

# Do ensaio ao romance: Roland Barthes e *A preparação do romance*.

---

**Augusto de Guimaraens Cavalcanti<sup>1</sup>**

UFRJ – Pós-doc PACC/Letras

veludoazul2@hotmail.com

**Resumo:** Como pretendemos analisar neste artigo, em *A preparação do romance* (projeto de romance composto de notas, anotações e esboços de textos que compuseram o último curso de Barthes ministrado no Collège de France, entre 1977 a 1980), Roland Barthes projeta na linguagem ensaística uma poética iniciática de potencial escrituração do romance. Nesse sentido, *A preparação do romance* pode ser analisada como um vasto projeto sobre a escrita e uma extensa poética do fazer da obra.

**Palavras-chave:** Teoria ensaística; Teoria do romance; O ensaio como forma; A preparação do romance.

**Abstract:** As we aim to discuss in this article, in *The Preparation of the Novel* (a novel project composed of notes, annotations and sketches of texts that composed Barthe's last course at the Collège de France, from 1977 to 1980), Roland Barthes projects in essayistic language a potential poetic of the novel. For that matter, *The Preparation of the Novel* can be analyzed as a vast project about the writing and an extensive poetic of the novel to be rehearsed.

**Keywords:** Essay's theory; Novel's theory; The essay as form; The preparation of the novel.

*Recebido em 15/01/2020*

*Aceito em 10/02/2020*

---

<sup>1</sup> Augusto de Guimaraens Cavalcanti é escritor, doutor em sociologia pela PUC-Rio e pós-doutorando pelo PACC/Letras da UFRJ (sob orientação de Beatriz Resende); tendo publicado, entre outros: *Poemas para se ler ao meio-dia* (2006, 7Letras), *Fui à Bulgária procurar por Campos de Carvalho* (2012, 7Letras) e *Máquina de fazer mar* (2016, 7Letras).

Intertextualmente fabuláveis, certa teoria ensaística do romance e certa práxis teórica do ensaio se entrecruzam algumas vezes na seara especular literária do século XX. Particularmente a partir de certa perspectiva barthesiana de leitura, a escrita romanesca pode ser pensada como uma forma narrativa irremediavelmente ensaística. Nesse sentido, como pretendemos abordar neste artigo, em *A preparação do romance*, Roland Barthes projeta na linguagem ensaística uma poética iniciática de potencial escrituração do romance. Pelas nuances de uma escrita ao mesmo tempo poética e ensaística, disruptiva e vital, a noção barthesiana de romance produz-se de notas, anotações e esboços de textos que compuseram o seu último curso ministrado no Collège de France, entre 1977 e 1980, intitulado *A preparação do romance*.

Meditando sobre a sua leitura como a um prelúdio, em *A preparação do romance*, Roland Barthes propõe pensar a forma narrativa do romance (não o gênero histórico romanesco) por meio de um vasto ensaio sobre a preparação do romance e, também, sobre a escrita. Desenvolvido com as voltas e os desvios de um labirinto iniciático, o romance a ser buscado por Barthes pode ser aproximado do ensaio de uma escrita na qual são incluídos os comentários na própria ação do narrar. Em tênue relação com os vínculos e compromissos da própria narração, em suas páginas se comunicam os fragmentos ensaísticos de um duplo problema: o narrar e o narrar sobre o narrar.

Organizada em forma de díptico (com cada parte acessível e indispensável à outra), *A preparação do romance* é composta por prelúdios de variações sobre um “Querer-Escrever” (BARTHES, 2005, p. 17). Com ênfase na enunciação de um livro fragmentário e inconcluso – “o livro transmutado em rito” (BARTHES, 2005[1], p. 112) –, a preparação romanesca barthesiana propõe pensar o romance em seu vasto e extenso fluxo ensaístico de textos pelos quais se misturam variações de estruturas e palavras-assuntos. Próxima de uma língua capaz de exprimir um aquém da linguagem, a escritura romanesca é, para Barthes, tão potente em sua preparação quanto em sua fabricação de contatos multiplicados. Sendo, ao mesmo tempo, um método e uma realização, o romance barthesiano se apresenta como uma espécie particularíssima de ensaio difuso sobre a própria escrita:

Escrever, verbo intransitivo [...]. O que chamo Romance: é pois – por enquanto – um objeto fantasmático que não quer ser assumido por uma metalinguagem (científica, histórica, sociológica) [...]. Regra: jamais contar a história; história: apenas para escrever. A Fantasia do Romance: parte de alguns – romances; nisso se apoia em (parte de) alguma coisa que é como o Primeiro Prazer (de leitura) [...]. Romance: estrutura de mediação [...]. O romance, de fato, não seria nem afirmação, nem negação, nem interrogação, e, no entanto: a) ele fala, fala; b) ele se dirige, interpela [...] o romance começaria não pelo falso, mas quando se misturam, sem prevenir, o verdadeiro e o falso: o verdadeiro gritante, absoluto, e o falso colorido, brilhante, vindo da ordem do Desejo e do Imaginário. (BARTHES, 2005, p. 20-224).

