de um sujeito que se adensa no cumprimento de um projeto, mas a de um enunciador que se esquia e se dissemina no corpo a corpo com a linguagem” (Perrone-Moisés, 2012, p. 36). “O *éthos* é, no sentido próprio, uma conotação: o orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, diz: eu sou isto, não sou aquilo”, diz Barthes (2001, p. 78). O *éthos*, então, constitui-se também no interior do texto, fundado na e pela linguagem, e não como uma prova externa, o que faz deste problema ressonante com “a assunção de uma responsabilidade, a responsabilidade da forma” (Perrone-Moisés, 2013, p. 67-68)

Toda época tem sua prática discursiva, e toda prática discursiva dá ênfases a elementos distintos da retórica: “tal como a retórica antiga era essencialmente uma retórica da *inventio*, tal como a retórica clássica era sobretudo uma retórica de *elocutio*, nossa retórica moderna é quase

exclusivamente uma retórica da *dispositio*. Isto é, do ‘plano’” (Genette, 1969, p. 31). O perigo da retórica *quase exclusivamente* do plano é, como bem percebeu Leyla, a ênfase no *lógos*, uma vez que ela sugere dois padrões de comportamento frente à linguagem, sem dúvidas conseqüentes e complementares: uma relação ilusória de transparência da linguagem, de linguagem-meio, e um sobrepeso a dimensão demonstrativa do texto.⁵ Assim, não há razões para não transformar os textos em objetos intelectuais. Para não transformar Barthes também em um, e assim perdê-lo; para não abrir mão da “devassidão que é a leitura” (Michon, 2002, p. 44), Leyla descreve os movimentos da linguagem do crítico, e assim apresenta a seus leitores um Barthes rico em opacidades, que toma o partido do escritor frente à linguagem.

A retórica de Leyla Perrone-Moisés

Agora, como um feitiço que se vira contra o feiticeiro, vamos analisar os textos da própria Leyla a partir de seu método retórico. Para isso, escolhemos estudar seus artigos da seção “Descoberta e encontro”, do livro *Com Roland Barthes*, de 2012, que reúne a sua correspondência com o autor e seus textos críticos sobre Barthes de vários momentos. Os textos dessa seção inicial já foram objeto de várias pesquisas, dada a sua importância para entender a circulação da crítica francesa no Brasil (Brandini, 2013, Hidalgo Nácher, 2016, Barbosa, 2020). Aqui, destacamos as conclusões de Márcio Barbosa (2020), que retomaremos mais adiante: “A relação de evidente afeição de LPM para com RB é um fator determinante para a recepção da obra desse autor no Brasil, desde as primeiras traduções, nas décadas de 1960 e 1970, até as traduções e novas publicações recentemente organizadas pela autora, passando pelo seu próprio trabalho crítico” (Barbosa, 2020, p. 90).

A maioria dos artigos dessa seção foi publicada em jornais, sobretudo no “Suplemento literário” de *O Estado de S. Paulo*. Que particularidades, então, esse suporte imprime neles e, conseqüentemente, nas linguagens de Leyla? A primeira, e mais marcante, diz respeito ao público: não são textos destinados aos alunos universitários; os leitores de jornal buscam apenas boas recomendações, uma orientação e uma leitura inteligente em relação ao que se publica hoje e à tradição já disponível nas livrarias. A segunda diferença, por sua vez, diz respeito ao próprio suporte: sendo artigos para jornal, é necessário que apresentem uma novidade.

No entanto, tratando-se de textos sobre literatura e sobre crítica, a novidade não é o simples evento da publicação de uma obra. Um romance ou um ensaio podem ser velharias no mesmo momento em que são publicados e, inversamente, um texto antigo, um diálogo platônico, por exemplo, pode apresentar novidades inauditas a depender da leitura que se faça dele. O bom leitor é consciente dessa assimetria entre data de publicação e novidade de uma obra, e sabe que não basta constar na lista de lançamentos do mês para ser uma obra à altura de seu tempo. Ao autor, cabe construir a novidade a partir da linguagem e, ao crítico, cabe saber lê-la e inventá-la para seu leitor de jornal. Para introduzir

⁵ Aqui seguimos o esquema proposto por Reboúl (2004, p. XVIII), em que a demonstratividade é o domínio puramente racional do texto. Soma-se a ele o domínio oratório (puramente afetivo), e dessa combinação nasce o que ele chama de argumentatividade do texto, ao mesmo tempo racional e afetiva.

Roland Barthes ao leitor de sua coluna, Leyla procede exatamente pela construção da novidade, ou das diferenças, do crítico. E essa é, então, a principal característica da *inventio* desses textos.

