

VISÕES DO ESTRUTURALISMO: Barthes, Deleuze, Derrida*

Luciano Ponzio 
Università del Salento
Lecce, Itália

Um dia, no bosque, alguém ali parado a olhá-lo pintar, lhe pergunta ansiosamente: Mas onde vês, senhor, aquela bela árvore que colocaste aqui? Corot tira o cachimbo da boca e sem se virar indica, com a boquilha, um carvalho *atrás dele*. (VALÉRY, 1934, p. 139).

RESUMO

Independentemente de distinções de tipo manualístico entre estruturalismo e pós-estruturalismo, e pela determinação da pertença ou não pertença a isso que, geralmente, sobretudo em referência à França, foi indicado como “estruturalismo”, é particularmente interessante considerar a posição que diretamente ou indiretamente, assumiram três autores: Barthes, Deleuze e Derrida. Mais que em relação ao estruturalismo, o foco deste artigo está nos conceitos, temas, instrumentos e também termos, usualmente tidos como “estruturalistas”, que, ainda que sendo empregados habitualmente, sejam distintos, também entre eles, por haverem feito um uso que dobrou a crítica do “sujeito” à reflexão sobre a diferença, sobre a alteridade, sobre a irrepetibilidade e também sobre a singularidade. Há, nos autores indicados, tanto a consciência da impossibilidade de retorno a posições que podemos indicar provisória e sumariamente como “pré-estruturalistas”, quanto, ao mesmo tempo, um outro proceder (também esse irreversível), a respeito a isso que é rotulado como “estruturalismo”.

Palavras-chave: Estruturalismo. Barthes. Deleuze. Derrida.

VIEWS OF STRUCTURALISM: Barthes, Deleuze, Derrida

ABSTRACT

Independently from distinctions of the manualistic type between structuralism and post-structuralism and from whether a position belongs or not to what has generally been indicated as “structuralism” with special reference to France, the position taken by Barthes, Deleuze e Derrida, whether directly or indirectly, is particularly interesting. More than on structuralisms, the focus in this paper is on

*Tradução para o português de Marisol Barenco de Mello, Professora da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense.

the concepts, themes, instruments and terms customarily described as “structuralist” as used by the three authors mentioned. All three have influenced the critique of the “subject” in the direction of reflection on the concept of difference, otherness, unrepeatability and singularity. Each thematize the impossibility of return to “prestructuralist” positions as much as the need to proceed beyond what is tagged “structuralism”.

Key words: Structuralism. Barthes. Deleuze. Derrida.

VISIONI DELLO STRUTTURALISMO: Barthes, Deleuze, Derrida

RIASSUNTO

Indipendentemente da distinzioni di tipo manualistico tra strutturalismo e post-strutturalismo e dalla determinazione della appartenenza o non appartenenza a ciò che generalmente, soprattutto con riferimento alla Francia, è stato indicato come “strutturalismo”, è particolarmente interessante considerare la posizione che direttamente o indirettamente, più che nei confronti dello strutturalismo, nei confronti di concetti, temi, strumenti e anche termini, solitamente ritenuti “strutturalisti”, hanno assunto tre autori che, pur impiegandoli abitualmente, si sono distinti, anche tra loro, per averne fatto un uso che ha piegato la critica del “soggetto” alla riflessione sulla differenza, sull’alterità, sulla irripetibilità e anche sulla singolarità: Barthes, Deleuze e Derrida. C’è negli autori indicati tanto la consapevolezza dell’impossibilità del ritorno a posizioni che potremmo indicare provvisoriamente e sommariamente come “pre-strutturaliste”, quanto, al tempo stesso, un procedere oltre (anche questo irreversibile), rispetto a ciò che viene etichettato come “strutturalismo”.

Parole chiavi: Strutturalismo. Barthes. Deleuze. Derrida.

Premessa

Indipendentemente de distinções de tipo manualístico entre estruturalismo e pós-estruturalismo, e pela determinação da pertença ou não pertença àquilo que geralmente, sobretudo em referência à França, foi indicado como “estruturalismo”, é interessante considerar particularmente a posição que direta ou indiretamente assumiram três autores: Barthes, Deleuze e Derrida. Mais que em relação ao estruturalismo, o foco deste artigo está nos conceitos, temas, instrumentos e também termos usualmente tidos como “estruturalistas”, que, mesmo que sejam habitualmente empregados, são distintos, também entre eles, por haverem feito um uso que voltou a crítica do “sujeito” à reflexão sobre

a diferença, sobre a alteridade, sobre a irrepetibilidade e também sobre a singularidade.

O deslocamento, do significado ao significar, da significação à significatividade, a assunção da diferença em termos de diferimento, a atenção em direção ao que Barthes chama do “terceiro sentido”, a crítica ao fonocentrismo através da distinção entre escritura e transcrição, envolvem uma nova proposta de consideração sobre o signo, sobre a palavra, sobre o texto, mas também sobre o “viver juntos” que, por uma parte contribui para a ampliação e “ajustamento” da perspectiva da semiótica, e por outra solicita a reconsideração de orientações e posições “criptosemióticas” que têm insistido sobre o reenvio, sobre a diferença não indiferente, sobre a crítica da totalidade e da síntese, sobre a abertura e sobre a interrelação, sobre a alteridade ao contrário da identidade.

Há nos autores indicados tanto a consciência da impossibilidade do retorno a posições que podemos indicar provisória e sumariamente como “pré-estruturalistas”, e conotá-las como centradas sobre o “cogito”, quanto, ao mesmo tempo, um proceder além (também esse irreversível), cada um segundo uma visão própria e singular, a respeito daquilo que – segundo as repartições e classificações longe de “estruturalistas” porque baseadas sobre a ideia da “inscrição” por escolha pessoal, pela preferência, pela adesão, pelo “voto” por parte desse ou daquele “sujeito” – é rotulado como “estruturalismo”.