Estrutura de mediação e forma fantasiada de Livro, o romance é interrogado por Roland Barthes pelo ponto de vista da escritura. Pós-produzido em ato de leitura, o romance é lido sob perspectiva barthesiana como sendo um dispositivo de escrita potencialmente ensaístico e inacabado. Objeto-sujeito múltiplo e heteróclito, o romance dramatiza, para Barthes, a imobilidade movente de uma escrita mais remetente ao paradoxo do que à *doxa*: seu objeto, não sendo uma forma, não é fetichizável. Significando mais do que um mero programa estético a se cumprir, o projeto barthesiano de preparação do romance mais se escreve por concomitância de motivos ficcionais e ensaísticos. Em prol de narrativas cuja unidade estilística seja capaz de exceder ao controle de um só autor, o ensaio é o seu companheiro imperativo de viagem.

À parte de todos os álibis teóricos apresentados pela retórica tradicional, a *Vita Nuova* [1293] de Dante Alighieri representa, para Barthes, uma primeira entrada na fábrica de invenção da obra<sup>2</sup>. Engendrada pela mescla narrativa de poema e comentário, *Vita Nuova* inaugura uma forma nova na história literária moderna, que será retomada por certa estética romântica. Designando uma obra de gênero fragmentário, desde Novalis, o romance moderno tem por tendência abranger todas as espécies de estilos numa espécie própria de rapsódia literária. Em paralelo, ao postular o absoluto literário como uma ideia originária de escrita, o romantismo acaba por inaugurar um momento histórico em que a literatura passa a ser concebida como a produção de sua própria teoria:

O que, historicamente, mais se aproxima do Texto, ou em todo caso e de certo modo o prefigura teoricamente, postulando a fusão, a ‘mistura’ [*le bariolage*] dos gêneros, é a teoria romântica (alemã) do Romance >> Romance (Novalis, Schlegel) = mistura dos gêneros, fora de qualquer hierarquia e de qualquer recorte = Romance romântico ou Romance absoluto [...]. ‘Escrever alguma coisa’: foi o que aconteceu durante séculos; era, em geral, no lugar de alguém, genérico ou fictício, do qual o escritor era apenas um procurador; eu

---

<sup>2</sup> “*Vita Nuova* desejada, fantasiada pela Obra a ser Feita [...] *Vita Nuova*: espécie de vida redonda, que roda sozinha com os mesmos elementos, e que, mantendo-se por ela mesma, deixa a energia livre para a obra” (BARTHES, 2005[1], p. 182 & Ibid., p. 214).

pegava a faca do sacrifício, a espada, a pena, por uma Causa: para instituir, convencer, converter, fazer rir; fazer um romance realista é fazer-se procurador, sacerdote *para* o povo ≠ ‘Escrever’, que é tomar a faca das mãos do sacerdote e fazer o sacrifício para si mesmo. [...] Que minha mão vá tão depressa quanto minha língua, meus olhos, minha memória viva: sonho demiúrgico: toda a literatura, toda a cultura, toda a ‘psicologia’ seriam diferentes se a mão não fosse mais lenta do que o interior da cabeça. (BARTHES, 2005[1], p. 37-279).

Particularizados no plano da escrita, os fragmentos de romance a serem produzidos em *A preparação do romance* se inscrevem nos labirintos intencionais de uma escrita potencialmente policêntrica de bifurcações textuais. Matéria e antimatéria tão memorável quanto mais desejável, a escrita ensaística do romance barthesiano é também dimensionada a partir da noção novaliana de *romance-fragmento*. Partindo de um elogio epistêmico do fragmento como romance, a prosa romanesca é idealizada por Novalis<sup>3</sup> como uma mistura positiva de gêneros e estilos narrativos: “A arte do romance exclui toda continuidade. O romance deve ser um edifício articulado em cada um de seus períodos. Cada pequeno pedaço deve ser algo de cortado – de limitado –, um todo valendo por ele mesmo” (NOVALIS apud BARTHES, 2005[1], p. 36).

Adotando perspectiva tal, como que a reinventar tal premissa rapsódica romanesca – tendo em vista que, para poetas românticos como Novalis, a teoria do romance deve ser, ela mesmo, um romance –, é possível pensar num paralelo crítico com *A preparação do romance*. Seguindo ponto de vista tal, pela busca transindividual de uma forma análoga, a Obra barthesiana propõe pensar a escrita do romance como a um labirinto estruturado de ramificações e combinações de impasses. Experimentalmente incidindo sobre as próprias estruturas, a Obra barthesiana não se encontra submetida a uma lógica narrativa restrita. Comportando pausas, mudanças e suspensões, a preparação barthesiana da Obra se aproxima de certa analogia da escrita em termos de música, aludida por Barthes a partir da menção de uma máxima de Tolstói que afirma ser preciso ao romancista compor como um pianista (cf. BARTHES, 2005[1], p. 250). Não sendo um objeto direto de pedagogia literária, o romance barthesiano se nutre da força dialética de rastros e indícios de uma escritura capaz de reinventar “a grande unidade romântica da música, da escansão, do ritmo profundo da língua falada” (BARTHES, 2005[1], p. 329).