Em “Uma necessidade livre”, ela parte da distinção proposta por Barthes em 1963 entre a crítica universitária (ou histórica) e a crítica ideológica (ou interpretativa) para situar o cenário da crítica francesa à época do lançamento da obra comentada neste texto, *Pour une théorie de la production littéraire*, de Pierre Macheray (2012, p. 17-18). Essa distinção, no entanto, não é puramente contextual, e serve à autora para definir o *modus operandi* da crítica estruturalista e seus principais expoentes:

vendo a obra como um sistema de signos, pretende explicitar as estruturas formais desse sistema, e não decifrar sua mensagem. O que não significa que despreze a mensagem, mas que, para ela, segundo a fórmula já famosa, ‘o meio é a mensagem’. Seguindo a trilha de Lévi-Strauss e Jákobson, vários críticos jovens se situam nessa tendência. Roland Barthes e Michel Butor são os grandes representantes desse tipo de crítica. (Perrone-Moisés, 2012, p. 18).

Como veremos, será a crítica marxista de Macherey o contraponto para que ela possa apresentar as diferenças entre a posição deste autor e a dos estruturalistas. Em “Roland Barthes, o infiel”, a diferença produzida por ela é em relação aos puristas, isto é, aos que acusam Barthes de ser inconsistente e de seguir a moda: “em nome de um purismo ideológico irrealizável e indesejável numa verdadeira crítica, acusam Barthes de charlatanismo e inconstância” (Perrone-Moisés, 2012, p. 24). Em “O voo dos significantes”, a diferença apresentada é em relação ao estruturalismo, outrora defendido, de que Barthes marca suas distâncias com a publicação de *S/Z*: “com essa obra, Barthes continuará tendo a oposição cada vez mais inexpressiva da ‘velha crítica’, e ganhará a suspeita de alguns estruturalistas mais ortodoxos” (Perrone-Moisés, 2012, p. 33). Por fim, em “A linguagem de Barthes”, é a diferença do escritor em relação a seus críticos, com suas múltiplas posturas, que é sublinhada:

há aqueles que escrevem “ao lado” de Barthes, os que escrevem “sobre” Barthes, os que escrevem “em” Barthes, e mesmo aqueles que escrevem “em barthesiano”, como se fosse uma língua. [...] Diante de seus leitores, Barthes só tem uma saída: “a fuga para a frente: toda linguagem antiga fica imediatamente comprometida, e toda linguagem se torna antiga quando é repetida”. (*Le plaisir du texte*, p. 65). (Perrone-Moisés, 2012, p. 37-38).

Dessa maneira, ela inventa, no interior de sua linguagem, a novidade e a diferença de que necessita para apresentar Barthes ao leitor brasileiro e discutir suas posições. Criando a primeira, ela adequa seu discurso ao suporte em que escreve, o jornal ou prefácio; por meio da segunda, ela faz eco a perspectivas críticas conhecidas por seus leitores –

a histórica, a fenomenológica, a marxista, a psicanalítica, as acusações de charlatanismo –, e assim dá balizas para que eles compreendam a posição crítica deste escritor.

Em relação à *dispositio*, notamos uma diferença importante entre o que Leyla afirma de Barthes e os seus próprios textos. Ela enxerga na ordem da disposição dos argumentos de Barthes uma falta de sequência, contradições e deriva, o que não se encontra em seus próprios discursos, já que, neles, a ordem da disposição de seus argumentos é tradicional: há uma introdução, em geral um evento ou polêmica contemporânea à publicação do texto, um consequente desenvolvimento e uma conclusão. Por exemplo, em “Roland Barthes, o infiel”, são as críticas em relação às inconsistências da produção barthesiana, resumidas na famosa pergunta “Deve-se queimar Roland Barthes?”, que abre o texto: “paradoxalmente e felizmente, Barthes não foi de todo assimilado. Continuou sendo alvo de ataques vindos dos mais variados pontos. Uma das críticas que com mais frequência se fizeram e se fazem, ainda hoje, é a que se refere à sua inconsistência” (Perrone-Moisés, 2012, p. 23). O que segue a essa introdução é, por um lado, uma defesa de Barthes contra essas críticas, e por outro, a apresentação das linhas de força constante do autor, as “que permanecem constantes sob a variação” (Perrone-Moisés, 2012, p. 24): a autonomia da linguagem literária, a linguística como o modelo das ciências humanas e a vocação de escritor.