1. Critérios de reconhecimento do estruturalismo, segundo Deleuze

Em **A quoi reconnaît-on le structuralisme?** [Como reconhecemos o estruturalismo?] (DELEUZE, 2007) – Deleuze, mais do que da definição do estruturalismo (que responde à pergunta ontológico-hipostatisante “O que é?”), se ocupa dos critérios do seu reconhecimento. Esses “critérios” estabelecidos na base de algumas noções recorrentes, apesar da diversidade dos campos de exploração e as *découvertes et créations singulières* [descobertas e criações únicas], naquele *système d'échos* [sistema de ecos] identificável entre autores

independentes entre si, como Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Althusser, Barthes... (ver *ibid.*, p. 214, 243).

É correto colocar a linguística na origem do estruturalismo: não somente Saussure, mas também a escola de Moscou, a escola de Praga. E se o estruturalismo se estende, a seguir, a outros campos, dessa vez não se trata de analogia: não é simplesmente para instaurar métodos “equivalentes” àqueles que antes funcionaram na análise da linguagem. Na realidade não há estrutura se não daquilo que é linguagem [...] (*ibid.*, p. 214-215).

Aquilo que aqui me interessa é ressaltar que essas noções que Deleuze identifica são as que tornaram e tornam possível um estruturalismo não “genérico” e nem transformado de “metodológico” em “ontológico”¹. Indicarei esse outro estruturalismo como “estruturalismo crítico”². Trata-se do estruturalismo que foi-se liberando de formas de esclerose ontologista, certamente encontradas nos pressupostos e/ou nas conclusões de algumas de suas orientações, mas por outro lado certamente não assumidas como constitucionais, genéticas ou crônicas.

Esse outro estruturalismo, que a mim parece reconhecível em Barthes, Derrida e no próprio Deleuze, é refratário, em relação ao “engano de constantes”, dos esquemas rígidos, do mito do esquema dos esquemas. Isso muda o foco da noção ingênua de signo, como unidade independente da rede sígnica de múltiplas e mutáveis relações, focalizando o **texto**, entendido como porção particular de tal rede, segundo dois aspectos que caracterizam a estrutura: a

¹ Em *La struttura assente* [A estrutura ausente] (ECO, 1968, p. 253 e ss.) Eco distingue um estruturalismo “genérico” e um estruturalismo não genérico, por sua vez distinguível em “metodológico” e em “ontológico” Esse último confere à “estrutura” um valor “fetichista”. O estruturalismo genérico, recuperado no pensamento ocidental já por Aristóteles, se refere a objetos estruturados e, portanto, a “formas”, a “organismos” em vez de modelos estruturais transponíveis, como acontece, ao contrário, no estruturalismo não genérico, onde a estrutura é esquema, modelo, sistema de diferenças que diz respeito a fenômenos de ordem diversa. No estruturalismo ontológico o modelo estrutural por procedimento operativo, como o é, por exemplo, em Hjelmslev (ver *ibid.*, p. 286), é feito passar por estrutura objetiva.

² Eco (1968, p. 278-284) reconhece esse “outro estruturalismo” na contribuição de Derrida (1967a) à crítica do “estruturalismo aplicado” que usa a obra literária para confirmar um método pré-fabricado até esgotá-lo (ver “Forza e significazione”² (no início de Derrida, 1967a), como episódios e personagens acidentais e aberrantes não concorrentes com ele.

posição e a diferença. Apresentadas sem seguir a ordem expositiva de Deleuze, as noções ou palavras chave são as seguintes:

– a do **grau zero**, para começar da menos tratada e da qual todavia ele diz, com tom peremptório (1967, p. 235): “Não existe estruturalismo sem esse grau zero: Sollers e Faye amam evocar a **mancha cega** [la *tache aveugle*³] para designar esse ponto sempre móvel que provoca a cegueira, mas a partir do qual a escritura se torna possível [...]”.

– o **simbólico**, como “terceira noção”, em relação ao “real” e ao “imaginário” (cf. *ibid.*, p. 216). Simbólico, podemos precisar, na acepção freudiana mais que naquela de Cassirer (de quem é aqui recordado “Lo strutturalismo nella linguistica” [O estruturalismo na linguística], 1945). O “simbólico” indica uma saída, um movimento para além da ordem do real e do imaginário (DELEUZE, 1967, p. 215-217). Não menos do que o recurso ao real, também o apelo ao imaginário (Bachelard, Jung) está fora do jogo (cf. *ibid.*, p. 228). Sai também das contraposições real/fictício, real/possível: nenhuma atualidade presente ou passada na estrutura. Ela é um “não atual” do qual o atual depende. Nesse sentido, é “virtual”, com sua realidade distinta de qualquer realidade atual, com sua idealidade distinta de qualquer imagem possível ou ideia abstrata; é “ideal sem ser abstrata” (*ibid.*, p. 225).

– a **estrutura**, obviamente, mas aquilo que aqui me interessa acerca dessa noção são as noções excluídas enquanto enganosas (cf. *ibid.*, p. 217-218): **forma** (*Gestalt*), **figura**, **essência**, **representação**. Excluídas estão também as contraposições, como **sentido próprio/sentido figurado**, **inteligibilidade/aparência**, **real/imaginário**, **designação extrínseca/significado intrínseco**. Ainda uma outra noção excluída é **oposição**: diferenças, diferenciações, descartes, reenvios/referências, ao contrário de oposições; diferença **posicional** ao contrário de diferença **oposicional** (*ibid.*, p. 229).

³ O ponto cego.

– **posição**, mas não fixa nem identificável com os lugares do discurso do real e do imaginário, posição no sentido **topológico** e **relacional**, no sentido de uma “topologia transcendental”, fundando a “psicologia dos ‘sujeitos’” e as relações entre os indivíduos com os seus papéis, gêneros, pertencas, identidades (cf. *ibid.*). Justamente porque não indica nada de fixo, originário, referido a uma origem, a uma genealogia, a noção de “posição” ou de “lugar” é inseparavelmente ligada com

– **mobilidade, deslocamento** (ver *ibid.*, p. 218-219, 233-235). Isso que se busca “está sempre deslocado. Tem por propriedade o não estar nunca onde se busca, mas em compensação de ser encontrado onde não está” (*ibid.*, p. 234). A não identificação através de atribuição, preenchimento de um lugar, colocação, pertença, genealogia, gênero, é ligada a crítica do sujeito, o qual tem em tudo isso as bases, as justificações, os apoios da própria identidade.