---

<sup>3</sup> Em leitura análoga à concepção novaliana de um *romance-fragmento*, também Friedrich Schlegel concebe o romance romântico por meio de fragmentos críticos: “Muitas obras louvadas por sua bela ordenação têm menos unidade do que um conjunto matizado de achados que, animados pelo espírito de um único espírito, tendem para o mesmo objetivo” (SCHLEGEL apud BARTHES, 2005[1], p. 36).

Abrangendo nas próprias estruturas o fragmentário e o rapsódico, o romance barthesiano se perfaz de narrativas a serem engendradas numa prosaística elíptica, com as estruturas *em abismo*<sup>4</sup>. Aludindo à “Sinfonia inacabada” [1822] de Schubert, as progressões de suas dissonâncias narrativas mais ganham corpo por bifurcações de discursos; do ensaio ao romance. Tensamente estruturada entre o saber e a escrita, num limiar entre o livro a ser lido e o livro a ser escrito, o Livro barthesiano se ensaia por certos textos, escritos por outros, numa espécie própria de escrita infinita. O fragmento é o estatuto operativo de sua escrita.

*Obra-aberta* (ECO, 2008) por significação, a *preparação do romance* a que conclama Barthes pode ser referida como uma poética de “substituição do como é feito, para o refazer” (BARTHES, 2005, p. 25). Potencialmente mobilizando um arcabouço teórico com esboços de teorias outras, o romance barthesiano (que é, também, utopia de romance) se escreve por narrativas enunciativas que perpassam a busca transindividual de uma forma análoga de escrita. Entre a monumentalidade de um livro e a contingência de um álbum, tal romance é fabulado em seu potencial disruptivo de inacabamento próximo a certa escrita cósmica e utópica do Livro. Analogamente, a respeito do livro-mundo, Mallarmé afirma: “Tudo, no mundo, existe para desembocar num livro” (MALLARMÉ, 1974, p. 872).

Por sua vez, também a respeito da utopia mallarmaica do Livro, Maurice Blanchot comenta sobre a sua desejada simultaneidade de leitura: “o desejo de substituir a leitura ordinária, na qual se deve ir de parte em parte, pelo espetáculo de uma fala simultânea em que tudo seja dito ao mesmo tempo” (BLANCHOT, 2005, p. 85). Tendo em vista tal concepção de escrita, o *Livro Total* de Mallarmé representa para a forma romanesca barthesiana uma experiência-limite de radicalização da escrita:

Mallarmé refletiu sobre a estrutura de sua obra, e sobre as condições abstratas de toda literatura, antes de saber quais eram as coisas de que ele pretendia falar, no livro que preparava; pouquíssimas páginas do manuscrito se referem àquilo que o livro deveria dizer – Mallarmé estava muito impressionado pelo ‘Corvo’ de Poe, e por *The Philosophy of Composition [A filosofia da composição]* (Baudelaire: *La genèse d’un poème [A gênese de um poema]*), escrita *a posteriori*, mas relatando a invenção do poema a partir de uma forma, e não de um conteúdo. [...] Mallarmé... Ideia do *Livro*, nele: como uma fantasia por contraste. *Livro total*: ideia, por volta de 1866; por volta de 1867, pensa numa obra de

---

<sup>4</sup> Remetente a um procedimento de repetição especular sobre um assunto ou uma ação, a denominação *mise en abyme* foi formulada por André Gide (1996, p. 171) a partir da heráldica para nomear “a retroação do assunto sobre ele si mesmo” numa forma especular de narrativa da obra dentro da obra, como o quadro dentro do quadro.

sínteses [*Herodiades*, abertura + quatro poemas em prosa sobre o Nada]: cf., dizia ele, a grande obra dos alquimistas. Mas não é o livro total: neste, Mallarmé teria começado a trabalhar por volta de 1873; meditou-o entre 1873 e 1885; depois, mais vagarosamente; retoma-o em 1892-1893. Em 1894, aposentadoria: consagra a ele todas as manhãs > Resta um manuscrito de 200 folhas, que não são o *Livro*, mas pensamentos sobre o Livro [...]. Donde esta posição paradoxal, especificamente mallarmaica: o *livro* é metafísico (ele é a ‘hipérbole’ de todos os livros excelentes), ele constitui uma explosão do espírito (‘Não há explosão, salvo a de um livro’), é uma obra *pura* (até o limite da loucura) e, ao mesmo tempo, é um aparelho disseminador pela distribuição combinatória [...] mas, paradoxo, essa metafísica é inteiramente constituída de uma Física do livro > aliás, é assim que deveríamos intitular esta reflexão sobre a forma fantasiada; uma física do livro > Essa física mallarmaica é revolucionária; de fato, ela constitui o livro como Objeto puro, mas esse objeto não tem limites; é um dispositivo infinito, um Rito renovável: ‘Um livro não começa nem acaba: no máximo, finge’. (BARTHES, 2005[1], p. 106-118).

