

Di TOMASO, L. O distanciamento entre dialética e diferença. Um estudo sobre o *Brechtismo* de Roland Barthes. *ReVEL*, v. 23, n. 45, 2025. Trad. Ivana Isdra; revisão de Cláudia Mendonça Scheeren e Silvana Silva. [www.revel.inf.br].

## **O DISTANCIAMENTO ENTRE DIALÉTICA E DIFERENÇA: UM ESTUDO SOBRE O *BRECHTISMO* DE ROLAND BARTHES**

Luca Di Tommaso

“Não sei qual foi o destino do *Berliner Ensemble* depois da morte do Brecht, mas sei que o *Berliner* de 1954 me ensinou muita coisa – e muito além do teatro.”

Roland Barthes<sup>1</sup>

O presente estudo tem como objetivo esclarecer o papel do conceito *brechtiano* de distanciamento na obra de Roland Barthes. O nosso texto abordará, impreterivelmente, as categorias fundamentais da sua obra, como a escrita, o mito, o texto e, sobretudo, a dialética e a diferença. A nossa perspectiva de leitura, no entanto, será parcial, o que reconhecemos ser, em grande parte, tão importante quanto inédita.

Se a relação de Barthes com o teatro vem, de fato, sendo investigada a fundo nos últimos tempos graças à aparição de uma coletânea de escritos sobre teatro<sup>2</sup> e a uma série de intervenções críticas<sup>3</sup>, pouca atenção foi dada para a relação com o conceito *brechtiano* de distanciamento, que, em nossa opinião, constitui um ponto de vista privilegiado não só da obra de Barthes compreendida no período de 1953-1960 – no qual ele frequentava o teatro assiduamente e escrevia críticas teatrais com abordagem claramente *brechtiana* –, tampouco apenas de toda a obra de Barthes, mas até mesmo de todo o contexto histórico-teatral-cultural da França entre as décadas de 1950 e 1970.

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 203.

<sup>2</sup> Cf. BARTHES, Roland, *Sul teatro*, organizado por Marco Consolini. Roma: Meltemi, 2002.

<sup>3</sup> Cf. os estudos relatados na bibliografia de Marco Consolini, Marco De Marinis, Bernard Dort, Gianfranco Marrone, Jaques Rivière, Jean Pierre Sarrazac e Sarah Vajda.

O tema deste estudo é, para nós, ainda mais significativo, pois traz à tona um conceito que é com frequência considerado – erroneamente – como parte indissociável de uma ideologia, a ideologia socialista, atualmente desatualizada. Mas se a ideologia está desatualizada, isso não é motivo para tomarmos como desatualizada a obra de Brecht, ou de Benjamin, ou de Sartre, etc. Alguns conceitos ou modelos metodológicos e epistemológicos podem ser extrapolados de seus contextos políticos e biográficos, pelos quais eles são muitas vezes achatados (exceto alguns importantes casos críticos recentes)<sup>4</sup>. O distanciamento, como imagem dialética benjaminiana, é um desses casos porque estranhar queria dizer, para Brecht, produzir crítica, e não *produzir crítica à luz da revolução socialista*; dessa forma, podia-se, com o distanciamento, produzir crítica do socialismo, o que teria sido melhor que induzir, com estratégias acríicas, um adesão incondicional a essa ideologia.<sup>5</sup>

Portanto, reler o distanciamento *brechtiano* através de Barthes significa também, e acima de tudo, dar o primeiro passo na direção dessa extrapolação.

### 1. PERIODIZAR BARTHES A PARTIR DO PONTO DE VISTA DE BRECHT

Convém prosseguir gradualmente. Antes de tudo, esclarecendo a nossa posição acerca da velha questão sobre a continuidade ou descontinuidade do pensamento de Barthes ao longo de suas fases, e esclarecendo contextualmente como, em nossa opinião, ele pode ser periodizado em função de uma maior heurística do nosso tema.

Sobre a primeira questão, que tratamos unicamente em função da relação Barthes-teatro-Brecht, nos parece claro que não se pode reconhecer uma continuidade absoluta de pensamento e escrita na produção *barthesiana*, e que, ainda assim, não se trata de uma heterogeneidade sem uma sistematicidade fundamental. Uma sistematicidade dinâmica, se quisermos, mas caracterizada do

---

<sup>4</sup> Cf. JAMESON, Fredric. *Brecht and Method*. Londres e Nova York: Verso, 1998 e DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position: L'Oeil de l'histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

<sup>5</sup>“Identificar-se é perigoso de qualquer modo, independentemente da periculosidade do caminho a que se é levado [...] Exceto que o fenômeno da identificação impossibilita a quem se sujeita a ele reconhecer se o caminho é perigoso ou não” BRECHT, Bertolt. *Scritti sul teatro, vol II*. Torino: Einaudi, 1975, p. 58. [tradução nossa]

início ao fim pela mesma obsessão pela estereotipia, pela solidificação do sentido/significado e pela má consciência burguesa (cf. Marrone 1987 e 1994).

Uma sistematicidade dinâmica e periodizável, na nossa ótica, de modo análogo a como o próprio Barthes fez em algumas ocasiões<sup>6</sup>:

- 1) o período mitológico e teatral (1953-1958/60);
- 2) o período semiológico (1958/60-1966);
- 3) o período do Texto (de 1966 a 1980).

Os pontos centrais de cada período serão abordados em uma rápida visão geral para depois prosseguirmos o nosso estudo com uma análise diacrônica mais específica do distanciamento.

O “período mitológico e teatral” é, portanto, aquele entre 1953 e 1960. Aqui, ele “identifica seus escritores favoritos, publica seus primeiros artigos e livros e começa a delinear aqueles que tornar-se-ão os conceitos centrais de seu trabalho”.<sup>7</sup> Em 1953, Barthes publica *O grau zero da escrita* onde propõe a utopia de uma escrita branca, isto é, sem as conotações ideológicas que a escrita geralmente veicula. A obra, que fundamenta as bases teóricas para a atividade crítica-teatral de Barthes<sup>8</sup>, é nitidamente influenciada pela atitude *engagé* própria de Sartre em *Que é a literatura?* e prepara o terreno para o *engagement* teatral praticado por Barthes durante os anos da revista *Théâtre Populaire*.

A revista, publicada entre 1953 e 1964, é uma referência essencial para a compreensão da história do teatro francês e também para a história do marxismo francês do século XX, e foi dirigida por duas personalidades de destaque, Roland Barthes e Bernard Dort.<sup>9</sup> A linha da revista é, de modo geral e negativo, a da luta contra a ideologia burguesa, e se transforma, depois, em particular e positivo na referência ocasional a um modelo teatral específico, o de Jean Vilar primeiro, o de Bertolt Brecht depois e, enfim, o do *Piccolo Teatro di Milano*.

---

<sup>6</sup> Barthes produziu as periodizações mais esquemáticas e famosas de seu próprio trabalho em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003 e *A aventura semiológica*. Tradução de Mario Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 2001. A nossa proposta desenha linhas temporais amplas, mas não exatamente correspondentes às do autor, por motivos que ficarão claros no curso da discussão.

<sup>7</sup> Cf. MARRONE, Gianfranco. Prefácio In: BARTHES, Roland. *Scritti*. Torino: Einaudi, 1998. p. XXVI.

<sup>8</sup> Sobre a utopia do grau zero no teatro cf. MARRONE, Gianfranco. Posfácio. In: BARTHES, Roland. *Sul teatro*. Roma: Meltemi, 2002.

<sup>9</sup> Para uma história detalhada deste período cf. CONSOLINI, Marco. *Théâtre Populaire. 1953-1964. Storia di una rivista militante*. Roma: Bulzoni, 2002. Para saber mais sobre a obra de Bernard Dort, cf. novamente seus escritos citados na bibliografia.

A parábola de Barthes começa com o nascimento da revista, mas se esgota antes do seu fim, em 1960, porque, ao final da década de 1960, Barthes se afasta do teatro e da crítica teatral em geral, mas não dessa abordagem. Muito já foi dito sobre essa “saída de cena”, talvez motivada por uma insatisfação com o estado do teatro na época (Brecht morreu em 1958 e, para além das aparições esporádicas do Berliner Ensemble em Paris e, depois de alguns anos, da chegada de Strehler, Barthes percebe ao seu redor somente uma vanguarda estéril), ou por outros motivos pessoais que pouco nos interessam. Apesar disso, o teatro será sempre, para Barthes, um local a ser atingido pela escrita e, como queremos demonstrar, o mesmo pode ser dito de Brecht e de seu conceito de distanciamento.

Voltando ao período teatral, esse também é, sobretudo, o período (1954-1956) em que Barthes publica as mitologias do mês, reunidas posteriormente no clássico conhecido hoje como *Mitologias*, que faz do *brechtismo* a sua bandeira, o qual não por acaso termina com o ensaio “O mito, hoje”. Ainda que em sua auto-periodização Barthes termine o período mitológico em 1958, pode-se dizer que o período teatral coincida significativamente com esse, pois já em 1958 Barthes frequentava muito menos o teatro e participava cada vez menos e com menos intensidade das reuniões da revista, de modo que os dois ensaios também muito importantes “Sete fotos-modelo de *Mãe Coragem*” e “Comentário: Prefácio a Brecht, *Mãe Coragem e seus filhos*”, respectivamente de 1959 e 1960, podem se enquadrar no mesmo espírito de crítica social mitológica própria das mitologias e críticas teatrais anteriores.

O período semiológico (1958/60-1966)<sup>10</sup> é caracterizado pelo distanciamento do teatro não obstante a persistência de Brecht e de seu pensamento na abordagem *barthesiana* fundamental – que, se agora não é mais mitológico, não é por falta de compromisso, mas pela falta de um método mitológico para canalizá-lo e pelo surgimento de uma nova pesquisa, a semiológica, que não é uma pesquisa estéril e abstrata sobre o modo de funcionamento dos sistemas semiológicos sociais, mas precisamente uma forma renovada de escritura-pensamento. Se aceitarmos, como o fazemos, a relação entre a crítica da estereotipia e a valorização do discurso *brechtiano*, devemos admitir que a pesquisa semiológica também é uma forma de *brechtismo*. E, por outro lado, veremos que a reflexão sobre as razões teóricas e/ou

---

<sup>10</sup> O limite superior desse período não coincide com o de *A aventura semiológica*, ou seja, 1964, pois achamos que seria mais justo, indo contra o próprio Barthes, incluir na pesquisa semiológica o importante escrito *Introdução à análise estrutural da narrativa*, de 1966.

sociológicas por trás dessa mudança, ainda que metodológica, constitui um momento fundamental para a compreensão desse contexto histórico-sociológico-teórico mencionado acima.

Menos óbvia é, no terceiro período, a associação entre a escrita *barthesiana* com Brecht, já que a associação Brecht–texto é pouco evidente. O “período do Texto” (de 1966 em diante) é o que parece ser menos *brechtiano*, e é por isso que é nele que devemos deter-nos mais. Em referência a esse período, a associação Teatro (e teatralidade)–Texto foi bem explorada, portanto devemos mostrar, primordialmente, como a primeira relação se cruza com a segunda, uma vez que a própria associação entre as duas relações ((Brecht–Texto)–(teatralidade–Texto)) torna-se menos direta que no primeiro período, em que essa era simplificada pela equação Brecht = Teatro(-teatralidade).

É nesse quadro geral que se insere o uso do termo e do conceito *distantiation* (distanciamento), que será um indicador da evolução da escritura de Barthes. Nele, veremos os desenvolvimentos da obra geral reunidos de forma emblemática, mas também reconheceremos um ponto de retroação na própria obra, porque Barthes não a usou como se usa um martelo, mas a modificou ao longo do tempo, fez dela uma *prática* de escrita e de elaboração crítica, tão assídua que acabou sendo revalorizada e ressemantizada em relação a textos, períodos, contextos e orientações. Mas observemos especificamente essa investigação diacrônica.

## **2. BRECHT POR BARTHES NO PERÍODO TEATRAL E MITOLÓGICO: 1953-1958/60**

Como dissemos, durante o primeiro período, a relação de Barthes com o teatro e com Brecht era assídua, apaixonada e convicta. Barthes foi o principal propulsor do *brechtismo* na França em um momento em que o modelo comunista exercia uma grande influência cultural no país. No entanto, *brechtismo* não é exatamente sinônimo de *marxismo*. Na verdade, em alguns aspectos, o primeiro era, para Barthes, uma espécie de rota de fuga de certas distorções do segundo.