Tal disposição ortodoxa da ordenação do texto coloca o leitor em uma situação bastante confortável: diferentemente do texto barthesiano, inconsequente, contraditório, à deriva, com Leyla estamos diante de artigos atentos a uma legibilidade. Barthes nos é apresentado em diversas facetas por uma autora segura e generosa, que, ciosa de sua responsabilidade, a de apresentar este escritor tão complexo, que fez da escrita um espaço de disseminação, não teme lançar mão da clareza. O aparente contraste entre a escrita barthesiana e a dela reforça ainda mais essa sensação. À maneira de seu mestre, no entanto, para quem o classicismo não vem sem uma nota de bom humor e ironia, Leyla nos torna confortáveis diante de seus artigos apenas para que a surpresa, a conclusão que não deriva do desenvolvimento da argumentação, ou que a desloca para o partido da pergunta e não para o da resposta, peguenos de calças curtas.

Em “Roland Barthes, o infiel”, no momento mesmo em que nos acostumamos à linha argumentativa do texto – a defesa de Barthes contra as críticas de inconsistente e modista, e a apresentação de linhas de continuidade que fazem dele não um infiel, mas, pelo contrário, um fiel a certos princípios desde que se tenha ouvidos para eles –, eis que o artigo encerra, após a explicação da novidade de Barthes, com uma imagem positiva da desconfiança despertada pelo autor: “do arranjo novo que Barthes dá a essas ideias surge, como que por atrito, a novidade de sua obra. E é justamente naquilo que tem de contundente que essa obra, como a de Umberto Eco, desperta por vezes desconfiança. O importante é

que desperte” (Perrone-Moisés, 2012, p. 27). Após uma defesa de Barthes contra as críticas desconfiadas e da exposição de suas fidelidades, a conclusão defende, por sua vez, o valor heurístico da desconfiança gerada pela contundência da escrita barthesiana. Devemos desconfiar de Barthes, então? Confiar nele seria enfraquecer a potência de sua obra, o que ela tem de importante, isto é, a capacidade de despertar? Somos deixados a essas perguntas sem resposta.

Quando o tópico é *elocutio* (elocução), importa desfazer um velho preconceito: figuras de linguagem não são enfeites para embelezar o discurso. Como lembra Fiorin (2014, p. 27), *ornatus*, em latim, não é “adereço supérfluo”, mas “adequado, equipado para a função”: a argumentatividade, diz ele, tem a mesma raiz de “argênteo”, “o argumento é o que realça, o que faz brilhar”. Faz brilhar o quê? A descoberta de algo, a de uma estrutura simbólica que melhor domine (descreva, narre, configure) o real (Ferraz, 2023, p. 124). Vejamos quais figuras ela utiliza.

Começemos pelas metáforas. Em “A escrita e o grito” (publicado em 1968 no “Suplemento literário”, ainda inédito em livro), Leyla comenta sobre a especificidade da reflexão sobre sua arte a que se lança o artista moderno. A certa altura, tratando diretamente da literatura, ela diz:

O certo é que cada vez mais a literatura de nossos dias tende a ser uma reflexão sobre o que é escrever, o que é ler, uma meditação sobre a linguagem. O fenômeno é particularmente claro na França onde os escritores, vindo do termo de uma longa tradição literária, **sentem a penosa impressão de disporem de chaves que já não abrem portas.** (Perrone-Moisés, 1968, p. 43, negrito nosso).

Em “A linguagem de Barthes”, após comentar os entendimentos de vários críticos que escreveram sobre ele, diz a autora à guisa de fechamento: “a cada leitura, mesmo a mais amigável, Barthes sofre a ameaça de se ver engolido pelo imaginário de outrem, **o risco de ser transformado em estátua de sal**” (Perrone-Moisés, 2012, p. 38, negrito nosso). Por fim, em “O voo dos significantes”, encontramos a metáfora como título do artigo, a qual só é desenvolvida próximo ao seu fim: “o voo dos significantes e dos significados pode ser observado, entretanto, segundo certas constantes que são os códigos” (Perrone-Moisés, 2012, p. 32). O que estaria dizendo a autora com essas três imagens? Certamente, não podemos interpretá-las literalmente, do contrário sairíamos à caça das tais chaves inúteis dos escritores modernos, ou temeríamos escrever sobre um crítico, por medo de puni-lo tal como Deus fizera com Ló. Mais absurda ainda seria a conclusão de que não podemos abrir mais os livros, por receio de que os significantes voassem como pássaros fugidos de uma gaiola.