Reivindicado pela busca de uma nova dialética de individuação, em paralelo intertextual com o Livro mallarmaico, o Livro barthesiano a ser escrito pode ser lido como a preparação de um romance a ser fabulado em plena enunciação de suas promessas de escrita. Contendo em si o cordão umbilical de uma obra a ser ficcionalizada para além de todo cenário, sua utopia de escrita abrange o sonho demiúrgico da criação de uma estrutura originária e proveniente antes de qualquer duplicação (cf. SCHERER, 1957). Dimensionando o romance como um empreendimento de escrituração – “ao mesmo tempo uma experiência de escritura, [...] a busca de uma forma e fragmentos de ensaios para um romance” (BARTHES, 2005, p. XVII) –, a preparação romanesca barthesiana aborda a utopia literária do Livro a partir de certas irregularidades de traçados. Sob uma constante ameaça de plenitude, o Livro barthesiano em determinadas passagens se assemelha à ideia mallarmaica do Livro como a poética radical de uma escrita em outras bases concebida. Nesse sentido, o romance é pensado por Barthes, a título digressivo, como um labirinto de formas. Concebendo a genealogia do romance como a de um labirinto, o escritor se dispõe em estado de receptividade lúdica à escrita produtora da Obra:

Metáfora ‘infinita’: a lista dos significantes está aberta. Podemos sempre encontrar um objeto do qual o labirinto se torne o significante metafórico. [...] Suponhamos um Labirinto sem quid central (nem Monstros, nem Tesouro) e, portanto, a-cêntrico, isto é, sem significado último a ser descoberto [...]. Labirinto: forma tão bem feita que aquilo que se pode dizer dela aparece, facilmente, como alguém da própria forma [...]. Essa força do labirinto é a da Narrativa: narratividade forte, incandescente [...]. Labirinto = nada a ser compreendido (não pode ser resumido). [...] No fundo, a verdade do labirinto estaria do lado do Jogo. (BARTHES, 2005, p. 244-252).

Dispondo em jogo orientação e desorientação, atravessamento e fronteira, evocação e visão, o labirinto intertextual barthesiano pode ser aproximado da narrativa bifurcada de um ensaio cujos temas reinventam-se em pleno percurso de composição. Discursivamente ressonante à horizontalidade de um *intertexto*<sup>5</sup>, o labirinto textual proposto por Barthes em forma de Livro traz a permeabilidade de uma escrita capaz de reunir numa mesma ordem narrativa o drama e o devaneio, a estrutura e o método. Não obstante, o projeto de romance barthesiano pode ser lido como um fantasma de escrita, tão somente formulável em espiral, por atravessamentos de pensamentos e linguagens; “semelhante a um romance fantástico que fosse vivido em vez de ser escrito” (BAUDELAIRE apud BARTHES, 2005, p. 191). Sem pretensão de exaustividade e de clausura, seu projeto de escrita antes se interliga às analogias narrativas geradas por certas combinações de impasses, tais como a presença do antilivro dentro do livro. Mais remetendo à Obra como um experimento escrevível das impossibilidades da escrita, a preparação barthesiana do romance alude ser experimentada por um leitor ativo, simultaneamente, como um Livro legível e ilegível, utopia e práxis de imagens e metáforas novas. A este respeito, tendo em vista certo frescor do discurso literário, para Barthes, toda tradução de um texto clássico deveria ser refeita a cada vinte cinco anos (cf. BARTHES, 2005, p. 49).

Configurando o oposto de uma obra-prima, o Texto barthesiano que compõe a sua composição de obra é ensaísticamente fundamentado pela renovação das estruturas tradicionais romanescas. Tendo por gênese a própria linguagem em sua polissemia escritural, o Livro barthesiano também abrange o anti-livro. Objeto abjeto diante de todo triunfo canônico, *a preparação do romance* contém nas próprias estruturas a fabulação de uma escrita antitotalizante<sup>6</sup>. Visando integrar a visada e o objeto num só movimento de escrita, por narrativas que se afastem de uma narrativa monológica (em sentido clássico, com provas, suspenses e um triunfo final), Barthes busca pelos pontos de fuga de um eterno recomeço em relação à obra a ser feita. Mais um intervalo do que uma

---

<sup>5</sup> Na análise de Julia Kristeva (1974), o *intertexto* pode ser referido como um corpo de registros múltiplos e um mosaico de citações; um sistema de conexões multiformes e pluridimensionais cuja simultaneidade de textos é tão somente apreensível em pleno circuito de linguagem.