Morin, por exemplo, escreveu que Barthes via em Brecht, assim como teria visto no estruturalismo e em outros fenômenos culturais mais tarde, o postulado da *necessidade de uma distância*, o qual ele, evidentemente, também deve ter percebido

e postulado no seu caminho.<sup>11</sup> E Roger, em um dos estudos mais detalhados entre aqueles (poucos) dedicados ao marxismo de Barthes, sustenta que nos “anos Marx” (coincidentes, de acordo com autor, com o nosso “período teatral”) Barthes fez *três usos fundamentais de Brecht*.<sup>12</sup>

O primeiro foi um “uso interno”, com o qual ele reafirmava o seu ideal teatral já desenvolvido nos anos 1940, antes mesmo de ter assistido aos espetáculos *brechtianos*: o ideal de um teatro popular, acessível às mais diversas camadas sociais da população e capaz de agir efetivamente nelas como uma transformação sociopolítica.<sup>13</sup> O segundo uso seria polêmico para Roger: Brecht foi defendido por atacar a falsa tragédia dos boulevards e a tradição teatral e cultural burguesa. O terceiro uso, em contrapartida, teria sido “o uso anti-marxista” de Brecht, ou seja, a reivindicação, com Brecht, de um conceito de história e de teatro histórico fundamentalmente distintos daqueles marxistas. Roger recorre ao artigo de Barthes “Brecht, Marx e a História” (1957), fundamental nesse sentido:

[...] é certo que o teatro de Brecht, que tanto deve ao marxismo (é justo dizer também que o marxismo deve muito a Brecht), não cumpre expressamente a idéia de Marx sobre o teatro histórico. Sem dúvida, em Brecht, as massas sociais estão sempre exatamente situadas [...]. Mas o teatro de Brecht nunca se dá como explicação abertamente histórica dos conflitos de classe [...]. No entanto, a História está por toda parte, em Brecht, mas como um embasamento, não como um tema.<sup>14</sup>

Por outro lado, mesmo se Roger não o enfatize, não é somente a troca de correspondências sobre arte entre Marx e Engels e Lassalle o alvo polêmico desse uso de Barthes. O outro objeto é a estética stalinista: não são poucos os textos, sobretudo os dos “anos Marx”, nos quais os nomes de Ždanov e Lukàcs são alvejados para afirmar a grande sutileza da arte *brechtiana*.<sup>15</sup> Em última análise, Barthes usa Brecht para criar e defender um marxismo *próprio*, isto é, um *brechtismo* anti-burguês e popular, uma experimentação teatral e cultural, em função crítica na direção do

---

<sup>11</sup> MORIN, Edgar. Le retrouvé et le perdu. **Communications**, Paris, v. 36, n. 1, p. 3-6, 1982.

<sup>12</sup> ROGER, Philippe. Barthes dans les années Marx. **Communications**, Paris, v. 63, n. 1, p. 39-65, 1996.

<sup>13</sup> Cf. CONSOLINI, Marco. *L'eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro*. **Rivista di letteratura moderna e comparate**, Pisa, v. 55, n. 3, p. 265-292, julho-setembro, 2002.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 214-15.

<sup>15</sup> Cf. p. ex. BARTHES, Roland. Mitologias. Traduzido por Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2010. pp. 202 e 250.

estado das coisas existentes, tendo em vista a iluminação de uma suposta “Natureza” com base no chamado constante, ainda que implícito, da História.

Chegamos, então, ao significado essencial da *distantiation*. Antes de tudo, voltaremos o nosso olhar às ocorrências do termo nos textos desse período que, paradoxalmente, não são muitos. Ele é utilizado pela primeira vez no ensaio “Teatro Capital” (1954), que também contém uma primeira definição:

Brecht *desnaturaliza* a fatalidade da guerra, fixa-a em Mãe Coragem, cantineira da Guerra dos Trinta Anos, como se fixa um abscesso, e, por essa operação *experimental*, ficamos desembaraçados daquilo que pensamos ser condição pegajosa, fatal, patética: a distância do olhar prepara-nos a liberdade do julgamento e o poder da ação.<sup>16</sup>

O distanciamento é descrito como uma técnica experimental (primeiro elemento antistalinista) o qual tem consequências que não são patéticas, nem pegajosas (isto é, não envolvendo o espectador a ponto de forçá-lo a aderir aos sentimentos mostrados em cena), tampouco fatais. Outro local onde o termo aparece é no ensaio de 1955 “Macbeth”<sup>17</sup>, no qual outro conceito *brechtiano* fundamental é discutido: o *Gestus*, ou seja, a abordagem assumida na comparação dos acontecimentos e do público pelo autor, sua obra ou até por cada elemento individual dela própria (música, cenário, atores, etc). O ensaio de 1956, “As Tarefas da Crítica *Brechtiana*”<sup>18</sup> fala do distanciamento e de outras técnicas do teatro *brechtiano* como algo que apresenta um “problema claramente semiológico”. Enfim, Barthes usa a palavra em dois ensaios, de 1959 e de 1960<sup>19</sup>, mas o faz de uma forma que analisaremos detalhadamente em breve.

Por enquanto, vamos nos limitar a observar que a definição trazida pelo primeiro texto já contém não somente a essência da teoria *brechtiana*, mas também da *barthesiana* desse primeiro período, e, sobretudo, do posterior. De fato, se delimitam imediatamente no horizonte dois inimigos fundamentais: o *pathos* excessivo e o *Fato*. Ora, aquilo em que Brecht de fato insistia era precisamente a urgência de privar os fenômenos sociais da sua aparência natural, como se fossem

---

<sup>16</sup> Cf. BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 102.

<sup>17</sup> Cf. BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 142.

<sup>18</sup> BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

<sup>19</sup> Trata-se de “Sete fotos-modelo de Mãe Coragem” e “Comentário: Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos”, ambos em BARTHES, Roland. Escritos sobre teatro. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 239 e 269.

decisões de um Deus ou de um Fato, justamente, de modo a serem incontestáveis para os homens<sup>20</sup>.

Da mesma forma, Barthes, que se torna intérprete dessa intolerância com a Natureza, com Deus e com o Fato, vincula a crítica do Pathos à da Natureza, pois é no pathos abrangente do ator possuído que o espectador é englobado, e assim privado de sua liberdade de escolha em relação às suas próprias ações, como se estivesse frente a um fenômeno é evidente, óbvio, natural, sobre o qual nada pode ser feito. O distanciamento age como uma técnica desnaturalizante, ou seja, mostra os fatos sociais exatamente como tais, não naturais, mas sim produtos das ações históricas dos homens. *Madre Courage*, por exemplo, é mostrada à mercê dos eventos históricos e incapaz de rebelar-se ~~des~~ com os problemas causados pelas suas próprias ações para que o espectador, na *dialética* de identificação e distância na qual consiste propriamente a *distantiation* (ele usa a significativa locução “catarse crítica”)<sup>21</sup>, se abale, desconcertado com seu comportamento, e possa imaginar alternativas de conduta possíveis que teriam sido melhor adotadas estando em seu lugar.<sup>22</sup>

Se não são mais de cinco os escritos *barthesianos* deste período em que o termo aparece, são poucos, porém, aqueles nos quais o sentido que acabamos de explicitar não seja utilizado para produzir crítica social a outros níveis. Em particular, são inteiramente *brechtianos* e baseados na prática do distanciamento desnaturalizante os textos publicados na “Théâtre Populaire”, mas também e principalmente aqueles posteriormente reunidos em *Mythologies*.

O ensaio “Os romanos no cinema”, por exemplo, termina com um paralelo entre o cinema pseudo-histórico sobre Roma antiga e o teatro de Stanislavski: em ambos há uma naturalidade do signo, que é exatamente o tema que Barthes se propõe a expor. O texto “O pobre e o proletário”, dedicado a um filme de Chaplin (já muito apreciado por Brecht), faz referência a Brecht para denunciar a naturalidade dos males ocorridos a um personagem, enquanto em “Dominici ou o triunfo da literatura” é proclamado “assassino legal” quem rouba a linguagem, ou seja, quem priva o signo do seu estatuto semiótico – diríamos hoje – para anexá-lo ao reino da natureza e da criação.

---

<sup>20</sup> Cf. BRECHT, Bertolt. *Scritti teatrali*, Torino: Einaudi, 1975.

<sup>21</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Traduzido por Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2010, p. 109.

<sup>22</sup> Cf. o texto de 1954 “Mãe Coragem cega”. In: BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.125.

São tantos os lugares em *Mitologias* em que o *brechtismo* é praticado de modo mais ou menos velado que seria tedioso e inútil incluí-los todos. É mais útil deter-nos um pouco no ensaio final, “O mito, hoje”, que de fato elege explicitamente o *brechtismo* como filosofia fundamental. A teoria semiológica elaborada nesse texto é bastante complexa e já completamente desatualizada; não nos interessa explorá-la a fundo aqui, mas sim compreender a sua abordagem básica.

O mito é um complexo semiológico que é composto por vários estratos: significante, significado e signo geral de primeiro grau, significante, significado e signo de segundo grau (como na conotação, nos termos de alguns anos mais tarde). O exemplo famoso é aquele da imagem de um homem negro de uniforme que faz uma continência com o olhar fixo na bandeira francesa. Essa imagem é, para Barthes, um sistema semiológico de segundo nível pois a um primeiro nível significa simplesmente um homem negro no ato da saudação, mas em segundo nível intenciona exprimir a grandeza do império francês por meio da devoção até mesmo de seus filhos recém obtidos (naquela época a França estava abalada pela guerra da Argélia). Celebra-se algo deformando uma imagem que poderia difamar esse algo se a imagem fosse diferente. A *contradição histórica* entre o primeiro nível e o segundo é apagada em favor do acordo completo entre eles. A dialética possível entre os estratos do signo é cancelada.

Os termos-chave da teoria são os de sentido, forma e conceito, todos envolvidos em um jogo de subtração da História e das suas contradições da significação:

Tornando-se forma [isto é, elevando-se ao segundo grau de significação], o sentido afasta a sua eventualidade; esvazia-se, empobrece, a história evapora-se, permanece apenas a letra. [...] E nunca há contradição, conflito, explosão entre o sentido e a forma. [...] Quanto à significação mítica, nunca é completamente arbitrária. [...] O mito joga com a analogia do sentido e da forma. [...] A elaboração de um *segundo* sistema semiológico vai permitir que o mito escape ao dilema: obrigado a revelar ou liquidar o conceito, *naturaliza-o*. Atingimos assim o próprio princípio do mito: transforma a história em natureza. [...] Tudo se passa como se a imagem provocasse *naturalmente* o conceito e o significante *criasse* o significado.<sup>23</sup>

O aspecto fundamental que é possível verificar nesse escrito, pela primeira vez em sua obra, é que é este o ponto em que o ensinamento *brechtiano* se funde originalmente ao de Saussure. É durante os “anos Marx” que Barthes lê o linguista genebrino e encontra nele as ferramentas adequadas para refinar o *brechtismo*, para

---

<sup>23</sup> Cf. BARTHES, Roland, *Mitologias*. Traduzido por Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2010, pp. 208, 215, 217, 218, 221.

tornar mais penetrante e técnica a crítica social nas análises. Em particular, essa fusão se concretiza entre a dialética natureza-história *brechtiana* e o binômio saussuriano do signo motivado-arbitrário. Como sabe-se, para Saussure<sup>24</sup>, o primeiro princípio definidor da natureza do signo linguístico era a sua arbitrariedade, isto é, o fato de ser parte de um sistema linguístico fechado que depende, para funcionar, de suas leis internas e não de semelhanças com o mundo externo que motivassem os significantes a serem necessariamente de uma forma, e não de outra. Barthes interpreta essa ideia como uma possibilidade de tornar científica-linguística a ideia *brechtiana* de que a práxis humana e os seus produtos nunca devem ser mostrados como naturais. *Referencial e motivado*, de um lado, e *natural e fatal*, do outro, tornam-se sinônimos nesse ponto; falar de fatos históricos em vez de fatos semiológicos torna-se indiferente nesse ponto.

Vale a pena deter-nos por um momento nas raízes e nas implicações histórico-filosóficas dessa concepção, particularmente em relação ao conceito de Natureza. Em Brecht, “natural” (“natürlich”) e “Natureza” (“Natur”) eram vocábulos que designavam exatamente a esfera da *semântica burguesa* e da *semântica nazista*. De um lado, o teatro burguês, não por acaso definido como *naturalístico*, era detestado por Brecht pelo fato de mostrar um estados das coisas (a sala de estar, os acontecimentos familiares, etc.) como naturais e, por isso, imutáveis. A quarta parede era precisamente o limite para além do qual o espectador não podia intervir. Atualmente, como no passado, “Naturalmente” (“natürlich”) significa “é óbvio” tanto em alemão quanto em italiano – não por acaso. E Hitler também “quer convencer o público a aceitar suas ações como simplesmente humanas, naturais e óbvias, a dar seu consentimento. Isso [os comícios de Hitler em público] é um teatro muito interessante [...] também porque tem muito mais a ver com aquilo que vemos nos palcos”<sup>25</sup> [tradução nossa]. Para o dramaturgo de Augsburg, o distanciamento era uma técnica historicizante exatamente no sentido de subtrair as coisas da esfera da obviedade burguesa, da natureza nazista<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 107.

<sup>25</sup> BRECHT, Bertolt. *Scritti teatrali*, vol. I. Torino: Einaudi, 1975, p. 56.