– **sujeito**: O estruturalismo “contesta a identidade do sujeito, o dissipa, o faz passar de um lugar ao outro, sujeito sempre nômade, feito de identificações, mas impessoais, ou de **singularidades**, mas **pré-individuais**” (*ibid.*, p. 240, grifo meu). O sujeito depende de um complexo de diferenças e diferimentos, a sua constituição mesma consiste no seu dividir-se e diferenciar-se.

– a noção de **sentido exorbitante**, como *excesso*, como “demasiado sentido” e compreensiva do *non-senso* (faz referência a Carroll; cf. *ibid.*, p. 220, 236). Reencontramos essa noção em Barthes como sentido **obtusos** (BARTHES, 1982), distinto de **óbvio**, e também de *agudo*, na acepção da geometria e naquela teoria depreciativa. Essa reavaliação do negativo não é isolada: também diz respeito ao **superficial, ligeiro, equívoco** e a colocação em discussão de valores consagrados da ordem do discurso, como **humanismo**.

– a noção de *relação*, que se desloca do seu significado óbvio de relação *entre* termos já constituídos fora dessa, para o de relação **constitutiva** dos termos nos quais consiste. Deleuze (1967, p. 221-222) distingue três tipos de relação: *real*, cujos termos estão já especificados e nesse sentido reais, por ex. 3+2; **imaginária**, cujos termos não estão especificados mas devem ter um valor

determinado, como em $x^2+y^2 - R^2 = 0$; e enfim a **simbólica**, ou **estrutural** na qual os termos estão em uma relação diferencial como em dx sobre $dy = x$ sobre y , e se especificam reciprocamente (cf. *ibid.*, p. 221-222). Deleuze, para esse terceiro caso, não se limita a dar um exemplo trazido da matemática. Acrescenta que “a origem matemática do estruturalismo” é pesquisada no cálculo diferencial, liberado, como em Weirstrass, da referência ao infinitamente pequeno e integrado em uma pura lógica de relações. (*ibid.*, p. 222). Deleuze não podia fazer referência, a esse propósito, aos **Manuscritos matemáticos de Marx** (1968) que, criticando a fase “mística”, “metafísica” do cálculo diferencial a partir de D’Alembert e do qual não está isento o próprio Hegel, chega autonomamente às mesmas conclusões de Weirstrass. Provavelmente Deleuze teria considerado com interesse a possibilidade de colocar também Marx na “origem matemática do estruturalismo”, mas, a parte isto, textos de Marx como esse, geralmente ignorados, poderiam talvez ter contribuído, no estruturalismo, para evitar ou revisar interpretações falsas.

– **singularidade e singular** (cf. DELEUZE, 1967, p. 222-224): à posição, ao lugar, à determinação recíproca de relações diferenciais (*différentiels*) correspondem **singularidade**, singularidade de valor, de posição espaço-temporal, que as caracterizam e as tornam não intercambiáveis. Para tais singularidades, Deleuze prefere, ao invés da metáfora do jogo de xadrez, a fórmula, “poética e teatral”, “*un coup de dés*” [um jogo de dados] (*ibid.*, p. 221). “A noção principal de **singularidade**, tomada ao pé da letra, parece pertencer a todos os domínios nos quais existe estrutura”. E a fórmula de um jogo de dados “reenvia às singularidades representadas pelos pontos brilhantes sobre as faces dos dados” (*ibid.*, p. 222).

– **reenvio** de uma relação de singularidade a outra, não porque a reproduza, a reflita ou seja com ela encaixável. Esse reenvio não relativiza a sua alteridade. Ele não é por analogia. Deleuze fala de “homologia” (*ibid.*, p. 230). Em todo caso, se trata de semelhança que não é por identidade e, portanto, por anulação das diferenças, como no **conceito**, mas de semelhança de alteridades

irredutíveis, como na **metáfora**. Nesse confronto entre diferenças e entre relações de diferenças não existem regras gerais, e se trata de “criação verdadeira”, “iniciativa”, “descoberta não isenta de riscos”, mas não de imaginação, de “identificação imaginária entre termos” (*ibid.*, p. 230-231). Também aqui um **deslocamento** portanto, como acontece na metáfora e na metonímia, mas sem redução à figura da imaginação (cf. *ibid.*, p. 232). A noção de **figura** está excluída; todavia são amplamente consideradas a metáfora e a metonímia, porque também essas implicam e, portanto, exemplificam, deslocamentos entre séries e termos deixados na sua singularidade e alteridade (cf. *ibid.*, p. 217-218).

– A “*diferença*” e, com ela, a distinção entre “diferencial”, *différentiel/le* (a estrutura) e “diferenciante”, *différentiateur/trice* (seu efeito). O virtual é, ao mesmo tempo, *indifférencié* e completamente *différentié*. Atualizar-se equivale a se *différencier* no espaço e no tempo. Cada *differentiation* é atualização, assim resulta um duplo aspecto da diferença: *différence* e *différentiation* – indicada com *différent/ciation* (ver *ibid.*, p. 226-227; ver também DELEUZE, 1968, p. 358). A diferença não exclui a repetição, ao contrário, se vale dela. (v. DELEUZE 1968, p. 337-388). Entre os exemplos o de **ritornelo**, ao qual é dedicada uma seção inteira de **Mil Platôs** (DELEUZE & GUATTARI, 1980).

– **ausência de estruturas últimas**, aí compreendidas: as da linguística (nenhuma aplicação por analogia dos métodos e das categorias tomadas de empréstimo a essa, operação própria de uma visão glotocêntrica, fonocêntrica); a “estrutura econômica” (“que não existe jamais pura, mas recoberta pelas relações jurídicas, políticas, ideológicas”), as “estruturas sociais etnográficas”, “apesar de certas páginas um pouco apressadas de Lévi-Strauss” (DELEUZE, 1967, p. 228 e 239).