<sup>6</sup> Em prol de uma escrita antitotalizante, “o livro é algo que veste uma parede, na falta do espírito [...] à sujeição ao Livro-Mestre, ao livro como Mestre, pode responder uma Rebelião contra o livro: Lautréamont, Artaud: a aposta, a acrobacia, consiste então em dizer Não ao livro, por meio do livro” (BARTHES, 2005[1], p. 115 & Ibid., p. 255).

duração, o ensaio de romance a ser projetado em *A preparação do romance* pode ser lido como uma extensa busca narrativa em torno do potencial disruptivo da própria linguagem, uma vez que seu projeto de escrita se nutre de uma crise narrativa constitutiva do moderno: “a categoria do *Romanesco*, cujo fascínio cresce à medida que o romance como cânone perde o interesse” (BARTHES, 2005[1], p. 36). Tendo isso em vista, a utopia de escrita do romance também é buscada por Barthes com um pouco da ironia metalinguística de Proust sobre a impossibilidade da obra-total: “o Narrador conta a Obra em vias de não ser feita, e, ao fazê-lo, a faz” (BARTHES, 2005[1], p. 353).

Sendo, também, uma estrutura de mediação, o romance barthesiano tematiza e dramatiza as dificuldades a serem abordadas no campo da escrita por um escritor efetivamente permeável ao ensaio de sua busca. Diante de desafio tal, como um autor hipotético da Obra a ser feita, Barthes transfere para a escrita romanesca certa peregrinação dificultosa daquele que percorre, em perspectiva crítica, os objetos-labirintos de uma escrita de difusa filiação textual. Alterando, inclusive, a sua forma de narrar, à perspectiva de uma nova viagem escritural, como a peregrinação num continente por todo sempre novo e numa terra invencivelmente estrangeira, a escrita ensaística do romance a ser buscado por Barthes é associada à noção apropriativa de aventura (*adventura*): “aquilo que me advém [...] uma *aventura*, a própria dialética de uma conjunção amorosa, em que cada um vai deformar o outro por amor, e de modo a criar um terceiro termo: ou a própria relação, ou a obra nova, *inspirada* pela antiga” (BARTHES, 2005, p. 6 & BARTHES, 2005[1], p. 19).

Objeto dissonante e impacificável, o projeto barthesiano de romance a ser narrado é anunciado como a empiria teórica de uma mesma via escritural de paradoxos constitutivos. Tensamente situada entre o ensaio e o romance, a sua preparação romanesca compõe-se das variáveis de rascunhos e outras pluralidades estilísticas a serem esboçadas numa desejada indefinição de gêneros. Insubmissa frente às grandes categorias lógicas de enunciação, é na indefinição de gênero narrativo que o romance barthesiano mais se reverbera. Não sendo um gênero topicamente definível por um só de tipo de assunto ou narração, o romance barthesiano se associa à poética de uma *obra-aberta* a ser pós-produzida por um leitor-produtor capaz de gerar novos fatos de leitura dentro de um texto vicejante de transformações formais, uma vez que, para Barthes, “(a verdade de um texto

não é a verdade daquilo que ele diz; é – noção paradoxal – a verdade de sua forma)” (BARTHES, 2005[1], p. 305).

Projetada por fragmentos, a preparação romanesca barthesiana mais se estrutura por anotações de intermitências de uma composição pela qual os sentidos se produzam como possíveis atravessamentos do romance a ser buscado. Problematizado em sua dimensão potencialmente discursiva, para Barthes, o romance é, sobretudo, um desejo de escrita infinita em seu mais alto grau:

Quanto ao Filme, ao Livro, ao próprio Curso, sua estrutura será semelhante à de uma peça de Teatro – ou de um Rito (afinidade, vínculo) e até mesmo de uma pequena Tragédia (doméstica) Quero dizer que haverá: a) um Prólogo: o *Desejo de escrever*, como ponto de partida da Obra a ser feita; b) três capítulos (livro), três atos (Tragédia ou Comédia?), ou três provas (Rito, Iniciação) = os obstáculos que será necessário enfrentar, os nós que precisaremos desatar para escrever a Obra; c) uma Conclusão? Um Epílogo? Não exatamente: antes uma *Suspensão*, um Suspense final cuja resolução eu mesmo desconheço. [...] A Escrita: evidentemente, do lado do Simbólico, do lado do Ideal do Eu. Mas outra instância está presente: o Eu Ideal, mais ou menos bem dominado. Um diferencial se estabelece entre a postulação do Ideal do Eu (Escrita) e a postulação do Eu Ideal (imaginário fora da escrita), que *empurra* o sujeito para a escrita, obrigando-o a escrever *infinidamente*. (BARTHES, 2005[1], p. 6-73).

Fragmentando o seu sujeito de escrita no interior da esfera desejante de uma obra, “pela extensão e multiplicação de saberes” (BARTHES, 2005[1], p. 233), Barthes inclui na preparação do romance as variabilidades autorais de sua escrituração. Assumindo a relativização de seu sujeito autoral, num “desrecale do autor” (BARTHES, 2005[1], p. 168), a Obra barthesiana se perspectiva numa espécie própria de nebulosa biográfica. Extensivo à linguagem e às suas contingências, o seu projeto de romance só se inicia com o redirecionamento da figura autoral do escritor – “o escritor não sendo mais aquele que escreve algo, mas que escreve, absolutamente” (BARTHES, 2005, p. 20).