<sup>26</sup> Considera-se que Brecht tenha inventado e elaborado o termo e a teoria da *Verfremdung* nos mesmos anos em que Hitler e o partido nacional-socialista estabeleceram-se democraticamente na Alemanha. A cronologia revela um paralelismo impressionante. Em 1933, Hitler sobe ao poder. Em 1932 e em 1935 são as duas primeiras viagens de Brecht à URSS nas quais ouviu sobre a teoria chklvskiana do distanciamento (*ostranenie*, Di Tommaso, 2009); em 1935 e 1937 se dão algumas das palestras mais importantes de Hitler sobre arte e em 1936 Brecht escreve sobre o teatro chinês em um

Com essa concepção, Brecht situa-se em uma série filosófica específica, que encontra no jovem Lukács e depois em Sartre e em Merleau-Ponty os seus principais expoentes. Em *História e Consciência de Classe*, por exemplo, Lukács havia negado a dialética à Natureza, reservando-a, em vez disso, somente à esfera social.<sup>27</sup> Porém, em seu prefácio tardio à obra, Lukács critica o texto de não ter herdado o verdadeiro pensamento de Marx, que não por acaso havia declarado com frequência a sua estima por Darwin, e de Engels, cuja importante obra *Dialektik der Natur* será referência constante para o Lukács mais tardio.<sup>28</sup> Na verdade, a sua luta contra a decadência e à irracionalidade irá combinar-se constantemente com a elaboração de uma estética que reconhecerá na Natureza um local central, na sua dialética uma grande importância e no fenômeno da catarse um papel de destaque.

---

ensaio no qual usa pela primeira vez o termo “*Verfremdung*” (*Effetti di straniamento nell’arte scenica cinese*, In: *Scritti teatrali*, vol. II. Torino: Einaudi, 1975). Na segunda metade dos anos 1930, são publicados livros fundamentais da doutrina estética nazista, como os de Rosenberg, e os primeiros grandes trabalhos teóricos de Brecht explicitamente dedicados ao distanciamento são do mesmo período.

Quanto ao conceito de Natureza no Nazismo, ele é ligado à concepção estética do nazismo (proclamada nos discursos de Hitler e em *Mein Kampf*, bem como na já mencionada obra de Rosenberg). A seguir, forneceremos somente alguns elementos introdutórios (tendo como base os estudos de Henri Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany (Cultural Memory in the Present)*, Stanford University Press, Stanford 2004). Em 1934, declarava o estilo clássico (neoclássico) como o oficial da arte alemã-ariana, ao mesmo tempo que condenava o expressionismo e as vanguardas, acusadas de encerrar a arte no passado. Para Hitler, a antiguidade clássica (sobretudo a grega, mas a romana também), era ligada *biologicamente* à Alemanha com laços de *sangue*. O gênio ariano era único, e possuía uma história milenar que vinha desde o classicismo grego e passava pela Idade Média gótica-germânica. Por isso, a arte do regime tornava híbridos os estilos: figuras humanas neoclássicas, corpos atreos, esculturais, beleza estereotipada em uma forma que pretendia ser eterna, mas em espaços alemães daquela época (conforme, por exemplo, os quadros de Ziegler; os cortejos anuais em Nuremberg, cujo objetivo era conciliar a arte e o povo nas ruas, e mostravam obras mistas: estátuas gregas acompanhadas da águia símbolo do nazismo; figurantes de carne e osso vestidos com trajes antigos, armaduras, couraças vikings...). O retorno ao passado era, para Hitler, *atualização absoluta e realização mítica do gênio único e eterno, a-histórico, da raça germânica*. Nisso, ocorreu uma *abolição total da historicidade*, com base em uma concepção não-linear da história e próxima, segundo Michaud, de algumas afirmações de Heidegger em *A origem da obra de arte*, para quem a história não é o passado de um povo, mas o destino-tarefa que este povo dá a si mesmo na forma de evento, do qual a arte é uma forma original. Para Hitler e Rosenberg, a arte era inextricavelmente ligada à raça. Eles sustentavam que a arte de um povo não podia ser realmente compreendida por outros povos e que cada povo tinha a sua própria (exceto os judeus). Segundo Michaud, esta concepção da arte é uma resposta a uma concepção *organicista* precisa da cultura, já proposta por muito intelectuais por volta da Primeira Guerra Mundial (por exemplo, Oswald Spengler), para quem a cultura seria como um corpo, um organismo que obedece a uma lógica de nascimento, desenvolvimento e fim. Ora, se Spengler e outros haviam diagnosticado de forma pessimista o fim do ocidente, Hitler e os seus, embora compartilhando a posição de base, propunham uma alternativa ao declínio, com base em uma proposta de recuperação, revitalização do passado (sempre possível por causa do vínculo inevitável do sangue racial), em uma nova proclamação da potência do corpo e de um fortalecimento por meio da tecnologia e da ideia associada da guerra.

<sup>27</sup> LUKÁCS, György. *História e consciência de classe*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>28</sup> LUKÁCS, György. Prefácio. In: *História e consciência de classe*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

É nesse sentido, aliás, que deve ser lida a sua problemática relação com Brecht. Para além das polêmicas que protagonizaram em plena afirmação da ortodoxia stalinista (no início dos anos 1940, Lukàcs também incluía Brecht na tendência decadente da arte, o qual, porém, evitava expor publicamente as suas obsessões, talvez por interesse pessoal, talvez por não criar mais fissuras no fronte antinazista<sup>29</sup>), a sua relação pessoal foi marcada por um misto de respeito e repreensão. De um lado, o dramaturgo alemão aproximou-se do marxismo no fim dos anos 1920 precisamente após a leitura de *História e Consciência de Classe*, bem como após a participação fundamental nos cursos universitários de Karl Korsch, e ainda assim o criticou fortemente nos escritos sobre realismo pelo seu veto à experimentação que Brecht considerava, de fato, formalista. Do outro lado, o filósofo húngaro atacou Brecht nos anos 1940 pelo seu experimentalismo excessivo e pela sua didática simplificada, e, ainda assim, o reavaliou muito em momento posterior, depois de haver lido seus dramas maduros, que ele chegou até mesmo a tomar como exemplo – paradoxalmente – de sua estética catártica.<sup>30</sup>

*História e consciência de classe* foi, além disso, lido e mencionado positivamente por Merleau-Ponty em 1955<sup>31</sup> e por Sartre em 1960<sup>32</sup> e foram exatamente eles que mais tarde se envolveram na polêmica tardo-lukacsiana contra a subtração da dialética da natureza. Para esses filósofos franceses, assim como para Brecht, *natureza* significava imutabilidade e, portanto, estagnação da prática política. O debate, como se vê, estava muito vivo nos anos 1950 e 1960, e é dentro

---

<sup>29</sup> Os escritos que Lukàcs publicava nos anos 1940 na revista “Das Wort” estão, em grande parte, reunidos nos livros de Lukàcs de 1948 e 1950. Os escritos mais polêmicos de Brecht contra Lukàcs seriam publicados somente nos anos 1950, com a guerra já terminada, e estão todos reunidos em Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1967.

<sup>30</sup> O paradoxo está no fato de que a estrutura da estética catártica lukacsiana incluía a produção artística *brechtiana* tardia como emblemática, mas, naturalmente, excluía a teoria do distanciamento, com a qual, evidentemente para Lukàcs, essa produção pouco tinha pouca relação (cf. György Lukàcs, *Estética*. Torino: Einaudi, 1970 [ed. or. 1963], pp. 532-533, 833). Por fim, a ambiguidade teórica da relação entre Brecht e Lukàcs reflete-se ainda na ambiguidade biográfica, como mostra o belo documentário de Andrea Christoph Schmidt *Brecht und Moskau* (1998), no qual há uma interessante entrevista com Lukàcs, que declara ter conhecido Brecht em 1939 (o período acalorado de sua polêmica pública) e de terem ambos concordado sobre o fato que o seu desentendimento se dava, na verdade, pela intermediação de muitas vozes e posições distorcidas (para maior aprofundamento sobre a relação Brecht-Lukàcs, cf. o clássico Paolo Chiarini, *Brecht, Lukàcs e il realismo*, Laterza, Bari 1970). Em *Estética*, é igualmente importante que uma das figuras retomadas de modo positivo como exemplo de uma arte *naturalmente* dialética é a de Eisenstein, que nos anos 1940 escreveu uma obra (provavelmente desconhecida pelo húngaro) chamada *La natura non indifferente*. Venezia: Marislio, 2003, na qual a *Dialektik der Natur* de Engels é muito presente. Cf. também sobre a sua relação teórica com Lukàcs Guido Oldrini *György Lukàcs e i problemi del marxismo del Novecento*. Napoli: La città del sole, 2009, pp. 415 ss., que traz à luz os limites da estética lukacsiana na cultura cinematográfica do século XX.

<sup>31</sup> Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Les aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard, 1955.

<sup>32</sup> Cf. Jean Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique I*. Paris: Gallimard, 1960.

dele que o posicionamento *barthesiano* deve ser colocado, para o qual praticar a mitologia, isto é, a ciência do mito, significava praticar a sua *desnaturalização*, ou seja, sua *desalienação*, empurrando-o à força para um estado de coisas novamente identificado como histórico.

Estranhar, desnaturalizar, desalienar, desmistificar e desmitificar significavam a mesma coisa para Barthes. E, para compreender a centralidade da dimensão dialética nesse contexto, basta pensar no fato de que estranhar, em Brecht, já significava extrair o homem da dimensão da *Entfremdung*, quer dizer, justamente da alienação social na qual ninguém mais se reconhece responsável pelo próprio trabalho, pelas próprias ações, pela própria produção, pelo próprio destino e pelo destino da sua espécie.<sup>33</sup>

A esse respeito, deve ser lida a tabela fundamental constituída por escritos de Brecht, infelizmente inéditos em italiano, na qual *Verfremdung* e *Entfremdung* são apresentados ligados por uma relação lógica hegeliana do tipo antítese-síntese, pela qual a primeira superaria a segunda, negando-a:

#### Dialética e distanciamento

- 1) *Distanciamento como compreensão* (compreender - não compreender - compreender), negação da negação.
- 2) *Acúmulo dos incompreensíveis até ocorrer o entendimento* (transformação de quantidade em qualidade);
- 3) *O particular no geral* (o processo em sua singularidade, unicidade, por isso o típico);
- 4) *Momento de desenvolvimento* (a passagem do sentimento para outros sentimentos contrários, crítica e identificação em um só).
- 5) *Contraditoriedade* (este homem nesta relação, tais consequências de tal comportamento!).

---

<sup>33</sup> A principal referência para o conceito de alienação (*Entfremdung*) em Brecht é MARX, Karl. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. Traduzido por Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004 [edição original de 1844], que foi publicado na Alemanha precisamente em 1932, isto é, durante os anos em que Brecht frequentava as aulas de Korsch sobre marxismo. Além disso, deve-se salientar que há um estranho paradoxo léxico-conceitual em Brecht. Se, em sua teoria madura, a *Entfremdung* devia ser justamente o estado de coisas a serem negadas mediante a *Verfremdung*, em seu primeiro ensaio de 1935, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, os dois termos “*Verfremdung*” e “*Entfremdung*” ainda são utilizados como sinônimos para indicar o distanciamento (no sentido em que mais tarde será somente de *Verfremdung* pouco depois).

- 6) *Compreensão de um por meio do outro* (esta cena, a partir de um sentido em um primeiro momento independente, é revelada como ainda fazendo parte de outro sentido por meio da sua relação com outras cenas).
- 7) *O salto* (*saltus naturae*, desenvolvimento épico com saltos).
- 8) *Unidade dos contrários* (o contraditório é procurado dentro da unidade, mãe e filho - em “A mãe” -, com interesses voltados para questões externas, brigam pelo salário).
- 9) *Viabilidade do saber* (unidade de teoria e prática).<sup>34</sup>

A centralidade da dimensão dialética dentro do conceito *barthesiano* de *distanciation* é, porém, salientada também pelo fato de que o mitólogo, para desalienar os fatos sociais, deve utilizar uma estratégia *sarcástica*, onde é sabido que ironia e sarcasmo são, cada um a seu modo, métodos de objetivar algo, ou seja, de *torná-lo objeto*, fazê-lo outro e distante de si e criticar os seus valores de referência enquanto finge partilhá-los: “exijo a possibilidade de viver plenamente a contradição da minha época, que pode fazer de um sarcasmo a condição da verdade.”<sup>35</sup>

Em conclusão, é claro que, para Barthes, o conceito de distanciamento nesse primeiro período teatral é estritamente dialético, tanto é assim que a dialética histórica e lógica de matriz hegel-marxiana parece constituir o seu núcleo duro. Mostraremos dentro em breve como posteriormente essa ideia mudou aos poucos, e como o distanciamento se preocupou cada vez mais com o paradigma da diferença, e de fato contribuiu para delineá-lo. Antes de analisarmos o conceito do segundo período, porém, convém determo-nos um pouco no tratamento que Barthes deu a ele em dois ensaios muito importantes publicados no limite diacrônico com o primeiro período.<sup>36</sup>

Discutindo as fotografias de Mãe Coragem que Roger Pic publicou em Paris,<sup>37</sup> Barthes se detém sobre o conceito de distanciamento acusando os críticos de

<sup>34</sup> Texto consta em AA. VV., *Verfremdung in der Literatur*, organizado por H. Helmers. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, pp. 114-115 (tradução nossa).