– a noção de **estruturalismo**, em conclusão. Justamente de modo coerente com a crítica da noção de identidade, de identificação, Deleuze (*ibid.*, p. 237), antes de chegar na conclusão do texto, já adverte que “É bom que a

pergunta 'pelo que se reconhece o estruturalismo' conduza à afirmação de algo que não é reconhecível ou identificável”.

2. Um estruturalismo reconhecível como “crítico”

Assinalei a importância, também necessidade, já assinalada por Eco (1975, p. 283), da passagem da noção de **signo** como unidade abstrata, e daquela conectada de código e de mensagem, ao **texto**, como porção da rede sógnica.

Barthes em “O terceiro sentido” (BARTHES, 1982, p. 42-45) propõe de fato a **passagem**, para ele irreversível, do nível **informativo** da semiótica da **comunicação** ou da **mensagem** e daquele **simbólico** (na concepção de DELEUZE, 1967) da semiótica da **significação** (BARTHES, 1964) ao nível “arriscado” do “terceiro sentido”, o da **significância**, que conduz, “através da via aberta por Kristeva, que propôs o termo” (BARTHES, 1982, p. 44) a uma **semiótica do texto**. Bem, **em uma semiótica assim orientada são encontradas e estão confirmadas todas as noções chaves identificadas acima nos “critérios de reconhecimento do estruturalismo”**. E isso sobretudo se considera-se o texto não simplesmente **nas**, mas especificamente *através* das suas expressões artísticas, literárias, pictóricas, fotográficas, cinematográficas, etc.⁴ Considerado nesse sentido e nessa perspectiva, o texto é escritura que não deixa mensagens, não emite declarações, – “passo sem pegada” (*pas sans pas*) diria Derrida (1978, p. 16). Ele não é forçado por escolhas opostas – significado/significante, figura/fundo, forma/conteúdo, interno/externo, figurativo/não figurativo (ver DELEUZE, 1981).

“O terceiro nível do sentido”, é justamente da “escritura” distinta da “transcrição”, da “escritura intransitiva” do “escritor” distinto dos “escreventes”, da escritura como capacidade de “significância” que não é limitada ao signo escrito. Barthes (1988) de fato fala desta referindo-se a alguns fotogramas de

⁴ Propus a noção de *arresto* em referência ao texto nesse sentido, e nessa perspectiva. (ver L. PONZIO, 2010a).

Eisenstein.

A escritura não é o falado, e essa separação recebeu nos últimos anos uma consagração teórica; mas não é nem o escrito, a transcrição; escrever não é transcrever [grifo nosso] (BARTHES, 1986, p. 6).

Deleuze se interroga sobre a relação entre o texto artístico e a comunicação-informação (2002, p. 263, 265-66). Comunicar uma informação significa “fazer circular uma palavra de ordem [...]. O que equivale a dizer que a informação é justamente o sistema de controle. Que relação há, então, entre a obra de arte e a comunicação? Nenhuma. Em compensação, observa Deleuze, há uma forte afinidade entre a obra de arte e o ato de resistência”, e só enquanto ato de resistência “ela tem algo que ver com a informação e a comunicação”: e cita Malraux: “a arte é a única coisa que resiste à morte”.

O sentido da significância requer um **deslocamento** do estreito tempo-espaco da contemporaneidade a um tempo-espaco outro⁵, incomparável com o atual e com os seus interesses, **para reviver** em um “tempo grande” (Bakhtin) e segundo uma “experiência grande” – nesse sentido “resistência à morte”, mas também resistência à pauperização e à degradação da vida.

“A via aberta por Kristeva” (Barthes) passa também por Bakhtin (que Kristeva contribuiu para fazer conhecer na França). Bakhtin (em “Sui generi di discorso” [Os gêneros do discurso], BACHTIN, 1979, p. 245-290) distingue entre gêneros e textos primários, ou simples, ou diretos (do discurso – e do olhar, podemos acrescentar – direto, objetivo e objetivante) e gêneros e textos secundários ou complexos (ou da palavra em escuta e da visão excedente e desobjetivante). Os primeiros são os gêneros e textos ordinários, os segundos são os gêneros e textos artísticos, os quais afiguram, segundo um excedente de visão que sai da representação, dos textos simples e comuns e, portanto, podem dar-se conta da sua estrutura.

⁵ Bakhtin emprega o termo “cronotopo” em referência à escritura literária para indicar a “interconexão substancial das relações temporais e espaciais das quais a literatura é apreendida artisticamente (...) A nós interessa o significado que esse termo tem na história da relatividade e o transferimos na teoria da literatura quase como uma metáfora (quase, mas não de todo)” (“Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, in BACHTIN, 1979, p. 231).

Derrida, em **Il sogno di Benjamin** [O sonho de Benjamin] (DERRIDA, 2002a, p. 50), ressalta a importância, o interesse pela literatura, bem como as outras artes (pintura, música, cinema) para o descentramento que elas podem produzir na filosofia, nas ciências humanas e na totalidade do mundo cultural.

Na reflexão sobre o cinema (1989), onde emprega categorias bakhtinianas e de matriz periana, Deleuze considera a capacidade artística do discurso indireto livre, evidenciada por Bakhtin e Volóchinov, e a sua possibilidade de transposição ao texto fílmico, obtendo aquilo que Pasolini chama “subjetiva indireta livre”, enquanto ponto de encontro não só de planos-sequência diversos, mas também de planos diversos por visão e valor: cotidiano e fantástico, prosaico e poético, trivial e nobre.