Uma metáfora, diz Ricœur, provoca uma impertinência semântica, uma autodestruição do sentido tornada manifesta por uma interpretação literal impossível. Tal movimento, tal torção do sentido literal, por sua vez,

leva à produção de uma nova pertinência semântica e a uma inovação de sentido, leva ao sentido metafórico (Ricoeur, 2000, p. 351). É a esse movimento que somos expostos em contato com as imagens apresentadas por Leyla. As chaves que já não abrem portas são os recursos da longa tradição literária francesa, cujos escritores tratados pela autora, neste e em outros artigos desta época, tentavam renovar por meio de novos usos da linguagem (Maurice Roche e Roland Barthes, mas também Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, etc.). Em “A linguagem de Barthes”, sabemos que o risco passado por ele ao ser lido por seus críticos é o de ser congelado em uma imagem estática, de se ver petrificado e destituído de vida. Essa maldição, no entanto, só recai sobre aqueles que se voltam saudosos para o passado de seus feitos. Ló olhou para trás. Barthes seguia em frente. O “voo dos significantes”, por fim, refere-se à mobilidade que os sentidos têm dentro de um texto quando não são aprisionados pela explicação de texto tradicional: “Barthes pretende apresentar o texto como uma ‘rede de mil entradas’, um espaço aberto onde os sentidos e os temas migram. [...] O texto crítico procura assim acompanhar passo a passo a produção do texto de ficção” (Perrone-Moisés, 2012, p. 32).

As metáforas podem surgir como desdobramento de léxicos de outras áreas, como a religiosa, no exemplo que tratamos em “A escrita e o grito”, e neste outro: “as semelhanças que podemos encontrar entre os artigos de Roland Barthes e os de Michel Butor, seguidos de perto pelos críticos mais jovens [...], podem dar a impressão de que se trata de **uma ou de várias capelinhas em que se discutem problemas bizantinos**” (Perrone-Moisés, 2012, p. 43, negrito nosso); ou como nestas, da medicina e da toxicologia, em “Uma necessidade livre”: “diante da maré crescente do estruturalismo, **que se tornou a ‘coqueluche’ ou o ‘ópio’**, como se quisesse, da nova crítica francesa, Pierre Macherey, jovem crítico marxista, procura encontrar uma posição intermediária” (Perrone-Moisés, 2012, p. 18, negrito nosso). Elas podem, ainda, ser desenvolvidas, e alcançar uma posição alegorizante, como em “A escrita e o grito”, no qual a metáfora de “vestimenta literária” ganha uma dimensão temporal: “agora chegou definitivamente o momento de **despojar a linguagem escrita de toda aquela vestimenta ‘literária’ tecida e bordada em dez séculos de literatura** e indagar-lhe sua natureza profunda” (Perrone-Moisés, 2012, p. 43, negrito nosso). A primeira metáfora, a das capelinhas bizantinas, as quais a nova crítica de que Leyla trata, poderia dar impressão de ser, antecipa duas possíveis críticas: a de que a nova crítica é uma seita de iniciados, e a de ser uma seita de iniciados em futilidades, em coisas sem importância. A segunda retoma, bebendo do léxico da medicina e da toxicologia, duas imagens clássicas, e, portanto, quase catacreses: a da praga devastadora, já presente na *Ilíada*, em Sófocles e no Velho Testamento; e a da droga alienante, cunhada por Marx. Por fim, a vestimenta “literária”, metáfora também clássica para tratar, de forma pejorativa, do estilo, dando-lhe ares de ornamento, de

futilidade é aqui desdobrada, temporalizada a partir de sua tecelagem, de sua manufatura ao longo dos séculos. De tal maneira, a metáfora que, poderíamos considerar também desgastada, fadada a se tornar catacrese, ganha sangue (e significado) novo ao ser alegorizada: a vestimenta literária, falsa, não é pontual, são os 10 séculos de história da literatura que a teceram, e é chegada a hora de despojar a linguagem escrita dela, e despedir aquela que a costurou.

Contudo, não é apenas de metáforas que se faz a elocução de seu texto crítico. Há figuras de repetição, como a anáfora em “A linguagem de Barthes”: “há aqueles que escrevem ‘ao lado’ de Barthes, os que escrevem ‘sobre’ Barthes, os que escrevem ‘em’ Barthes, e mesmo aqueles que escrevem ‘em barthesiano’, como se fosse uma língua” (Perrone-Moisés, 2012, p. 37), ou figuras de sons, como a paronomásia: “**Ser de fuga, Barthes se furta, cedendo a seus seguidores lugares desertados**” (Perrone-Moisés, 2012, p. 38, negrito nosso).