<sup>35</sup> BARTHES, Roland, *Mitologias*. Traduzido por Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2010, p. 12.

<sup>36</sup> BARTHES, Roland, *Sete fotos-modelo de Mãe Coragem e Comentário: Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos*, In: *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 239 e 269.

<sup>37</sup> Cf. BARTHES, Bertolt. *Mère Courage et ses enfants*, com fotografias de Roger Pic. Paris: L'Arche, 1960 e PIC, Roger. *Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*. Paris: Marval, 1960.

entendê-lo mal. Para eles, distanciar-se significa atuar friamente, enquanto que para Barthes significa atuar com moderação. Até aqui, tudo bem, isto é, Brecht é respeitado. Porém, em certo ponto, Barthes escreve:

no distanciamento, a verossimilhança da representação extraiu sua origem do sentido objetivo da peça, e não, como na dramaturgia “natural”, de uma verdade interior ao ator: *é por isso que, no limite, o distanciamento não é um problema de ator, mas de diretor.* [...] Em jejum!, dizia Brecht a seus atores, querendo por certo purgá-los de suas pequenas emoções pessoais antes de fazê-los representar.<sup>38</sup>

Colocamos a frase central da passagem em itálico porque trata-se de uma afirmação completamente infundada. Se o que Barthes escreveu fosse verdade, Brecht teria feito bem em dedicar-se à dramaturgia e à direção, mas ele teria errado muito ao dedicar-se ao trabalho com os atores e a dar-lhes infinitos conselhos e projetos. De fato, uma boa parte da escrita *brechtiana* tratava da arte do ator, de modo que, se aceita, a frase de Barthes negaria inteiramente o espírito com o qual Brecht teria agido ao chamar os atores às próprias responsabilidades sociais.

A confirmação da nossa crítica vem, entre outras coisas, da leitura diacrônica dos textos *barthesianos*. Em particular, não apenas dos textos posteriores e anteriores (todos) nos quais o próprio autor francês está longe de negar a potencialidade de distanciamento do ator (exceto no caso de deter-se no assunto por questões de pertinência discursiva), mas sobretudo em um escrito do ano seguinte, que é realmente surpreendente neste sentido.

No ensaio de 1960<sup>39</sup>, Barthes não apenas retoma todos os conceitos de 1959, se limitando a reformulá-los no que diz respeito à própria concisão, mas copia e cola (para usar uma expressão anacrônica) do primeiro texto alguns trechos extensos, entre os quais o que recém citamos – porém, elimina dele precisamente a frase colocada por nós em itálico.<sup>40</sup> Não importa se ele reconsiderou-o por conta própria ou por conta da crítica de algum leitor perspicaz. Importa somente o fato que, dessa análise diacrônica, a relação distanciamento-ator e também o próprio Barthes foram reabilitados (os grandes também erram, o que, aliás, nos ajuda a não mitificá-los).

---

<sup>38</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Sete fotos-modelo de Mãe Coragem*. In: Escritos sobre teatro. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 240

<sup>39</sup> BARTHES, Roland. “Comentário: Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos”, In: Escritos sobre teatro. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

<sup>40</sup> Ibid., p. 288

Para concluir, devemos ater-nos em um último aspecto muito importante do texto de 1960, pois esse marca uma diferença fundamental dessa primeira concessão com a que será própria dos outros dois períodos. Na página seguinte àquela na qual o trecho de 1959 foi colocado, mesmo tendo implicitamente retificado a própria posição ao apagar a frase sobre o ator, Barthes, de certa forma, permanece fiel àquele espírito e declara que o sentido político da peça está sobretudo na dramaturgia:

Vemos como é vão discutir sobre o distanciamento sem se referir ao sentido político do argumento. Pois distanciar é sobre-significar [...] quando há algo a compreender. Mas sobre-significar quando não há nada a compreender, quando o *sentido político do argumento* está escondido atrás de uma inocência, enfim, quando há mistificação (o que é, entre nós, o caso corriqueiro), é o contrário mesmo de distanciar. [...] [No distanciamento] *a realidade do significado objetiva o significante*, afasta-o sem que o ator deixe, por isso, de representar. [...] o distanciamento não é uma forma (e é exatamente o que fazem dele todos os que querem desacreditá-lo); é a relação entre uma forma e um conteúdo. *Para distanciar é preciso um ponto de apoio: o sentido.*<sup>41</sup>

O conteúdo desse trecho parece óbvio, mas, na realidade, Barthes está tomando uma posição muito específica e clara, além de distinta da *brechtiana* em alguns aspectos. A intenção *barthesiana* é evidentemente *brechtista*; a partir dela, é justificada a sua insistência na relação forma-conteúdo em que consistiria o distanciamento, em contraste ao grupo de críticos (principalmente Lukàcs) que havia lido nele um novo formalismo. Todavia, em Brecht, o sentido político da peça não está expresso no seu conteúdo; se assim o fosse, não seria errado ler nos procedimentos formais aqueles relacionados aos conteúdos, certamente, mas, mesmo assim, sempre alguns relacionados em nível *sobrepolítico* e *sobressignificativo*. Barthes não se exprime exatamente nesses termos. O distanciamento sobre-significa porque *apoiase* no sentido político, um sentido político, portanto, que já existe, construído pela dramaturgia e pelos seus conteúdos. Em Brecht, porém, o distanciamento não residia somente nos conteúdos, mas também nos comportamentos que atores, cenografistas, diretores, etc. assumiam em relação a ele. Não que Barthes não soubesse disso, tanto é que em alguns trechos evoca Benjamin, grande comentador dos trechos *brechtianos* em *Gestus*.<sup>42</sup> No entanto, aqui está a abordagem conceitual falaciosa do problema. Barthes ainda raciocina em termos de forma e conteúdo, o que denuncia a sua imaturidade

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 290-291

<sup>42</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966.

semiológica, e fala da dramaturgia *brechtiana* como algo que pode ser esvaziado (como um recipiente) dos seus conteúdos políticos. Em Brecht, as coisas eram em parte assim, mas em parte, porém, a *Verfremdung* era já descrita como um procedimento politicamente relevante *per se*, pelo fato de produzir um uso crítico não catártico, independentemente de quais fossem os conteúdos abordados.<sup>43</sup>

### 3. BRECHT POR BARTHES NO PERÍODO SEMIOLÓGICO: 1958/60-1966

Passemos agora para a análise do conceito do segundo período, o “semiológico”:

Hoje, nossa sociedade é particularmente difícil de entender. O homem que vive dentro dela quase não pode analisá-la. Os problemas de classe se tornaram impensáveis com os termos que se empregavam há cinquenta anos. Vivemos ao mesmo tempo uma sociedade de classe e uma sociedade de massa. Os grandes problemas, os problemas diretos, parecem emaranhados. A própria cultura política parece marcar uma pausa. Esses vários fatores influenciam a escrita e nela se traduzem.

Imagine alguém com espírito semelhante ao de Brecht diante da vida de hoje; esse alguém se veria paralisado pela diversidade da vida. O mundo torna-se demasiado rico de impulsos. São também fatores, mas não se pode negá-los.<sup>44</sup>

O texto é de 1962, três ou quatro anos depois da saída de Barthes do teatro e somente dois desde o último escrito totalmente dedicado à arte. Porém, uma mudança histórica verificou-se (ou melhor, Barthes compreendeu a sua dimensão): a sociedade tornou-se mais complexa, as fronteiras entre as classes sociais se tornaram parcialmente borradas, as condições estruturais da economia tornaram-se menos estruturantes do que os fenômenos de comunicação em massa (a televisão nasce exatamente durante o período teatral mitológico *barthesiano...*), os quais efetivamente adquiriram um poder de estruturação das consciências e do imaginário antes inimaginável.

Nesse contexto, começam a mudar 1) a apreciação de Barthes pelo paradigma dialético *brechtiano*, que não consegue explicar a nova complexidade social, estabelecendo, de um lado, os proletários e, de outro, os capitalistas (porque a pequena burguesia está expandindo suas margens); de um lado, o estado das coisas e, de outro, os meios para mudá-lo (porque os meios são eles próprios coisas nesse

<sup>43</sup> Cf. BRECHT, Bertolt. *Scritti teatrali*, vol II. Torino: Einaudi, 1975, p. 58.

<sup>44</sup> BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 10.

estado, daí a impossibilidade teórica, para o segundo e para o terceiro Barthes, de separar referente e signo, linguagem e metalinguagem...); 2) o posicionamento teórico do distanciamento dentro dos escritos *barthesianos*, que não renuncia completamente à crítica, mas a reestrutura. Vejamos como, em maior detalhe, no segundo período.

De 1960 a 1966, Barthes escreve somente dois textos abertamente dedicados ao teatro: “O teatro grego” (1965), cuja abordagem é sem dúvidas *brechtiana*, mesmo se Brecht seja pouco mencionado, e “Testemunho sobre teatro” (1965), que é o texto oficial de despedida de Barthes do teatro. Nesse período, o nome de Brecht aparece somente em outros três textos - “A imaginação do signo” (1962), “A atividade estruturalista” (1963) e “Semântica do objeto” (1964) – e em três entrevistas – “As coisas significam alguma coisa?” (1962), “Sobre o cinema” (1963) e “Literatura e significação” (1963) – dos quais, escritos e entrevistas, *nenhum* é dedicado inteiramente a Brecht. Apesar desse relativo empobrecimento de referências, porém, não há um único texto entre os citados que não seja de abordagem nitidamente *brechtiana* no sentido de que deixe de praticar a desmistificação da qual a *distanciation* é constitutiva. Além disso, mesmo em muitos outros textos nos quais nem Brecht nem o teatro são abordados, o *brechtismo* de Barthes permanece evidente. Como já foi dito, porém, a estrutura conceitual que o sustenta e sustenta toda a escrita teórica *barthesiana* muda.

Esses são anos preparatórios e da publicação de Elementos de Semiologia (1964) e, portanto, de aprofundamento da leitura não somente de Saussure, mas também de Hjelmslev. São também anos de confronto com um processo de releitura geral de Marx que Althusser estava realizando.<sup>45</sup> Assim, são anos nos quais os termos *barthesianos* são transformados, adequando-os aos novos paradigmas, como no caso do termo “metalinguagem”, que, em todo o seu período teatral mitológico, Barthes utilizou-o em um sentido mais aproximado, recuperando-o da tradição da lógica filosófica, mas que, a partir do início dos anos 1960, utiliza-o em um sentido nitidamente linguístico-semiológico precisamente com base na leitura de Hjelmslev.

Esse esclarecimento a respeito do termo “metalinguagem” não tem somente o propósito de ilustrar com um exemplo um procedimento de reformulação de um conceito, bastante comum a toda a diacronia da produção *barthesiana*, mas também uma justificativa ligada à questão do distanciamento. Com efeito, Barthes, até os

---

<sup>45</sup> Cf. ALTHUSSER, Louis. *Pour Marx*. Paris: Maspero, 1965.

anos 1960, havia estabelecido uma ligação entre a ideia de distanciamento com a ideia de metalinguagem, argumentando, de modo totalmente original (isto é, para muito além de Brecht e em uma direção já semiológica), que distanciar significa *sobre-significar*<sup>46</sup>, ou seja, adotar uma metalinguagem. Essa escolha linguística era justificada, nos últimos anos do primeiro período, pelo fato que o mito adota uma linguagem que afirma ser natural, ou seja, autoproclamada não estratificada e, em última instância, uma metalinguagem que nega a si mesma enquanto tal.<sup>47</sup> Como consequência, afirmar a necessidade de uma linguagem abertamente histórica deveria significar a necessidade de uma linguagem francamente estratificada, isto é, de uma metalinguagem. Esse conceito de metalinguagem como língua de segundo grau que se declara abertamente, até o ponto de fingir não ser outra coisa que “meta” e de não se referir mais a nenhuma “linguagem”<sup>48</sup>, aliás, coincide com o conceito de *conotação franca*, o qual se tornaria crucial no período semiológico. A dificuldade de leitura está no fato que, no período teatral, Barthes chama de metalinguagem aquilo que posteriormente chamará de conotação (e atribui a ambos um valor socialmente positivo, em oposição à linguagem mitológica e à conotação ideológica, respectivamente), enquanto, no segundo período, distingue nitidamente entre o rastro de Hjelmslev, metalinguagem e conotação (e para de atribuir à metalinguagem o valor crítico distanciador que, porém, continua a atribuir à conotação franca em oposição à ideológica).

Nesse contexto, o que chamaremos de uma *semiologização do distanciamento* torna-se mais nítido. Uma semiologização progressiva, certamente, porque Barthes já a inaugurava em “As tarefas da crítica *brechtiana*”, de 1956, todavia é no seu segundo período que encontra plenitude e conclusão. Essa mudança de paradigma no sentido semiologizante, que mais tarde será criticado por alguns como Scarpetta (1979), consiste aproximadamente no que trataremos a seguir.