A pergunta que se coloca é como é teoricamente explicável e praticamente possível, no cinema, a “língua da poesia”? [...] Transformarei, portanto, momentaneamente a pergunta “É possível no cinema a “língua da poesia”? na pergunta: “É possível no cinema a técnica do discurso indireto livre?”. [...] Esse é simplesmente a imersão do autor na alma do seu personagem e, portanto, a adoção, por parte do autor, não só da psicologia do seu personagem, mas também da sua língua. [...] Em suma, a “subjetiva indireta livre” instaura uma possível tradição de “língua técnica da poesia” no cinema (Pasolini, 2003, p. 175-176, 179).

Reencontramos o conceito de **deslocamento** na reflexão de Barthes sobre a relação entre texto *signifiante* e língua. A escritura literária e em geral artística consiste em fazer com que não encontremos o sujeito no lugar onde se presume que ele, enquanto tal, em sua identidade, em sua pertença, se encontre. Esse *deplacement* torna possível dizer o que, pela escritura treinada, adestrada a comunicar, é “indizível”. A uma **escritura-entregador, carteiro** (*facteur*, DERRIDA, 1975) se interpõe, interferindo, uma escritura de pesquisa.

Secundarizar o “caráter fascista da língua” (BARTHES, 1977) respondendo às suas interrogações implícitas segundo sua ordenação de coisas e relações, é aceitar a lógica do interrogar e do querer ouvir, da escuta prescrita, “aplicada” (BARTHES & HAVAS, 1977). Outra coisa é a escuta como “deixar manifestar”, “que se abre a todas as formas de polissemia, sobredeterminação, de sobreposição, desagregando a Lei que prescreve a escuta direta, unívoca”

(*ibid.*, p. 989). Sobretudo na arte contemporânea, acrescentam, “isso que é escutado é a própria dispersão, o jogo de espelhos dos significantes”, que “é a *significância*, distinta da *significação*” (*ibid.*, p. 990). No que diz respeito à música, o exemplo em Barthes e Havas refere-se à Cage, onde, entre outras coisas, o *coup de dés* [jogo de dados] (DELEUZE, 1967) é tomado ao pé da letra e colocado em prática. O de Cage é um trabalho que se deixa distrair, que se deixa perturbar, que se deixa interromper pela vida, ele é, de fato, principalmente escuta. Escreve John Cage:

Quando me dou conta que o som do telefone me perturba e que não estou prestando toda a minha atenção a quem ligou, então penso que não estou fazendo bem o meu trabalho como deveria, justamente porque é preciso aceitar ser interrompido. O que quero dizer é que uma coisa é bem-feita quando o fato de ter de interrompê-la não nos irrita. Notei que muita gente que se protege dessas interrupções coloca em ação uma separação entre o trabalho e a vida [...]. Eu acho que seja uma ótima coisa que a vida nos interrompa (CAGE, 1987, p. 50).

A escuta como “deixar manifestar” coloca a língua em “variação contínua”, permite “ser bilíngue, mas em uma só língua, em uma língua única... Ser um estrangeiro, **mas** na própria língua... Balbuciar, mas sendo balbuciante na linguagem mesma, e não somente na palavra ...” (DELEUZE *in*: BENE & DELEUZE, 1979, p. 79). Deleuze, analisando o deslocamento de fase do *play-back*, operado por Bene, escreve:

Se dizemos, por exemplo: *eu juro*, o enunciado não è o mesmo de acordo com que se o diga diante de um tribunal, em uma cena de amor ou em uma situação de infância, e essa variação não afeta só a situação externa, não somente a entonação física, mas afeta o significado no interior, a sintaxe, e os fonemas. Faz-se, portanto, de modo que um enunciado atravesse todas as variáveis que podem afetá-lo no mais breve espaço de tempo. O enunciado, então, não será outro que não a soma das suas próprias variações, que o fazem escapar de todo aparato de poder capaz de fixá-lo, e que lhe fazem se esquivar de toda constância. Constrói-se, assim, o “continuum” de *Eu juro* [...]. Colocar a língua e a palavra em variação contínua. Da qual a utilização muito original do *play-back* em Carmelo Bene, dado que o *play-back* assegura a amplitude das variações e confere a elas algumas regras (*ibid.*, p. 96).

Isso envolve um movimento de extralocalização (Bakhtin⁶), de “desterritorialização” (Deleuze), no qual a “própria” língua é percebida em toda a sua estrangeiridade, como “língua do outro”, e sem que resultem contraditórias as duas proposições (DERRIDA, 2004, p. 14): – **Não se fala mais que uma só língua.– Não se fala nunca uma só língua.**

Essa fórmula dupla é considerada por Derrida seja a lei daquilo que chamamos tradução, seja a lei mesma do falar como tradução. Que falar seja tradução resulta do falar mesmo e do compreender, e não só do interpretar e dizer em outras palavras.

Aquilo que une tradutor e escritor é o fato que ambos não usam a língua diretamente, não falam em nome próprio. Eles, diz (*ibid.*), vivem a verdade da relação com a língua e com a palavra, porque cada um deveria poder dizer: “não tenho mais que uma só língua (agora, atualmente, permanentemente) e não é a minha”.

A tradução não é simplesmente relação entre duas línguas, mas também e sobretudo entre duas **séries singulares de relações**, entre dois textos. E não é transcrição. Artaud, traduzindo Carroll, o reescreve. Mas também o texto de Carroll, de acordo com o que observa Derrida, é uma tradução; no dizer de Artaud, uma tradução má, porque as coisas que diz e as palavras que usa não conseguem libertar-se da representação imposta pela língua com a sua gramática e com sua ordem do discurso. E, portanto, para Artaud, o texto de Carroll lembra a cópia desbotada do texto que por ele foi reescrito, traduzindo-o. De pensamento não diversa se declara Deleuze (1993) que, no ensaio de 1967, já se referira a Carroll para explicar a noção de sentido como compreensivo do não-sentido, e que (em DELEUZE, 1993, p. 37-38), a propósito de Carroll, fala de “espreitar no espelho mantendo distância do duplo vislumbrado”. Também

⁶ “O artista é, de fato, aquele que sabe situar a sua atividade fora da vida, aquele que não somente do interior participa da vida (prática, social, política, moral, religiosa) e do interior a compreende, mas que também a ama de fora, lá onde ela não existe por si, onde ela é voltada para fora de si, e tem necessidade de uma atividade extra-localizada e separada do sentido. A divindade do artista está na sua pertença a uma extra-localidade suprema” (BACHTIN, 1988, p. 172).

nos desenhos Artaud traduz. A sua obra se constrói na interseção de escritura literária, teatro e pintura. Derrida (1986) dedica particular atenção à relação entre essas três séries diversas de escritura, como também à relação, em Artaud, entre desenho e suporte rasgado e corroído, que ele chama “subjétil”, considerando-o o elemento caracterizante enquanto testemunha de uma “operação cruel” contra a representação e a língua.