Herói não heroico de toda aventura da escrita, “assim como a personagem principal de Ulisses [de Joyce] é um fato de linguagem” (BARTHES, 2005, p. 215), o romance barthesiano se ensaia por discursos da obra sobre a obra. Sendo, ao mesmo tempo, o discurso de uma teoria e a teoria de um discurso, a preparação barthesiana do romance pode ser aproximada de um ensaio cujas diretivas críticas incitam para o plano escritural romanesco uma nova noção de escrita como um “plexo projetivo e prospectivo” (BARTHES, 2005, p. 222) a ser esboçado num limiar “entre a estrutura e o método” (BARTHES, 2005[1], p. 126).

Articulada por meio de uma crise central – “crise da qual decorre uma renovação das obras [...] espécie de fenda, de hemorragia aberta na clausura da obra” (BARTHES, 2005[1], p. 233-259) –, a Obra barthesiana mantém-se em pleno circuito de linguagem. Incluindo nas próprias estruturas os rascunhos, os esboços e as notas preparatórias, a intransitividade da Obra se ergue sobre um fundo de curto-circuito da linguagem, experimentalmente formulada entre o ser e o vir a ser. Dispondo dos pensamentos como a uma aventura de linguagem, o romance barthesiano alude desdobrar-se como a poética de uma escrita capaz de ser ensaiada pela via de uma ficção que estruturalmente não tem nenhuma razão para se concluir, a não ser pela via renovável de uma outra expansão narrativa.

Assim, em coautoria combinatória próxima à particularidade do *Kairós* (o *não-comparável*), a preparação do romance só é dimensionável em contínua mudança. Próxima de um dispositivo de desenredamento narrativo capaz de dispor em movimento a própria produção escrevente, a filosofia da obra barthesiana é tão somente dimensionável em plena impermanência formal:

Podemos sentir o apelo do *rapsódico*, como o apelo de uma verdade do mundo. Em suma, não podemos escolher a forma da obra (e, portanto, não podemos escrever) sem decidir qual é nossa filosofia > a ideia de Livro implica uma filosofia monista (estrutura, hierarquia, *ratio*, ciência, fé, história); a ideia de Álbum implica uma filosofia pluralista, relativista, cética, taoista etc. [...] O amontoado de notas, de pensamentos soltos, forma um Álbum; mas esse amontoado pode ser constituído com vistas ao Livro; o futuro do Álbum é, então, o Livro; mas o autor pode morrer nesse ínterim: resta o Álbum, e esse Álbum, por seu desígnio virtual, já é o Livro [...] Na outra extremidade do tempo, o Livro feito volta a ser Álbum: o futuro do Livro é o Álbum, assim como a ruína é o futuro do monumento [...]. Passamos nosso tempo (pela atividade de nossa memória, ver Valéry) criando ruínas, e alimentando-nos delas; alimentando nossa imaginação, nosso pensamento. O que vive em nós, do Livro, é o Álbum: o Álbum é o *gérmen*; o Livro, por mais grandioso que seja, é apenas a *soma*. (BARTHES, 2005[1], p. 131-134).

Espaço reinventor de escrita, em vias de se fazer, a preparação romanesca apresentada por Barthes também aborda a leitura como um fim de escrita; um sujeito-objeto capaz de transformar o leitor em um consumidor (mais do que um consumidor) da obra a ser lida. Potencializada em forma de metáfora extrema escrevível, *a preparação do romance* mais se aproxima de uma obra cuja ensaística de abertura é enunciada por meio de um apagamento autoral em prol da intransitividade do verbo *escrever*. Interligado ao ler, o *escrever* barthesiano mais se aproxima da conceituação de um leitor-produtor capaz de se situar na posição desejante de escritor – afinal, como questiona Barthes, “se

*Escrever* decorre do ler, se há uma relação de constrangimento entre os dois atos, como se pode ser sem se sentir obrigado a escrever?” (BARTHES, 2005[1], p. 29).

Meditada num limiar entre a leitura e a escritura, a preparação barthesiana do romance inclui em sua escrita a figura de um “leitor-escritor (aquele que espera escrever)” (BARTHES, 2005[1], p. 22). Pertencente mais à ordem do aparecimento que do deciframento de formas, o ensaio de romance barthesiano só é capturável pelos rastros de uma possível trilha textual a ser impressa pelos vestígios esboçados por cada leitor. Nesse sentido, a preparação barthesiana do romance pode ser aproximada daquilo que Tzvetan Todorov (2018) denomina de: *a leitura como construção*. Efetuada como potência de construção, certo tipo de leitura ficcional é abordada por Todorov por meio de referenciais diversos de falas que propõem pensar a literatura pelo ponto de vista da leitura:

Não se percebe o onipresente. Nada mais comum que a experiência de leitura, e nada mais ignorado. Ler: isso é tão óbvio que parece, à primeira vista, que não há nada a dizer. Nos estudos sobre a literatura, por vezes (raras) se observou o problema da leitura de dois pontos de vista muito diferentes: um leva em conta os leitores, em sua diversidade histórica ou social, coletiva ou individual; o outro, a imagem do leitor, tal como se encontra representado em certos textos: o leitor como personagem, ou ainda como ‘narratário’. Mas há um campo inexplorado, o da lógica da leitura, que não é representado no texto e que, apesar disso, é anterior à diferença individual. [...] O romance não imita a realidade, ele a cria: essa fórmula dos pré-românticos não é uma simples inovação terminológica; apenas a perspectiva de construção nos permite compreender de modo correto o funcionamento do texto dito representativo. A questão da leitura se estreita então da seguinte maneira: como um texto nos leva à construção de um universo imaginário? Quais são os aspectos do texto que determinam a construção que produzimos no decorrer da leitura, e de que maneira? [...] Por ocasião de uma leitura-construção, procedemos segundo outra casualidade; as causas e as consequências do acontecimento devem ser procuradas em uma matéria que não lhe é homogênea. [...] O texto ficcional toma a construção como tema simplesmente porque é impossível evocar a vida humana sem mencionar esse processo essencial. Cada personagem é obrigada, a partir das informações que recebe, a construir os fatos e as personagens que a cercam; nisso ela é rigorosamente paralela ao leitor, que constrói o universo imaginário a partir de suas próprias informações (o texto, o verossimilhante); a leitura se torna assim (de modo inevitável) um dos temas do livro. Todavia, essa temática pode ser mais ou menos valorizada, mais ou menos explicitada. [...] Em geral, a construção representada no texto é isomorfa àquela que toma esse próprio texto como ponto de partida. O que as personagens ignoram, o leitor também ignora [...] dado que o leitor individual, longe de suspeitar das nuances teóricas que ele exemplifica, lê o mesmo texto de várias maneiras, simultânea ou sucessivamente. Sua atividade lhe é tão natural que permanece imperceptível. É preciso então aprender a construir a leitura – seja como construção, seja como desconstrução. (TODOROV, 2018, p. 121-138).

Vinculada a um outro tipo de leitura, no caso de Barthes, a escrita romanesca é pensada sob a reivindicação de novas formas. Enunciada numa linguagem voluntariamente ensaística, por pedaços soltos de teorias, Barthes propõe para A

*preparação do romance* certa perspectiva de leitura potencialmente continuada, a ser retomada por cada potencial leitor que venha dela se aproximar:

Leitura e escrita: em movimento de troca recíproca; talvez seja isso a Força de toda Criação, e mesmo de toda Procriação: eu me acrescento, na criança procriada, a quem amo > Relação do *Ler* e do *Escrever*: seria nupcial > Aproximação da Criação com a Procriação: feita mil vezes, mas é inevitável; é preciso, então, dar-lhe sua definição antropológica: Procriar e Criar = não propriamente um Triunfo sobre a Morte, mas uma Dialética do Indivíduo e da Espécie: escrevo, ‘acabo’ (a obra) e morro, mas, ao fazê-lo, algo continua: a Espécie, a literatura > Eis por que a ameaça de definhamento ou de extinção que pode pesar sobre a literatura soa como um extermínio de espécie, uma forma de genocídio espiritual. [...] Passar do ler amoroso ao Escrever é fazer surgir, descolar da Identificação imaginária ao texto, do autor amado (que seduziu), não o que é diferente dele (= impasse do *esforço* de originalidade), mas aquilo que, em mim, é diferente de mim: o estrangeiro adorado me leva, me conduz a afirmar ativamente o estrangeiro que existe em mim, o estrangeiro que sou para mim mesmo. [...] *ler* é uma atividade metonímica, devoradora; puxamos, em nossa direção, todo o lençol da cultura; entramos, como num mar profundo, no Imaginário da Cultura, no concerto, na polifonia de mil vozes alheias às quais juntamos as nossas: um livro (infelizmente, é verdade, nem todos: digamos um livro que *prende*) é como uma malha desfiada > Ora, creio que a escrita = aquela coisa enigmática que, não sendo fala, é entretanto linguagem, detém a hemorragia do Imaginário. (BARTHES, 2005[1], p. 15-257).

Vinculada à inteligência desejan-te de um objeto jamais definitivo – “ao mesmo tempo enfático e elíptico” (BARTHES, 2005, p. 135) –, a utopia barthesiana do romance pode ser aproximada de uma perspectiva indissociavelmente ensaística de escrita apontada por Theodor Adorno (2003) como sendo a forma crítica por excelência de uma modernidade fragmentária. Tensionados entre o entendimento e a especulação, certos pensamentos rapsódicos ensaísticos se aproximam de uma lógica análoga musical. Limítrofe de uma música autônoma, o ensaio tem por potencial de escrita converter os próprios objetos de reflexão em matéria de improviso escritural:

O ensaio se aproxima da lógica musical, na arte rigorosa mas sem conceitos da transição, para conferir à linguagem falada algo que ela perdeu sob o domínio da lógica discursiva, uma lógica que, entretanto, não pode simplesmente ser posta de lado, mas sim deve ser superada em astúcia no interior de suas próprias formas, por força de insistência da expressão subjetiva. Pois o ensaio não se encontra em uma simples oposição ao procedimento discursivo. Ele não é desprovido de lógica; obedece a critérios lógicos na medida em que o conjunto de suas frases tem de ser composto coerentemente. [...] Só que o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva. Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma sequência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos, em vez de subordiná-los; e só a quintessência de seu teor, não o seu modo de exposição, é comensurável por critérios lógicos. [...] o ensaio é mais dinâmico do que o pensamento tradicional, por causa da tensão entre a exposição e o exposto. [...] Ele escapa à ditadura dos atributos [...] e entretanto o ensaio permanece sendo ‘ideia’, na medida em que não capitula diante do peso do existente, nem se curva

diante do que apenas é. [...] É por isso que a lei mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível. (ADORNO, 2003, p. 43-45).