Primeiramente, e conforme mencionado, o distanciamento está relacionado com o conceito de conotação, que agora é claramente semiótico. Com Hjelmslev e

---

<sup>46</sup> BARTHES, Roland. *Sete fotos-modelo de Mãe Coragem e Comentário: Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos*. In: *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 239 e 269.

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Traduzido por Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

<sup>48</sup> Cf. o artigo de 1959 BARTHES, Roland. *Literatura e Metalinguagem*. In: *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

com o Barthes de 1964<sup>49</sup>, a linguagem conotativa é aquela que assume uma outra linguagem como plano de expressão. Ora, para o Barthes do período de “A mensagem fotográfica”, de 1961, por exemplo<sup>50</sup>, a conotação é um fenômeno socialmente positivo porque se opõe a uma linguagem natural que tem como princípio o análogo com a realidade referencial, quer dizer, exatamente pela mesma razão pela qual, poucos anos antes, a metalinguagem havia sido destacada positivamente. Em outros ensaios de Barthes, porém, a valorização ocorre de modo mais complexo e ambíguo: de um lado, a conotação franca é positiva, isto é, aquela linguagem que assume *francamente* a própria ambiguidade histórica, *ostentando-a*; do outro lado, a conotação ideológica que essa ambiguidade oculta é negativa<sup>51</sup>.

Mas o que o distanciamento tem a ver com isso tudo? Tem a ver na medida em que, em primeiro lugar, o conceito de ideologia tem derivação marxista, e, em segundo lugar, o distanciamento é entendido como um procedimento com o qual o semiólogo revela a ideologia das conotações, quer dizer, em certo sentido, transforma a suposta ideologicidade em uma malquista franqueza. Mais uma vez, a tarefa do semiólogo é voltar a Natureza em direção à História.

O valor positivo da conotação franca (assim como aquele da metalinguagem no sentido do Barthes do primeiro período, conforme “Literatura e Metalinguagem”, de 1959<sup>52</sup>) depende, então, da sua natureza *interrogativa*. Nesse sentido, o texto fundamental é “Literatura e significação”, de 1963:

no preciso momento em que ele ligava esse teatro da significação a um pensamento político, Brecht, por assim dizer, afirmava o sentido mas não o preenchia. [...] Brecht aprofunda assim o estatuto tautológico de toda literatura, que é mensagem da significação das coisas, e não de seu sentido (entendo sempre significação como processo que produz o sentido, e não esse sentido ele próprio). [...] Brecht aproximou-se ao extremo de um certo sentido (que se poderia chamar grosseiramente de sentido marxista), mas no momento em que esse sentido “pegava” (se solidificava em significado positivo), ele o suspendeu como pergunta (suspensão que reencontramos na qualidade particular do tempo histórico que ele representa em seu teatro, e que é um tempo do ainda-não).<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> BARTHES, Roland. Elementos de Semiologia. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1975.

<sup>50</sup> BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso- ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

<sup>51</sup> BARTHES, Roland. *A retórica da imagem*. In: *Ibidem*.

<sup>52</sup> Em BARTHES, Roland, *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 166-167.

O teatro de Brecht e a sua abordagem são francamente conotativos pois são interrogativos: não fornecem respostas nem fórmulas (como o marxismo lukacsiano e stalinista), mas fazem perguntas. Não encerram os significados resolvendo problemas, mas os expandem, trazendo novas questões ou renovando os seus termos.

O importante desse texto é que Barthes, de certo modo, estabelece a passagem de bastão do teatro para a literatura e designa essa última como local escolhido para a crítica social. E retoma, na literatura, tudo que foi trazido das lições *brechtianas*, que até alguns anos antes ele havia praticado na crítica teatral. Desse momento em diante, a noção de teatralidade andar­á de mãos dadas com a do romance, permanecendo ambas na encruzilhada de toda a obra<sup>54</sup> e a atividade de crítico literário será valorizada criticamente da mesma forma que era como crítico teatral. Nesse sentido, a despedida de Barthes do teatro em 1965 não significa de fato uma despedida da crítica social.

Prova disso é o fato de que, no segundo período de Barthes, Brecht começa a ser acompanhado por uma série de escritores representantes da boa literatura e, por fim, ele mesmo começa a constituir um sinal representativo dela.<sup>55</sup> Não somente isso: o que é mais importante para a nossa perspectiva, Brecht torna-se sinal característico da própria atividade estruturalista, pelo fato, acima de tudo, de ter centrado sua atenção na dimensão sintagmática dos textos<sup>56</sup>, colocando, assim, as bases para uma superação definitiva da concepção segundo a qual o signo faria referência ao referente não devido a relações estruturais com o sistema semiológico no qual é inserido, mas devido a uma analogia com a Natureza (e, em 1975, Barthes escreveria que a analogia é um *demônio* que priva os homens da História<sup>57</sup>).

Nesse contexto, uma nova leitura da ideia *barthesiana* de *estrutura* se torna possível:

O objetivo de toda atividade estruturalista, seja ela reflexiva ou poética, é reconstituir um “objeto”, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as “funções”) desse objeto. A estrutura é pois, de fato, um simulacro do objeto, mas um simulacro dirigido, interessado, já que

---

<sup>54</sup> Cf. DE MARINIS, Marco. *“Ce mélange d’ennui et de fête”*: Roland Barthes e il teatro. Torino: Il castello di Elsinore, n.4, 1989.

<sup>55</sup> Cf. BARTHES, Roland, Saggi critici. Torino: Einaudi, 2002 [ed. or. 1964], pp. 260ss.

<sup>56</sup> Cf. *Ibidem* e BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 26

<sup>57</sup> Cf. BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

o objeto imitado faz aparecer algo que permanecia invisível, ou, se se preferir, ininteligível no objeto natural. O homem estruturalista toma o real, decompõe-no, depois o recompõe; é em aparência bem pouca coisa [...] Entretanto, de outro ponto de vista, essa pouca coisa é decisiva; pois entre os dois objetos, ou os dois tempos da atividade estruturalista, produz-se algo novo.<sup>58</sup>

...mudar os signos (e não somente o que eles dizem), é dar à natureza uma nova distribuição (empresa que define precisamente a arte), e fundar essa distribuição não sobre leis “naturais”, mas muito pelo contrário sobre a liberdade que os homens têm de fazer significar as coisas.<sup>59</sup>

Aqui, por um lado, Brecht é mestre da ciência e, por outro, a ciência estruturalista serve para entender Brecht. A ideia de estrutura, em particular, evitar assumir a conotação pela qual o estruturalismo teria sido muitas vezes criticado por seus adversários, ou seja, a estaticidade, para se tornar um momento dinâmico de transformação semiológica e social. A partir desse ponto de vista, arriscaríamos a proposta de que estruturação e distanciamento passam a assumir, no segundo período de Barthes, um valor essencialmente sinonímico. O distanciamento *brechtiano* não consistia exatamente em transformar o habitual em insólito, em produzir o novo? Não consistia em trazer à tona as características de um objeto de modo interessado e orientado, tornando-o, assim, mais evidente aos outros e reorganizando-o, portanto, com o objetivo de promover o seu entendimento e, assim, dele produzir crítica?

A confirmação dessa hipótese vem em uma entrevista publicada em 1968, na qual *Sistema da moda*, um dos livros mais estruturalistas de Barthes, é considerado coerente com a missão mitológica de revelar a hipocrisia de certos sistemas de signos<sup>60</sup>, e um dos textos inaugurais do estruturalismo clássico, “Introdução à análise estrutural da narrativa”, de 1966<sup>61</sup>, no qual, ao meio de uma densa lista de indicações para a análise de uma narrativa em um certo nível de complexidade metalinguística, ele escreve:

Mas no corrente, nossa sociedade escamoteia também o mais cuidadosamente possível a codificação da situação de narrativa: não se contam mais os procedimentos de narração que tentam naturalizar a narrativa que vai seguir, fingindo dar-lhe como causa uma ocasião natural

---

<sup>58</sup> BARTHES, Roland. *A Atividade Estruturalista*. In: *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 50-51.

<sup>59</sup> BARTHES, Roland. *Literatura e Significação*. In: *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 166.

<sup>60</sup> Cf. BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, a partir da p. 60.

<sup>61</sup> BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

[...]: romances por cartas, manuscritos pretensamente reencontrados, autor que encontrou o narrador, filmes que lançam sua história antes dos letrados.<sup>62</sup>

A esta altura, o vínculo entre função da análise estrutural e distanciamento parece inquestionável. Mas, em que sentido essa semiologização da *Verfremdung brechtiana* marcaria uma mudança paradigmática da dialética para a diferença? A esse respeito, é necessário retomar o conceito de sistema e estrutura que a linguística estrutural derivada de Saussure desenvolveu nas duas primeiras décadas do século XX.

Para Saussure<sup>63</sup>, a língua é um sistema de relações com significado no qual não há termos idênticos a si próprios no sentido de uma identidade hipostática, mas sim termos que adquirem sentido próprio justamente na relação com outros e, portanto, dotados de uma *identidade relativa*. A língua é um *sistema* no sentido em que, se um dos seus termos é modificado, tudo muda, como em um jogo de xadrez. No sistema, a mudança de um traço pertencente ao significante ou ao significado de um signo qualquer não é mais importante, para determinar seu valor, que uma outra mudança ocorrida em um termo que está próximo na rede de relações; no sistema, então, a noção de *valor* é fundamental. Como na economia, a noção de valor também existe na língua porque uma coisa pode ser considerada equivalente a qualquer outra e isso se dá pois ela é reconhecida como *diferente* de outra coisa e, acima de tudo, de ainda outras coisas que não são equivalentes a ela de forma nenhuma. É a *diferença entre os signos* que os torna significativos, não a relação entre significante e significado de cada um deles. A linguística saussuriana foi, então, reelaborada em um sentido estrutural e funcional pela escola de Praga, que, nas famosas *Teses* de 1929, aplicou não somente a noção de sistema, mas, pela primeira vez, a de estrutura, mantendo, ainda assim, intacta a lição saussuriana para a qual há apenas diferenças na língua.

Ora, qual é a relação conceitual entre dialética e diferença? De um ponto de vista teórico-filológico, se trata, na verdade, de dois conceitos que são bem distantes para o padrão da linguística moderna, sendo o segundo central e o primeiro quase inexistente. Dialética e diferença encontram-se sobretudo no percurso seguinte ao da

---

<sup>62</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* Análise estrutural da narrativa. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 19-62. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto.

<sup>63</sup> Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 167-170.

ciência linguística, na semiologia, que o próprio Barthes contribuiu para fundar. De um lado, o conceito de derivação *hegeliana*, *engelsiana-marxista* e *brechtiana*; do outro, o conceito de derivação linguística. No contexto teórico dos anos 1950 e 1960, temos a conjunção de duas ideias muito diferentes, mas de que forma?

Do ponto de vista teórico<sup>64</sup>, a questão fundamental é que, na dialética, há sempre a diferença: os contrários, antes mesmo de serem contrários ou pelo próprio fato de o serem, são antes de tudo diferentes. Contudo, a dialética hegeliana e engelsiana-marxista tem um valor processual que não é próprio da diferença. Um par mínimo em linguística (por exemplo, /cão/ e /pão/) é definido com base na diferença fonética que consiste em uma oposição de valores fônicos, mas isso não significa que se trata de uma superação de alguma coisa ou de uma apropriação progressiva por qualquer sujeito em crescimento.<sup>65</sup>

No período semiológico de Barthes, o modelo dialético que era base para o estudo da diferença de distanciamento entre o palco e o auditório do teatro *brechtiano* durante o primeiro período está cada vez menos presente. O que se impõe é uma leitura do teatro *brechtiano* e do distanciamento, além de todos os outros fenômenos sociais atribuídos a eles, de acordo com a categoria da *descontinuidade*, que é uma outra forma de falar de *diferença* ou de *caráter discreto* no jargão da linguística (a língua dos homens é diferente da linguagem das abelhas, por exemplo, porque é constituída por unidades discretas, descontínuas).

Ao final do período teatral, Barthes<sup>66</sup> já havia centrado sua atenção sobre os fenômenos constituintes da descontinuidade teatral *brechtiana*, tais como a interrupção épica, os quadros cênicos destacados, etc., remetendo ao exemplo da pintura chinesa, que Brecht já havia considerado um modelo fundamental do épico<sup>67</sup>, e referindo-se aos estudos de Walter Benjamin precisamente dedicados ao teatro *brechtiano*. Já, para o Barthes de 1959<sup>68</sup>, é uma “espécie de ideologia diferencial que o distanciamento tem o encargo de esclarecer e de manifestar”. Ademais, essa qualidade descontínua é retomada e destacada pelas fotografias de Pic de 1960, às

---

<sup>64</sup> Cf. a seção “Semântica da Metáfora” em ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

<sup>65</sup> Cf. Jean Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique I*. Paris: Gallimard, 1960.