O texto complexo, o texto de escritura, “trabalha a língua”, como diz Barthes (“Theorie du texte” [1973] em BARTHES, 1998, p. 232) a propósito do texto literário, **desconstruindo** (Derrida) a língua de comunicação, de representação, fazendo-se em uma outra língua, concebendo “uma língua na língua” (Deleuze). A língua está atravancada de estereótipos, do mesmo modo que a superfície da tela sobre a qual pintar, descrita por Deleuze (1981, p. 156-166) como qualquer coisa, menos branca. “É por isso que digo que a pintura incorpora uma catástrofe: o quadro sai de uma catástrofe ótica, que permanece presente sobre o próprio quadro” (DELEUZE, 1999, p. 109-110).

A afiguração dos textos complexos ou secundários, dos textos artísticos, não está fora da realidade, mas fora da visão oficial, ordinária, da realidade. A visão do texto artístico consiste no “obter uma ótica” (P. Cézanne) **outra**, em relação à do código de reconhecimento e de confirmação. A visão artística se orienta em direção a uma libertação do visto, do vivido, do fato, do pré-construído (remeto a PONZIO, 2002, 2004, 2010). Derrida (1981, p. 245 e ss.) ironiza sobre a interpretação da obra *Os sapatos* de Van Gogh através da inferência: Van Gogh pintou os sapatos de um camponês; o quadro é assinado “Vincent 87”; naquela época, Van Gogh estava em Paris, longe dos camponeses; portanto os sapatos de camponês eram os seus. Assim, por metonímia, a pintura é um autorretrato. Assim a interpretação do texto, pictórico ou literário, se torna **identificação, atribuição, restituição**, como acontece frequentemente na “crítica” dos críticos.

Para a visão do pintor-escritor, distinta do olhar ordinário, não é uma questão de vista. Para a visão artística, para além do óbvio, do visível, tem pouca

importância a visão reduzida. Ao contrário, diz Derrida (1990, p. 12), “O desenho, se não o desenhador, é cego. Enquanto tal e no momento em que se completa, a operação do desenhador teria algo que ver com a cegueira”. E então, com que olhos ver? Klee sugere uma resposta (1984, p. 191): “Tarefa lúdica: retrai a ti mesmo sem espelho, sem as inferências que obterias da tua imagem refletida em um espelho. Exatamente como te vês, com o olhar da mente, sem olhar-te”. Como nota Derrida (1990, p. 62-63), “a invenção do traço não segue, não se regula sobre aquilo que está presentemente visível, e que seria colocado lá diante de mim como um tema. Mesmo se [...] o modelo está presentemente diante do artista, [...] o traço escapa do campo visual”. Também porque “não pertence à ordem do espetáculo, da objetividade espetacular”. Proust (1954, p. 4-5) fecha os olhos para deixar-se invadir por uma recordação que permanece ligada a um objeto, a uma sensação, e para deixar-se enriquecer por uma impressão passada, acessível só se conservada na memória, porque, no momento no qual é vivida, ele diz, se apresenta misturada a sensações que a oprimem”.

A renúncia à figura não liberta da representação. Isso está claro em Cézanne, observa Deleuze (1981), como em Francis Bacon. Bacon, para escapar à representação, não renuncia à figura, mas opõe o “figural” ao afigurativo. Para neutralizar a ilustração, o figurativo, Bacon isola as figuras em um círculo ou em um paralelepípedo e mantém os painéis trípticos separados, de modo a impedir que se constitua entre eles um nexos narrativo (ver *ibid.*, p. 14-15). Uma coisa análoga faz Barthes com a mesma intenção, colocando em ordem alfabética as “figuras” do “discurso amoroso”.

Podemos voltar à noção de “grau zero” acima, só acenada, mas “sem a qual, dizia Deleuze (1967), *pas de structuralisme* [sem estruturalismo]. Barthes começa a ocupar-se dela no livro de 1953 *Il grado zero della scrittura* [O grau zero da escritura] (BARTHES, 1972) e retorna a ela em um dos seus últimos cursos no Collège de France, (1977-78) intitulado **O neutro**. O neutro está em uma escritura (não só escritura literária: ver L. PONZIO, 2010b) ainda não presa

e agarrada na letra e à letra. Para dar um exemplo de “escritura neutra”, Barthes, em 1953, se referia aos linguistas que, entre duas polaridades, identificavam um terceiro termo, dito “neutro”, ou “termo zero” (BARTHES, 1972, p. 53). No curso de 1977-78 (2002b) o neutro é indicado por Barthes como aquilo que contorna o paradigma, a oposição entre duas abstrações, como condições da sua diferença, e tende, ao contrário, ao reconhecimento de uma alteridade não relativa, uma diferença não indiferente, não individual, mas singular. O neutro responde ao paradigma imposto pela língua, enquanto *assertiva* e ao seu *aut-aut*, podemos dizer, como o copista de Melville, *I prefer not to* [Eu prefiro não] (v. DELEUZE, “Bartleby, la formula”, 1993). O neutro suspende a estrutura atributiva do falar ordinário: “isso é isso”, e, como Magritte, declara “ceci n’est pas une pipe” [isto não é um cachimbo]⁷. Se subtrai à ideosfera (ver BARTHES, 2002b, p. 22), ao discurso-lei não percebido como tal porque doxa, discurso óbvio e, portanto, funcional ao poder e à arrogância como vontade de poder⁸, à redução da História em termos de oposições, conflitos, blocos (o “frenesi ocidental”). A escritura é movimento de saída da ideosfera e da lógica de *assemblage* do conceito que elimina as diferenças singulares. Uma saída é a metáfora (*ibid.*, p. 201) – que Bakhtin considera uma “forma do calar” e Peirce expressão da “iconicidade” – não como figura retórica, mas porque procede por afinidade e deixa na sua diferença os termos em confronto (na bibliografia das aulas de Barthes há também Vico).