As figuras da retórica aparentemente têm um papel menor no texto, já que não agregam nem argumentos nem informações, porém são fundamentais para entender o papel que Leyla ocupa no campo intelectual no Brasil. Com seus textos claros e com referências apresentadas como “novidades”, ela fazia com que o leitor conhecesse e, em alguns casos, até entendesse as discussões da crítica literária no exterior, especialmente na França. Mas o uso de imagens e repetições de sons são aquilo que permite, para além da novidade e da explicação, criar uma relação de amizade com os seus referentes, especialmente com Roland Barthes, como afirmava Márcio Barbosa (2020) no trecho citado acima.

Roland Barthes sempre foi fascinado pelos processos de “neutralização”, desde os seus primeiros textos sobre semiologia até seus cursos no Collège de France. A neutralização designa o fenômeno pelo qual uma oposição pertinente perde sua pertinência, isto é, deixa de ser significativa (Barthes, 1971, p. 86), o que ocorre, por exemplo, em anáforas, paronomásias e rimas no geral. Os significantes se aproximam, os significados também se aproximam e o valor dos signos já não é tão claro. Assim, “amor” e “dor” têm significados muito diferentes, quase opostos, mas, quando essas palavras são colocadas de forma contígua, elas perdem seu valor e se aproximam. Barthes explora muito esses fenômenos no seu livro *O sistema da moda* (2009). Ora, esses fenômenos estão no cerne das atividades criativas, já que, de alguma forma, invertem o trabalho da linguagem (de divisão infinita) e nos levam a um outro momento, de junção da linguagem, que Barthes (2012, p. 95) chama de “rumor da língua”. E ao mesmo tempo em que juntam as palavras, juntam também os pensamentos, os sentidos, o leitor, o crítico, o escritor. Ao usar imagens e repetições em seus textos críticos, Leyla procurava aproximar aquilo que estava a um oceano de distância: Barthes, Derrida, Blanchot e o leitor paulistano que lia suas resenhas. Esse leitor não recebia simples informações lidas por uma especialista, ela criava um laço afetivo entre eles.

Referências

BARBOSA, Márcio V. Escritura e amizade: a presença de Roland Barthes na obra de Leyla Perrone-Moisés. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 78-92, set-dez. 2020. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/20202237892>

Barthes, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999.

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BRANDINI, Laura. *Imagens de Roland Barthes no Brasil*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. <https://doi.org/10.11606/T.8.2013.tde-13022014-102229>

FERRAZ, Paulo. Perrone-Moisés e a escritura: fidelidades e neologismos. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 93-105, set-dez, 2020. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202022393105>

FERRAZ, Paulo. Présentation des 'Classements de la rhétorique' de Roland Barthes, *Genesis*, v. 56, p. 121-131, 2023.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

HIDALGONÁCHER, Max. Leyla Perrone-Moisés y algunas modulaciones barthesianas en Brasil en torno a la crítica y la literatura. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 344-366, maio-ago. 2016. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/182-344>

MICHON, Pierre. *Corps du roi*. Lagrasse: Éditions Verdier, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A escrita e o grito. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 abr. 1968. Suplemento Literário, p. 43.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Ducasse, Pompéia, même combat. *La Quinzaine Littéraire*, Paris, n. 329, 16-31 jul. 1980, p. 7.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lautréamont español. *Vuelta*, México, n. 79, jun. 1983; n. 80, jul. 1983a.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. São Paulo: Editora perspectiva, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Lição de casa” IN: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. (org.). *O ateneu, retórica e paixão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Isidoro Ducasse et la rhétorique espagnole. *Poétique*, Paris, n. 55, p. 351-357, set. 1983b.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Isidore Ducasse y la retórica española. *Maldoror*, Montevideo, n. 17-18, p. 97-118, nov. 1983-1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Lautréamont Austral*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

Between Clarity and Surprise: The Rhetorics of Leyla Perrone-Moisés

ABSTRACT

*In this article, we will address the interest of literary critic Leyla Perrone-Moisés in rhetoric, in its multiple dimensions. Firstly, identifying the way she refers to this field of knowledge in her books, especially in her works dedicated to Raul Pompéia and Lautréamont, namely, *O ateneu, retórica e paixão* (1988) and *Lautréamont Austral* (2014). Secondly, showing how she herself makes use of notions inherited from rhetoric – *inventio*, *dispositio*, and *elocutio* – even if not explicitly named, to analyze the work of one of her most important subjects, the French literary critic Roland Barthes. Finally, based on a specific corpus (her texts on Barthes), we try to understand what Leyla's own rhetoric would be: her themes, her textual organization, and her figures, and what effects they provoke in the reader of her articles.*

Keywords: *Rhetoric; Leyla Perrone-Moisés; Roland Barthes; Suplemento Literário; Brazilian criticism.*