<sup>66</sup> Cf. “Sete fotos-modelo de Mãe Coragem” e “Comentário: Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos”, ambos em BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 239 e 269.

<sup>67</sup> Cf. BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 183.

<sup>68</sup> Cf. “Sete fotos-modelo de Mãe Coragem” em BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 241.

quais Barthes dedica as suas reflexões<sup>69</sup>, pois elas isolam *detalhes* e tornam o objeto inteligível justamente por *desmontá-lo*.

Esse aprofundamento do descontínuo é, portanto, inaugurado em 1959-60, mas só se intensifica no segundo período. Em 1964, Barthes<sup>70</sup>, por exemplo, insere o conceito no título de um ensaio dedicado a Michel Butor, “Literatura e descontínuo”, no qual promulga as virtudes do alfabeto, uma vez que é constituído por unidades separadas – discretas, de fato – que o tornam um fator de grande poética e completamente não natural, assim como o mapa político dos Estados Unidos; no mesmo texto, Barthes aponta Brecht como mestre de uma semiologia sintagmática baseado em uma lembrança de uma série de experimentos artísticos que o dramaturgo alemão sugeriu ao grupo da “Théâtre Populaire” sobre o processo de montagem, que, por definição, se baseia no descontínuo. Por fim, em 1965, Barthes joga com a polivalência semântica da diferença no momento em que declara o teatro *brechtiano* como um teatro excepcionalmente “distinto”, como se diz de uma pessoa elegante: não apenas um teatro que se move nas diferenças, mas que se torna diferente no sentido de uma distinção fora do comum<sup>71</sup>.

#### 4. BRECHT POR BARTHES NO PERÍODO DO TEXTO: 1966-1980

O terceiro período, o “do Texto”, é marcado pela presença constante e difusa do teatro, não enquanto gênero popular, mas sim enquanto energia metafórica que permeia a escrita *barthesiana*<sup>72</sup>. Embora muito importante, o uso do termo “distantiation” é menos presente e aparece somente em três textos: O império dos signos<sup>73</sup>, “O ofuscamento”, de 1971, e “Brecht e o discurso: contribuição para o estudo

---

<sup>69</sup> Cf. PIC, Roger. *Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*. Paris: Marval, 1960 e “Sete fotos-modelo de Mãe Coragem” e “Comentário: Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos”, ambos em BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 239 e 269.

<sup>70</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 111.

<sup>71</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 9-12.

<sup>72</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 195. Sobre esse terceiro período são escassas as contribuições críticas de Barthes somente sobre o *brechtismo*, mas não sobre a sua ideia de teatro. Para a ideia de teatro no último Barthes, cf. os textos de De Marinis, Sarrazac e Consolini, citados na bibliografia. Para o *brechtismo* no último período, os únicos (parcos) estudos dos quais temos conhecimento são os textos de Jäger e Tatlow.

<sup>73</sup> Cf. BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 156 p.

da discursividade”, de 1975<sup>74</sup>. O seu *brechtismo* insere-se dentro desse intervalo aparentemente contraditório, aberto pelo teatro e pelo distanciamento no último Barthes, onde, afinal, os extremos conciliam-se. O nome de Brecht retorna muitas vezes e, junto a ele, o conceito e a prática do distanciamento.

Antes de continuar com a análise, é necessário, porém, voltar novamente à periodização que, de acordo com a nossa escolha, agrupa, somente no terceiro período, um intervalo de tempo muito extenso (1966-1980), incluindo, aliás, diversas fases da famosa auto-periodização feita por Barthes em 1975<sup>75</sup>. Aqui, os anos seguintes à fase semiológica são novamente segmentados em dois momentos: o primeiro (1966-1972), descrito como *textual*, e caracterizado pela presença de figuras como Sollers, Kristeva, Derrida e Lacan, e o segundo (1973-1975), descrito como *moral*, e caracterizado pelo papel central de Nietzsche (sem mencionar que, retornando a essa periodização em 1975, é possível que Barthes tenha considerado o seu trabalho subsequente como sendo diferente, embora não tenha retornado a ele explicitamente).

Do nosso ponto de vista, porém, essas descontinuidades não são justificadas do mesmo modo que aquelas identificadas por nós entre os três períodos - teatral, semiológico e textual. A fase que Barthes descreve como moral é, na verdade, ainda muito centrada na textualidade. Tanto é assim que um dos livros escritos por ele sob a égide de Nietzsche foi exatamente *O prazer do texto*. Ainda, após 1973, permanecem centrais as noções de texto e de escritura, assim como as próprias figuras de Sollers, Derrida e outros, que, por sua vez, eram profundamente influenciados por Nietzsche. Tão centrais a ponto de não ser possível, de forma alguma, considerá-las superadas nem rebaixadas pelo impulso moral, pelo menos não do mesmo modo no qual a semiologia havia enfraquecido a mitologia e, mais tarde, como o Texto fez com a semiologia. No desenrolar da discussão, veremos ainda como aqueles nomes e conceitos continuam a caracterizar a obra de Barthes, relacionados significativamente a Brecht e à ordem simbólica atribuída a ele (em uma entrevista de 1979, Barthes declara que continua “fiel às ideias de Brecht”<sup>76</sup>).

---

<sup>74</sup> Ambos em BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>75</sup> Cf. BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 162.

<sup>76</sup> Cf. BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 447

Comecemos, então, nossa análise do *brechtismo* do terceiro período a partir de algumas observações sobre a atividade de crítica da estereotipia a qual, como nos dois primeiros períodos, move toda a escrita *barthesiana*. Nos anos 1970, Barthes<sup>77</sup>, que reconfigura o estruturalismo à luz da nova teoria do Texto, faz um retorno implícito às próprias posições de 1966 quando sustenta que se aprofundar nas estruturas narrativas significa romper a evidência natural da frase que as esconde, “que domestica o artifício da narrativa, um sentido que nega o sentido”. Em 1973, Barthes acusa o conhecimento de ser mitológico e ideológico quando o próprio sistema de pensamento é projetado nele sem esforço para entender o outro<sup>78</sup>; como se dissesse que a ideologia e a mitologia do conhecimento realizam-se onde ele não se afasta de si mesmo, ou seja, não há distanciamento. Afastar-se é, de fato, uma tarefa crítica, no sentido em que produz crises na linguagem e em seus estereótipos<sup>79</sup>, onde o estereótipo é o significado solidificado, ou seja, que carece da fluidez da vida<sup>80</sup>, o é-óbvio, o natural, “o último dos ultrajes”<sup>81</sup>. O natural é aquilo em que a sociedade de massa refugia-se e é em profundo respeito a Brecht que Barthes estuda a retórica antiga<sup>82</sup>, que compartilha o objetivo final com essa sociedade, a persuasão, e, por isso, ela pode ser definida como “aristotélica” (exatamente como Brecht definia a dramaturgia burguesa). Na ótica da categoria do distanciamento, enfim, o famoso ensaio de Barthes no qual o Texto é elogiado às custas do autor pode ser lido, pois “a morte do autor” é estabelecida. Barthes o faz pensando na necessidade dos autores contemporâneos de *distanciarem-se* de si próprios, por meio da própria escritura<sup>83</sup>. A partir de tudo isso, é claro que o distanciamento ainda é um conceito-chave no terceiro Barthes. O problema maior é aquele de compreender em que sentido esse conceito aparece profundamente modificado pelo novo paradigma textual. Para

---

<sup>77</sup> Cf. BARTHES, Roland. S/Z. Tradução de Maria de Souza Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

<sup>78</sup> Cf. BARTHES, Roland. O prazer do texto. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013, também em BARTHES, Roland. O Prazer do texto precedido de Variações sobre a escrita. Tradução de Luís Filipe Sarmiento. Lisboa: Edições 70, 2009.

<sup>79</sup> Cf. BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 394

<sup>80</sup> Cf. BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 72.

<sup>81</sup> BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 99.

<sup>82</sup> BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique: aide-mémoire. **Communications**, Paris, v. 16, n.1, p. 172-223, 1970

<sup>83</sup> Cf. o texto de 1968 em BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 60.

esclarecê-lo, é oportuno retornar brevemente às características fundamentais do próprio paradigma.

No verbete “Teoria do texto”, escrito em 1973<sup>84</sup> para a *Encyclopaedia Universalis*, Barthes parte da noção clássica de texto como um tecido de palavras dispostas com o propósito de confeccionar o sentido mais unívoco possível para criticar a ideia de signo como unidade fixa, que nele é implicada, e, portanto, para propor uma ideia nova de textualidade aberta. Nova não apenas em relação à aceitação filológica do texto como obra, mas também em relação à aceitação semiológica do texto como invólucro formal dos fenômenos linguísticos. Essa mudança epistemológica, que se coloca sob o signo do materialismo dialético e da psicanálise, gera uma impossibilidade de definir o texto de forma nítida porque parte da ideia que toda metalinguagem é ilusória, e porque, para falar de linguagem, sempre usamos linguagem e, neste círculo, não é possível afastar-se objetivamente como a ciência exige. Em vez disso, podemos indicar os conceitos *ao redor* dos quais o texto circula (práticas significativas, produtividade, significância, intertexto, etc.) para deles determinar vagamente a área de relevância. Nessa área, que Barthes descreve fazendo referência principalmente a Kristeva, não se trata somente das diferenças entre os níveis semióticos, mas também das diferenças entre *quem* é posto em causa nestes níveis, pelo fato de colocar-se na língua como enunciador em constante relação comunicativa com o Outro. Trata-se, portanto, de uma ideia distinta de sujeito que, na língua, coloca-se em jogo e em relação, um sujeito que não é mais um sujeito no seu sentido clássico pois, segundo Lacan, a língua priva-o de sua autoridade e da sua autonomia linguística e semiótica. O texto não é um produto de alguém em um lugar anterior a ele, e sim uma produção que envolve quem o elabora. Como consequência, é necessário substituir o conceito de significação, fundador do paradigma filosófico e semiológico do texto, pelo de significância: não se trata de realizar a ação do significar (é o sujeito que a realiza), mas de perder-se no processo de significar, e de obter dele satisfação, da onde vem a natureza erótica do texto. Nesse quadro novo, não é mais possível falar em termos de metalinguagem, como já foi dito, e torna-se possível falar em termos de segundos sentidos e de conotações somente de forma diferente ao segundo período, como vibrações semânticas, jogo móvel de significados derivados sem referência possível a um ou mais significados fixos.

---

<sup>84</sup> BARTHES, Roland. *Scritti*. Torino: Einaudi, 1998.

Com isso, parece claro que, se Barthes fala de distanciamento, ele não poderá fazê-lo nos termos de uma relação entre forma e conteúdo onde o conteúdo e o seu sentido já foram dados como “ponto de apoio”. Na perspectiva do texto, qualquer ponto de apoio é ilusório, ou pior, ideológico, estereotipado, mítico. Por outro lado, o projeto crítico *brechtiano* continua nutrindo o trabalho de Barthes, conforme vimos, mas como?

A partir da mobilidade das linguagens, resulta a urgência, para o crítico, de não fixar-se sobre significados, mas de mover a própria reflexão ao nível dos significantes:

Uma ciência do significante [...] seu objetivo é menos a análise do signo do que a sua desarticulação. No que diz respeito ao mito [...] a nova semiologia - ou a nova mitologia - já não pode ou já não poderá separar tão facilmente o significante do significado, o ideológico do fraseológico. [...] a ciência do significante só pode se locomover e parar (provisoriamente) mais adiante; não mais na dissociação (analítica) do signo, mas em sua própria vacilação.<sup>85</sup>

A seguir, nesse texto, Barthes sugere a linguagem textual como alternativa à linguagem tendencialmente opaca, e, assim, entendemos como a escritura textual e a atividade crítica juntam-se com o propósito comum de combater a estereotipação.

Do nosso ponto de vista, é importante que Brecht seja evocado em muitos textos desse período, junto a Kristeva e Derrida, justamente como apoio ao projeto crítico-textual. Brecht, que não pensava em termos de texto e significância, mas sim em forma e conteúdo, transforma-se; um pouco como Freud foi transformado por Lacan à mesma época. Brecht aparece cada vez mais como uma figura simbólica daquela brecha dos signos, ou *semioclastia*, que deve ser aplicada na base do niilismo nietzschiano, entre outros.<sup>86</sup>

A união entre as teorias freudianas, o niilismo e o marxismo estava muito em voga na Paris daqueles anos, onde ocorria a recuperação de uma série de autores marxistas heterodoxos (Bakhtin redescoberto por Kristeva, acima de tudo, mas também Eisenstein e o próprio Brecht)<sup>87</sup> que ofereciam aos intelectuais franceses

---

<sup>85</sup> BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 77-78.

<sup>86</sup> BARTHES, Roland. O grão da voz. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 120 e p. 217.