O interesse de Barthes pela singularidade na sua unicidade e incomparabilidade o conduz à pergunta “bizarra” do ensaio sobre a fotografia, *La camera chiara* [A câmara clara] (BARTHES, 1980, p. 10): por que não poderia existir uma ciência do singular, uma *mathesis singularis* (e não mais *universalis*)? Aqui Barthes, através da pesquisa da fotografia da sua mãe, na qual possa reencontrá-la como era, na relação com ela, consegue mostrar como mesmo o

⁷ Ver, sobre essa pintura de Magritte, o ensaio de Foucault (1973) de mesmo título.

⁸ Sobre o poder visto também através da literatura (Defoe, Woolf, Joyce), ver Derrida, 2009 e 2010.

texto fotográfico pode libertar-se da sua função transcritiva, identificatória, e do caráter indicial da impressão digital, deslocando-se na direção da escritura. Aqui a fotografia está fora do sujeito, fora do horizonte do sujeito, da experiência, do conhecimento, do olhar, da possibilidade de ver, porque se trata da fotografia da mãe com doze anos.

Essa atenção (como em DELEUZE, 1967) à “singularidade”, à diferença extra-individual, não pré-constituída em relação às “relações diferenciais”, perdura e orienta a pesquisa de Barthes nos seus dois últimos cursos no Collège de France sobre a **Preparação do romance**. Barthes torna dependentes a unicidade e a insubstituibilidade, que nunca é em geral, mas sempre para alguém, daquilo que ele chama “*nuance*”. Cada singularidade se distingue do geral por uma *nuance*. A *nuance* não tem nada que ver com a relação sujeito-objeto, ou com qualquer modo particular de ver as coisas: ela pertence ao encontro e é a diferença da qual nasce o desejo de **escritura**, a descoberta de uma **nova prática de escritura**, em uma indivisível ligação com o desejo de uma **vida nova**.

Perguntemo-nos nesse ponto: nesses três autores, Barthes, Deleuze, Derrida, do modo como desenvolveram suas pesquisas, mas, de fato, como aqui foi apresentado, privilegiando das pesquisas alguns aspectos de maior interesse para mim, é (ainda) “reconhecível” o estruturalismo? Considerando as noções ou palavras chaves segundo as quais Deleuze, em 1967, estabelecia seus critérios, pareceria que sim. O indiquei como “estruturalismo crítico”, poderia dizer ainda “dissidente”, pela forma como coloca em discussão aquilo que o caracteriza e que, com Foucault, podemos chamar a “ordem do discurso”. Se então se acredita que não é reconhecível como estruturalismo, recordarei de novo a advertência do próprio Deleuze: “É bom que a pergunta ‘pelo que se reconhece o estruturalismo?’ conduza à afirmação de algo que não é reconhecível ou identificável”.

Referências

ARTAUD, Antonin. **Il teatro e il suo doppio**. Pref. di J. Derrida. Torino: Einaudi, 2000.

ARTAUD, Antonin. L'arve e l'aume. *In*: ARTAUD, Antonin. Il sistema della crudeltà. **Millepiani**, n. 11, p. 11-19, 1997.

BACHTIN, Michail M; VOLOŠINOV, Valentin N. **Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione**. Lecce: Pensa Multimedia, 2010.

BACHTIN, Michail M. **Estetica e romanzo**. Torino: Einaudi, 1975.

BACHTIN, Michail M. Il problema dei generi del discorso. *In*: BACHTIN, Michail M. **L'autore e l'eroe**. Torino: Einaudi, 1979. p. 245-290.

BACHTIN, Michail M. **L'autore e l'eroe**. Torino: Einaudi, 1979.

BACHTIN, Michail M. Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. *In*: BACHTIN, Michail M. **Estetica e romanzo**. Torino: Einaudi, 1975. p. 251-405.

BARTHES, Roland; HAVAS, Roland. Ascolto. *In*: **Enciclopedia**. Torino: Einaudi, 1977.

BARTHES, Roland. **Comment vivre ensemble**. Parigi: Seuil, 2002a.

BARTHES, Roland. **Elementi di semiologia**. Torino: Einaudi, 1964.

BARTHES, Roland. **Frammenti di un discorso amoroso**. Torino: Einaudi, 1981.

BARTHES, Roland. **Il grado zero della scrittura**. Torino: Einaudi, 1972; 1982.

BARTHES, Roland. **L'ovvio e l'ottuso**. Torino: Einaudi, 2004.

BARTHES, Roland. **La camera chiara**. Torino: Einaudi, 2003.

BARTHES, Roland. **La preparazione del romanzo**. Milano: Mimesis, 2003.

BARTHES, Roland. **Lezione**. Torino: Einaudi, 1981.

BARTHES, Roland. **Le Neutre**. Parigi: Seuil, 2002b.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**, 5 voll. Parigi: Seuil, 1993-2002.