<sup>87</sup> Para a relação de Barthes com Eisenstein, que é de certa forma também significativa para a nossa argumentação pois, na releitura barthesiana do diretor russo, há traços em comum com a sua releitura de Brecht cf. ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. “Rileggere Ejzenštejn: il montaggio in espansione e la pensée du dehor” in: Pietro Montani (curadoria), *Sergej Ejzenštejn. Oltre il cinema*,

uma alternativa ao paradigma stalinista. Trata-se de uma combinação realizada, de várias formas e graus, também pelos próprios Kristeva, Derrida e pelo grupo da revista “Tel Quel”, com a qual Barthes colaborou parcial e tangencialmente. A ideia amplamente utilizada era que, fundamentalmente, para desconstruir uma ideologia era necessário, antes de tudo, produzir nela rachaduras, crises discretas que, não podendo ser produzidas de fora por uma metalinguagem impossível, deveriam ser produzidas de acordo com a mesma lógica de produção linguística comum, portanto não subvertendo-a, mas *deslocando-a* e *desviando-a* de modo sutil. A partir daí, temos também o encontro, em Barthes e em muitos outros, de linguagem crítica com linguagem artística, bem como a ideia de que, com a linguagem com função estética, realiza-se uma crítica social independentemente dos “conteúdos” por ele assumidos.<sup>88</sup> Tanto em Barthes quanto em Lacan, libertar o significante significava liberar o sujeito da reclusão na linguagem; sancionar, portanto, a eroticidade do texto e da escrita romanesca significava colocar uma pedra por cima do dualismo clássico mente/corpo.<sup>89</sup>

Essa mudança epistemológica generalizada concretizava-se no conceito de *diferença*. Deleuze e Derrida fizeram-no palavra de ordem em seus escritos, mas Lacan e Foucault também atravessaram-no, tanto ao ponto de poder considerá-lo efetivamente um conceito paradigmático de uma episteme.<sup>90</sup> Um conceito, por sinal, no qual os diferentes espíritos do ambiente intelectual do período são bem expressos: o estruturalismo saussuriano, como mencionado, mas também as teorias lacanianas, bakhtiniana-kristeviana e leviniana do Outro, bem como, o movimento feminista e, na filosofia, o legado de Martin Heidegger com o seu fundamental *Identidade e diferença*.

Em 1971-72, Umberto Eco<sup>91</sup> apresentou uma imagem abrangente desse aglomerado teórico e intelectual, mostrando como nele verifica-se, de um lado a

---

Pordenone: La biblioteca dell'immagine, 1991. Para a presença de Brecht nos ambientes intelectuais franceses dos anos 1970, cf. os escritos de Jäger e Tatlow, citados na bibliografia.

<sup>88</sup> Uma ideia própria também de Edoardo Sanguineti, *Avanguardia e neoavanguardia*. Milano: Sugar, 1966, p. 89, de Ferruccio Rossi Landi, *Semiotica e ideologia. Applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato. Indagini sulla alienazione linguistica*. Milano: Bompiani, 1972, p. 104, de Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974, pp. 172ss. e de Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975, § 3.7 [Tratado geral de semiótica, tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2021].

<sup>89</sup> Cf. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

<sup>90</sup> Cf. FERRARIS, Maurizio. *Differenze*, La filosofia francese dopo lo strutturalismo, Milano: AlboVersorio, 2007.

<sup>91</sup> ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974 e ECO, Umberto (curadoria), *Estética e teoria dell'informazione*, Bompiani, Milano, 1972.

versão extrema da afirmação estruturalista para a qual na língua há apenas diferenças terminando por afirmar que na *realidade* há apenas diferenças e que, portanto, a diferença é categoria filosófica por excelência, e, por outro, a eliminação do estruturalismo lido como o último entreposto da metafísica da presença, dedicado à busca de referenciais estáveis do sentido. O que ocorria naqueles anos, portanto, era a passagem do paradigma da dialética ao paradigma da diferença. Com a elevação dessa última a categoria filosófica fundamental, colocavam-se as bases para uma nova concepção do sujeito como sem fundamento, do ser nunca como positivamente determinável e da vida como jogo.<sup>92</sup>

Barthes não pode deixar de ser afetado por tudo isso, e de fato se confrontou com o ambiente ao seu redor, terminando por assumir algumas posturas teóricas fundamentais. Porém, não ao ponto de misturá-las a sua escrita, na qual a dialética também transpassava na diferença, mas no modo específico que veremos agora a partir de dois trechos da metade dos anos 1970 significativamente intitulados “Plural, diferença, conflito” e “A cadeia dos discursos”:

*A diferença, palavra insistente e muito louvada, vale sobretudo porque ela dispensa ou supera o conflito. O conflito é sexual, semântico; a diferença é plural, sensual e textual; [...] a diferença é o próprio jeito de uma pulverização, de uma dispersão, de uma cintilação; não se trata mais de reencontrar, na leitura do mundo e do sujeito, simples oposições, mas transbordamentos, superposições, escapes, deslizamentos, deslocamentos, derrapagens.*<sup>93</sup>

É porque a linguagem não é dialética (só permitindo o terceiro termo como pura cláusula, asserção retórica, voto piedoso) que o discurso (a discursividade), no seu impulso histórico, de desloca *aos solavancos*. Todo discurso novo só pode surgir como o *paradoxo* que toma às avessas (e muitas vezes combate) a *dóxa* circundante ou precedente; ele só pode nascer como diferença, distinção, destacando-se *contra* o que se lhe cola.<sup>94</sup>

Nesse novo sentido da diferença, muito influenciado pelas lutas do feminismo, é necessário ler todas as passagens *barthesianas* do terceiro período dedicadas ao tema central, e constante em todos os três períodos, da descontinuidade. Assim é, por exemplo, no escrito de 1973 “Brecht, Diderot,

<sup>92</sup> Cf. VATTIMO, Gianni. *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Milano: Garzanti, 1980 e VATTIMO, Gianni, “Dialettica, differenza, pensiero debole”, in *Il pensiero debole*, curadoria de Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Milano: Feltrinelli, 1983.

<sup>93</sup> BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 83

<sup>94</sup> BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 395

Eisenstein”<sup>95</sup>, retomado também em 1975<sup>96</sup>, que tematiza esse conceito referindo-se justamente a Brecht e se voltando a ideias já expressas em ocasião do comentário às fotografias de Pic<sup>97</sup>, sobre a importância da interrupção para a intersecção e para o fazer político em um sentido mais amplo. Assim também é em “O ofuscamento” de 1971<sup>98</sup> que volta a definir o teatro de Brecht como um teatro *distinto*. Assim é para o Barthes de 1975<sup>99</sup> que se detém muito na importância da escrita fragmentária que pratica enquanto prega, depois de tê-la praticado sem pregar sobre ela em *Mitologias* e em muitos outros lugares; enfim, é assim em “Brecht e o discurso” de 1975<sup>100</sup> que se lança contra o pensamento da continuidade que já em 1968 Barthes<sup>101</sup> definia como um dos superegos das ciências humanas.

Este é o novo contexto no qual é necessário enquadrar as análises *barthesianas* que evocam o distanciamento e nesse sentido dois textos são particularmente significativos, *O império dos signos* e o mencionado “Brecht e o discurso”.

No primeiro texto, o distanciamento é evocado em relação ao teatro japonês do *bunraku*, cujo cenário é animado por bonecas de aproximadamente um metro que são manipuladas por um grupo de três pessoas atrás delas, vestidas de preto e com semblante neutro de modo a não chamar muita atenção para si, mas ainda assim permanecendo visíveis como autoras do artifício, enquanto a voz de outros atores-cantores é dada àquelas bonecas de um outro ponto do palco:

Como Brecht havia visto, aqui reina a *citação*, a pitada de escrita, o fragmento de código, pois nenhum dos promotores da representação pode atribuir à sua própria pessoa aquilo que ele nunca escreve sozinho. Como no texto moderno, o entrelaçamento dos códigos, das referências, das constatações desligadas, dos gestos antológicos multiplica a linha escrita, não pela verdade de algum sinal metafísico, mas pelo jogo de uma

---

<sup>95</sup> BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso- ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

<sup>96</sup> Por BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 84

<sup>97</sup> BARTHES, Roland. *Comentário: Prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos*. In: Escritos sobre teatro. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 269.

<sup>98</sup> BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 201.

<sup>99</sup> BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>100</sup> BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 269.

<sup>101</sup> BARTHES, Roland. O grão da voz. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 183.

combinatória que se abre no espaço inteiro do teatro: o que é começado por um é continuado pelo outro, sem descanso.<sup>102</sup>

No livro de Barthes, o qual ele mais tarde definiu como uma mitologia feliz (cf. Barthes 1981) e que não é casualmente estruturado segundo uma lógica do fragmento e da descontinuidade escritura/imagens (como, no entanto, são *Sade, Fourier, Loyola, O prazer do texto, Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de um discurso amoroso*, etc.), Brecht retorna aos capítulos intitulados com categorias “animado/inanimado” e “dentro/fora”<sup>103</sup>, as quais eram definidoras no Brecht da dialética do distanciamento. E é significativo que é esse livro o qual, como um todo, nos parece motivado por uma estratégia alienante que, entre outras, foi típica não só de Brecht mas de todos os grandes diretores do século XX, ou seja, fazer críticas profundas à cultura ocidental e à sua arte ao mesmo tempo que valoriza, em contraste, o oriente. É significativo que seja nesse livro, portanto, e justamente onde se fala sobre “o rosto escrito” do teatro Nô, que Barthes diga que se trata de um rosto que despede todo significado e de uma escrita que não serve para dizer nada.<sup>104</sup> Trata-se, talvez, do ponto mais niilista do *brechtismo barthesiano*, totalmente distante, como se pode ver, da concepção de qualquer sentido entendido como ponto de apoio do distanciamento. Um distanciamento que, nesse ponto, só pode brincar à deriva dos significantes e que se distancia em quantidade considerável do que foi no primeiro Barthes (e em Brecht).

Em outro texto fundamental desse período no qual a nova teoria do distanciamento se desenvolve de modo explícito, “Brecht e o discurso”, de 1975, a ideia talvez mais original e frutífera de toda a reflexão *barthesiana* sobre esse conceito é proposta. O ponto central do texto é, mais uma vez, a crítica do *continuum*, em contraste à proposta de uma escrita do descontínuo na qual o universo japonês é novamente invocado:

A obra de Brecht visa a elaborar uma prática do abalo (não da subversão: o abalo é muito mais “realista” do que a subversão). [...] O que é então esse afastamento, essa descontinuidade que provoca o abalo brechtiano? [...] o abalo é uma *re-produção*, não uma imitação, mas uma produção despegada, deslocada: *que faz barulho*. Mais do que uma semiologia, dever-se-ia, então,

---

<sup>102</sup> BARTHES, Roland. O império dos signos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 71.

<sup>103</sup> BARTHES, Roland. O império dos signos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 63.

<sup>104</sup> BARTHES, Roland. O império dos signos. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 123.

reter de Brecht uma sismologia. Estruturalmente, o que é um abalo? É um momento de sustentação difícil (e conseqüentemente antipático à própria ideia de “estrutura”) [...] o abalo é nítido, *discreto* (nos dois sentidos da palavra), rápido, repetido quando necessário, mas jamais *instalado* (não é um teatro da subversão: não há grande aparato contestatório).<sup>105</sup>

Trata-se de um trecho riquíssimo de alusões e ambiguidades semânticas com as quais Barthes joga, como é de seu costume, para criar, por sua vez, os abalos dos quais ele fala. O abalo distanciador, por exemplo, é definido como *realista* no sentido em que se enquadra no projeto de realismo artístico, mas também no sentido em que é mais facilmente realizável, mais plausível de outros impulsos extremos para os quais a tradição é reformulada de cima à baixo de modo a não deixar rastro algum (é o caso de certas vanguardas, criticadas por Barthes por seu caráter demasiadamente utópico). O abalo distanciador, então, *faz barulho* seja no sentido do alfinete japonês sobre o qual fala-se um pouco no início do texto, seja no sentido da teoria da informação difundida na semiologia dos anos 1950 e 1960, em cuja base era possível reler o distanciamento como fato comunicativo que cria interferências na troca transparente das informações.<sup>106</sup> O abalo é *discreto*, enfim, no sentido da *discrissão*, pois cria descontinuidade no fluxo discursivo, mas também no sentido da *discrissão*, pois agita de modo contido, para além dos extremos desequilibrados e não realistas de certas vanguardas.

Portanto, trata-se de um trecho movido por uma intuição muito original: a semiologia do distanciamento como *sismologia* dos abalos distanciadores. Original demais, talvez, e provocatório, para ser levado a sério (como de fato nunca o foi). Contrariamente, na nossa opinião, seria bom se também a semiótica atual recorresse à própria sismologia, a de âmbito geofísico, para obter dela instrumentos de análise em uma conciliação difícil, porém oportuna. Uma conciliação que poderia ser metodológica e epistemológica, isto é, referindo-se aos conceitos e aos métodos de análise e de elaboração teórica para o estudo de um dispositivo, o distanciamento, do qual seria necessário questionar os mecanismos constitutivos *diferentes a cada vez conforme o texto*, assim como os terremotos são diferentes entre si conforme a zona em que irrompem. Uma sismologia semiótica poderia, por exemplo, falar do texto como da *crosta terrestre* na qual irrompe o sismo distanciador, considerar o

---

<sup>105</sup> BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 271.