- BARTHES, Roland. **Scritti**. Torino: Einaudi, 1988.
- BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Sovrapposizioni**. Milano: Feltrinelli, 2002.
- CAGE, John. **Lettera a uno sconosciuto**. Roma: Socrates, 1996.
- CAPUTO, Cosimo. **Hjelmslev e la semiotica**. Roma: Carocci, 2010a.
- CASSIRER, Ernst. **Lo strutturalismo e la linguistica moderna**. Napoli: Guida, 1970.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Millepiani**. Capitalismo e schizofrenia. Roma: Castelvecchi, 2010.
- DELEUZE, Gilles. Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?. *In: Deleuze* 2002, trad. it. 2007. p. 214-244.
- DELEUZE, Gilles. **Che cos'è l'atto di creazione?** Napoli: Cronopio, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Critica e clinica**. Milano: Cortina, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Differenza e ripetizione**. Milano: Cortina, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Divenire molteplice**. Verona: Ombre Corte, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **L'immagine movimento. Cinema 1; L'immagine tempo. Cinema 2**. Milano: Ubulibri, 1984-1989.
- DELEUZE, Gilles. **L'isola deserta e altri scritti**. Torino: Einaudi, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Logica della sensazione. Francis Bacon**. Macerata: Quodlibet, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Marcel Proust e i segni**. Torino: Einaudi, 1967.
- DERRIDA, Jacques. **Addio a Emmanuel Lévinas**. Milano: Jaca Book, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Antonin Artaud**. Forsennare il soggettivo. Milano: Abscondita, 2005.
- DERRIDA, Jacques. Che cos'è una traduzione "rilevante"?. *In: Athanor*, X, n.s., 2, 1999-2000, p. 25-45.
- DERRIDA, Jacques. **Della grammatologia**. Milano: Jaca Book, 1969.

- DERRIDA, Jacques. **Il fattore della verità**. Milano: Adelphi, 1978.
- DERRIDA, Jacques. **Il monolinguisimo dell'altro**. Milano: Cortina, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **Il sogno di Benjamin**. Milano: Bompiani, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **La bestia e il sovrano** (lezioni 2001-03), 2 voll. Milano: Jaca Book, 2009-10.
- DERRIDA, Jacques. **La scrittura e la differenza**. Torino: Einaudi, 2002.
- DERRIDA, Jacques. **La verità in pittura**. Roma: Newton & Compton, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **Memorie di cieco**. L'autoritratto e altre rovine. Milano: Abscondita, 2003.
- ECO, Umberto. **Dall'albero al labirinto**. Milano: Bompiani, 2007.
- ECO, Umberto. **Kant e l'ornitorinco**. Milano: Bompiani, 1997.
- ECO, Umberto. **La struttura assente**. Milano: Bompiani, 1968.
- ECO, Umberto. **Semiotica e filosofia del linguaggio**. Milano: Bompiani, 1984.
- ECO, Umberto. **Trattato di semiotica generale** Milano: Bompiani, 1975.
- FOUCAULT, Michel. **L'ordine del discorso**. Torino: Einaudi, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **Questo non è una pipa**. Milano: Studio Editoriale, 1988.
- HJELMSLEV, Louis. Linguistica strutturale. *In*: **Boielli**, 1971, p. 53-84.
- KLEE, Paul. **Diari 1898-1918**. Milano: Il Saggiatore, 1984.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia strutturale**. Milano: Il Saggiatore, 1966.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Il pensiero selvaggio**. Milano: Il Saggiatore, 1966.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Su Blanchot**. A c. di M. Fistetti, A. Ponzio. Bari: Palomar, 1994.
- MARX, Karl. **Manoscritti matematici**. A c. di A. Ponzio. Milano: Spirali, 2008.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 2003.

- PEIRCE, Charles S. **Opere**. A c. di M. A. Bonfantini. Milano: Bompiani, 2003.
- PETROSINO, Silvano. **Jacques Derrida**. Roma: Studium, 2009.
- PONZIO, Augusto. Bachtin e lo strutturalismo. *In: Silvestri*, a c., 2010, p. 15-50.
- PONZIO, Julia *et al.* **Roland Barthes**. La visione ottusa. Milano: Mimesis, 2010.
- PONZIO, Luciano. **Icona e raffigurazione**. Bachtin, Malevič, Chagall. Bari: Adriatica, 2000; n. ed. 2008.
- PONZIO, Luciano. **L'iconauta e l'artesto**. Configurazioni della scrittura iconica. Milano: Mimesis, 2010a.
- PONZIO, Luciano. La visione ottusa nella scrittura e nella pittura. *In: PONZIO, Julia et al. Roland Barthes*. La visione ottusa. Milano: Mimesis, 2010. p. 117-125.
- PONZIO, Luciano. **Lo squarcio di Kazimir Malevič**. Milano: Spirali, 2004.
- PONZIO, Luciano. **Visioni del testo**. Bari: Graphis, 2002; IV ed. 2010.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Torino: Einaudi, 1974.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Corso di linguistica generale**. Bari: Laterza, 1972.
- SILVESTRI, Filippo. Semiotica, Filosofia del linguaggio, Linguistica generale. I grandi autori. **Plat**, VIII, 3, 2010.
- VALÉRY, Paul. **Scritti sull'arte**. Milano: TEA, 1996.

SOBRE O AUTOR

LUCIANO PONZIO ensina Semiotica del Testo e Semiotica del Cinema no Departamento de Studi Umanísticos da Faculdade de Letras e Filosofia, Língua e Bens Culturais da Universidade do Salento, Lecce. Estão entre as suas publicações: *Icona e raffigurazione*. Bachtin, Malevič, Chagall (2016), traduzida para o português em *Ícone e afiguração: Bakhtin, Malevitch, Chagall* (São Carlos: Pedro & João Editores, 2019); *Visioni del testo* (2002, 4. ed. 2010), nova edição revista e ampliada (2016), traduzida para o português em *Visões do Texto* (São Carlos: Pedro & João Editores, 2017); *Lo squarcio di Kazimir Malevič* (2004); *Differimentismo* (2005); *Differimenti*. Annotazioni per un nuovo spostamento artistico (2005);

L'iconauta e l'artista. Configurazioni dellascrittura iconica (2010); Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica (2015); Artisti e Cartografie. Due lustri di scritte senza dimora, 2005-2015 (2016); L'immagine e la parola nell'arte tra letterarietà e raffigurazione (2017). Em 2019 publicou a tradução do russo, em organização sua, da obra de J. Lotman, Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica.

Recebido em: 29.04.2020

Aceito em: 04.06.2020