<sup>106</sup> Cf. LANDI, Ferruccio Rossi. *Semiotica e ideologia. Applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato. Indagini sulla alienazione linguistica*. Milano: Bompiani, 1972, p. 104 e ECO, Umberto. *Estetica e teoria dell'informazione*, Milano: Bompiani, 1972, p. 186.

contexto como a *área territorial* na qual os distanciamentos textuais se propagam em maior ou menor velocidade, se servir dos conceitos de *ipo* e *epi-centro* para falar dos pontos mais ou menos superficiais dos discursos e dos textos nos quais verifica-se atrito entre *falhas textuais*, com maior ou menor *energia* dependendo se o distanciamento realize um *trabalho* maior ou menor, etc.<sup>107</sup>

A partir dessas intuições esparsas, mas ainda assim preciosas, Barthes criou um verdadeiro reservatório de seiva teórica, a fim de construir e mudar os seus conceitos de texto, escrita, etc. com forte relação, mesmo se muitas vezes implícita, com o distanciamento. Não é difícil hipotetizar, a partir desse ponto de vista, que a *sismologia* possa ser uma sinonímia da *semioclastia*, a qual já foi mencionada, e, sobretudo da ciência dos estratos discursivos que Barthes identifica na *batimologia*<sup>108</sup>. E, se os dois ensaios citados acima representam o pico da elaboração teórica do distanciamento, *Roland Barthes por Roland Barthes* é certamente o texto em que essa ideia é colocada em prática de modo superior e completo. Não apenas porque se trata de um texto fragmentado e descontínuo, e não só porque Brecht está claramente presente como uma espécie de superego teórico político que vai para lá e para cá advertindo Barthes em sua própria voz sempre que sente necessidade de intervir (cf. Barthes, p. 65 e p. 120), mas também porque trata-se de um texto no qual os estratos da linguagem se multiplicam e, por conseguinte, seus sujeitos. A partir desse ponto de vista, o fato da escrita *barthesiana* alternar-se entre primeira e terceira pessoa do singular é muito significativo. É um exercício contínuo de identificação-distanciamento, interrupção-arranque, dentro-fora de Barthes autor no Barthes personagem, recitação-narração, fiel às indicações de epicização (*Episierung*) feitas por Brecht a seus atores<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Essa operação de mudança e tradução metodológica e epistemológica, que sem dúvida encontra grandes dificuldades, dada a natureza diferente dos fenômenos e das ferramentas disponíveis para a semiótica, por um lado, e para a sismologia verdadeira, por outro, foi o tema de uma elaboração inicial de nossa parte em um discurso proferido durante a conferência *Le performing arts e le nuove generazioni di studiosi*, em 26/06/2010, na Universidade de Roma "La Sapienza", no Departamento de Artes Cênicas e Ciências. O ensaio será publicado na primavera na "Biblioteca teatrale" com o título *Quando il testo trema. Per una sismologia dello straniamento*.

<sup>108</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 80.

<sup>109</sup> Outra tarefa com a qual semiótica deveria encarregar-se hoje em dia é o de realizar as análises semióticas sobre textos clássicos dos próprios fundadores, seguindo como exemplo o ótimo ensaio de Gianfranco Marrone, "La luce del sud-ovest: abbozzo di un'amichevole analisi", disponível em *Con Roland Barthes, alle sorgenti del senso*. Roma: Meltemi, 2006. Um dos primeiros textos a ser abordado seria o próprio *Roland Barthes por Roland Barthes*, e seria necessário, antes de mais nada, rastrear o seu *Brechtismo* como um fator não de conteúdo, mas de estrutura.

O último texto fundamental que mencionaremos como exemplar não somente do *brechtismo barthesiano*, mas da sua evolução no sentido textual é *Aula* (Barthes, 1978), a saber, o discurso inaugural de Barthes no Collège de France para celebrar a própria concessão da cátedra de semiologia literária. Ao nosso ver, trata-se de um lugar emblemático, pois Brecht é expressamente mencionado e articulado com a aula de um grande intelectual da época, aquele que apresentou Barthes ao Collège: Michel Foucault, que, nos anos 1970, publicou livros que causaram (e mais tarde causariam) uma grande repercussão no pensamento político contemporâneo. Em *A ordem do discurso* ou em *Microfísica do poder*, por exemplo, Foucault sustenta a ideia do caráter estritamente relacional das relações de poder, onde não poderiam mais ser pensadas na forma de uma dialética em grandes blocos, mas de uma difusão microscópica através de todos os níveis da malha da sociedade, até mesmo os mínimos. Consequentemente, Foucault defendeu que não se trata de organizar-se *contra* o poder em algo desejado como um único foco de revolta, pois ninguém pode se sentir excluído do poder e de sua microfísica onipresente.

Na *Aula* de Barthes, como observou Eco<sup>110</sup>, essa ideia é central ao ponto que o pensamento *barthesiano* seria a sua tradução em termos mais linguísticos. De acordo com Barthes, a língua com seus códigos e suas regras seria um lugar monstruoso da estereotipização máxima, a objetivação perfeita da alienação: “Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada”<sup>111</sup>. Ora, dado que ninguém pode escapar da linguagem, o movimento dialético das grandes rupturas torna-se impossível. Resta apenas mover-se ao redor de rupturas sutis – abalos, de fato – que têm o seu lugar de escolha no “teatro” da literatura. É importante que Barthes utilize essa palavra para descrever o local possível da desalienação: não se trata de uma metáfora genérica, mas de uma metáfora que nos reconduz especificamente ao teatro *brechtiano*, julgando pelo contexto em que é expressa. Mesmo após as fases mitológica e semiológica, no momento em que esse conceito de forma está totalmente superado, Barthes continua usando a expressão com a qual havia proposto o *brechtismo* na França nos anos 1950: a literatura é “responsabilidade da forma”<sup>112</sup>. Contudo, agir sobre a forma agora não significa mais,

---

<sup>110</sup> Cf. ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo*. Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

<sup>111</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

<sup>112</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 17.

como nos anos 1950, agir sobre a relação que ela tem com o conteúdo. Agir sobre a forma significa agir diretamente sobre o mundo, uma vez que o mundo é *as suas formas*; portanto, mudar os signos significa, para Barthes, mudar o mundo. E essa mudança não caminha na direção de um compromisso partidário, muito menos de esclarecer uma acepção entendida como já dada por qualquer dramaturgia anterior ou por qualquer projeto político, mas em uma direção meramente lúdica de uma questão abrangente e constante: trata-se de “utilizar os signos”, sem a pretensão de fazê-los significar alguma coisa, mas somente para evitar que não se solidifiquem. Nesse Barthes textual e niilista, portanto, Brecht não deixa de ser semiologizado, mas o é na ótica daquela semiologia estranha criada por Foucault e Sollers. Não se trata de *findar* o signo (como muitos dizem do último Barthes), mas de *refiná-lo*, distanciando-o de modo sempre *diferente*.

## 5. CONCLUSÃO

Para concluir, o percurso *barthesiano* é, também, claramente o percurso de uma teoria do teatro, e, mais especificamente, de uma teoria *brechtiana* do teatro, e, mais especificamente ainda, de uma teoria *brechtiana* do distanciamento, não só teatral, mas cultural e político no seu sentido mais amplo. Em Barthes, o distanciamento é pensado sempre como uma prática de desmistificação semiótica, porém essa prática é teorizada e praticada de modo diferente ao longo do tempo. Passa-se de um modelo dialético no qual distanciar significa revelar um sentido que já está subjacente e que é definido como ponto de apoio das próprias formas (primeiro período), até um modelo estrutural no qual distanciamento significa fazer uma nova distribuição dos signos, porém sem revelar um sentido oculto e preexistente (segundo período), até um modelo para o qual distanciar quer dizer mover os signos, utilizá-los, ciente, porém, de que não é do exterior que esse jogo é comandado.

A esta altura, contudo, surge um problema. Um distanciamento baseado na diferença, e não na dialética, ainda pode ser definido como distanciamento? Barthes sempre teve Brecht como referencial teórico e o seu sempre foi uma maneira de perpetuar o seu legado. Mas as suas mudanças, e as mudanças sociais e teóricas, dentro e por causa das quais Barthes viveu as próprias, devem ser consideradas suficientemente radicais a ponto de não ser mais possível falar de um *brechtismo*

verdadeiro? Para nós, a questão permanece em aberto, e não podemos fazer mais do que uma breve reflexão.

Na segunda metade do século XX, o marxismo sentiu a necessidade de repensar profundamente as suas categorias, também e acima de tudo após o encontro com uma outra filosofia, totalmente estranha ao sistema *brechtiano*: o *freudismo*. As ideias marxistas de sujeito, forma, conteúdo, sociabilidade, etc. foram transformadas depois da morte de Brecht. A transformação dos paradigmas filosóficos, a passagem de um pensamento forte da dialética para um pensamento fraco da diferença reforçaram, no fundo, a dúvida sobre os limites entre o social e o antissocial que já era nebulosa em Brecht. O poder tornou-se, com Foucault, uma questão de microfísica, categoria pregnante em todos os níveis sociais, longe de ser exercido somente por algumas classes. A mesma leitura da sociedade, como estruturada por uma base econômica e superestruturada em outras formas menos fundamentais, foi progressivamente colocada em discussão. Enfim, a linguagem. Longe de ser entendida como instrumento de investigação de uma realidade dialeticamente pensada como objeto, ela se fragmentou na própria realidade e tornou-se um componente fundamental do social alienado, daí a necessidade de fazer política, antes de tudo, sob uma crítica da própria linguagem. A partir desse ponto de vista, o alerta de Brecht para não praticar uma “pura e simples paródia”<sup>113</sup> perde força, pois sob essa ótica não há paródia que não seja ao mesmo tempo crítica do elemento fundamental da nossa sociedade, a linguagem.

Significativamente, junto a essas transformações sociológicas e teóricas, a segunda metade do séc. XX viu afirmar-se gradativamente um novo paradigma dramático e teatral cujo objeto, o “eu narrativo”, fundador do modelo épico<sup>114</sup>, dispersou-se em uma pluralidade de vozes. A forma dramática também fragmentou-se muito além da simples negação do naturalismo e das três unidades aristotélicas, tudo a favor de uma forma que recentemente foi definida como “pós-dramática”<sup>115</sup> com uma fórmula que lembra o recente “pós-moderno”. Figuras cruciais dessa etapa foram, por exemplo, o Living Theatre (que misturou o legado *brechtiano* com o

---

<sup>113</sup> Cf. BRECHT, Bertolt. *Scritti teatrali*, vol III. Torino: Einaudi, 1975, p. 230.

<sup>114</sup> Cf. SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno, Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

<sup>115</sup> Cf. LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

artaudiano), Samuel Beckett (por quem diz-se que Brecht havia um grande interesse antes de morrer) e sobretudo Heiner Müller<sup>116</sup>.

Dizemos “sobretudo” porque foi Müller o artista reconhecido como o mais importante herdeiro de Brecht na DDR pelo público, pela crítica, pela academia e pelo mundo institucional. Em Müller, a lição *brechtiana* é retomada na forma de um realismo muito diferente, onde a montagem da dramaturgia assume um papel não mais atribuível à alternância épica de narração e ação, nem na busca do típico, nem na dialética do distanciamento tendo como protagonistas as classes bem definidas. Diferentemente da dramaturgia *brechtiana* – onde as unidades de ação espaço e tempo eram sem dúvida abolidas, e, apesar disso, o leitor encontrava referências seguras no ator, no personagem, no tempo cronológico e linear da história, nas fronteiras espaço-temporais da situação, etc. – a dramaturgia mülleriana, atópica e atemporal, onde os corpos dos atores e personagens são atravessados impessoalmente por vozes, põe o leitor em uma condição de desorientação bastante diferente. E se, em Müller, essas referências faltam, isso ainda ocorre de acordo com a mesma abordagem realista na qual Brecht produziu.

Em última análise, o problema que permanece em aberto também poderia ser expresso da seguinte forma: sendo o distanciamento dialético na origem, pois foi pensando por Brecht com base em uma abordagem fundamentalmente sociológica no âmbito de uma sociedade dialeticamente inteligível, associar o distanciamento à dialética teria sido uma atitude mais *brechtiana*, ou significaria trair o seu legado, já que a própria dialética se revelava incapaz de compreender uma sociedade cada vez mais diferente?

---

<sup>116</sup> Heiner Müller, dramaturgo e poeta, foi por muito tempo o diretor do Berliner Ensemble após a morte de Brecht e encenou muitas peças *brechtianas*. A sua obra foi publicada na Itália pela Ubulibri. Para uma abordagem crítica inicial, cf. a edição monográfica de “Biblioteca teatral” intitulado O teatro de Heiner Müller, curadoria de Valentina Valentini, 41, janeiro-março, 1997.