Tendo sido popularizado por Montaigne na publicação de *Ensaaios* [1580], o termo *essai* é conhecido em francês desde o século XII e provém do latim tardio *exagium*, que remete à *balança*. Por outro lado, a terminologia do “ensaiar” deriva de *exagiare*, que significa *pesar*. Tendo por gênese narrativa os *Ensaaios* de Montaigne, num ensaio, o exercício da reflexão interna é inseparável da razão especulativa de uma realidade exterior. A começar pela pluralidade do título “*Ensaaios*”, o que Montaigne sugestiona em sua ensaística é o permanente recomeço de um novo jogo de energia vital a ser transposto para o plano da escrita. Menos a pesagem de um objeto instrumental e mais a sua modelagem, os *Ensaaios* de Montaigne aludem às ponderações manuais de uma escrita capaz de *pensar com as mãos*, como o desejava Montaigne, e, simultaneamente, meditar e manusear às bordas de um mesmo objeto observado. Livro de exercícios preliminares, *Ensaaios* de Montaigne pode ser lido como sendo a primeira *obra-aberta* da história literária. Ainda que não consista senão de preâmbulos narratórios, os ensaios que compõem o livro de Montaigne podem ser interpretados como um experimento escrevível que desafia os princípios basilares de uma experiência supraindividual a ser postulada pela subordinação identitária entre sujeito e objeto; a este respeito, destaca Jean Starobinski:

Constatamos desde logo que o que caracteriza o ensaio são a pluralidade e a multiplicidade – o que legitima o plural do título *Ensaaios*. Não se trata mais de tentativas reiteradas, de *pesagens* recomeçadas, de *balões de ensaio* ao mesmo tempo parciais e incansáveis: esse perfil de começo, esse aspecto *incipiente* do ensaio, é seguramente capital, uma vez que pressupõe a abundância de uma energia alegre que jamais se esgota em seu jogo. [...] Esta é a matéria ensaiada, submetida à pesagem, é menos o ato instrumental que Galileu virá literalmente a praticar do que uma ponderação manual, uma modelagem, um manuseio. ‘Pensar com as mãos’, Montaigne era especialista nisso [...]. Escrever, para Montaigne, é ensaiar de novo, com forças sempre jovens, num impulso sempre primeiro e espontâneo, tocar o leitor na carne, arrastá-lo a pensar e sentir mais intensamente. É às vezes também surpreendê-lo, escandalizá-lo e incitá-lo à réplica. Ao escrever, Montaigne queria reter algo da voz viva, e sabia que ‘a fala é metade o que fala e metade o que escuta’. (STAROBINSKI, 2018, p. 17-22).

Partindo de Montaigne, de modo a *pensar com as mãos*, o ensaio pode ser lido como o gênero literário mais livre que há – forma cujo princípio básico se produz pela imprevisibilidade de uma linguagem disposta em jogo. Forma narrativa livre e

assistemática, o ensaio evoca certa liberdade de espírito capaz de suscitar um limiar narrativo próximo do prazer crítico de um jogo. A potencialmente abordar tudo que tematiza com a experimentalidade do método, o ensaio e o seu tema desenvolvem-se em torno da busca de uma forma literária plástica e processual. De outro modo configurável, é recorrendo à metáfora de uma paisagem exigente e de uma profusão verbal que o ensaio pode ser relacionado à sinonímia de uma busca que não visa nenhuma matéria de litígio doutrinal. Antiprofessoral, o ensaio carrega a liberdade de movimentos de uma escrita disposta à prova. Arriscadamente suprapessoais, seus objetos especulativos não se esgotam nos próprios jogos. Tendo a inventiva artística por categoria crítica, num ensaio, não se enuncia diretamente o que se quer narrar como fórmula ou como lei, mas, antes, progressivamente, à luz da inteligência do leitor e com a sua participação. Mediante sucessivas variações sobre um mesmo ponto de partida, a forma ensaística existe mais em relação e em plena mediação escritural. Para uma lógica ensaística, todos os graus do mediado são imediatos, até que recomece a sua reflexão. Nesse sentido, em prol da intermediação dos meios, um ensaio só se torna verdadeiro “pela marcha de seu pensamento, que o leva para além de si mesmo, e não pela obsessão em buscar seus fundamentos como se fossem tesouros enterrados” (ADORNO, 2003, p. 28-30).

Por sua vez, adotando certa característica marcadamente ensaística de empirismo dos próprios procedimentos narrativos, Roland Barthes apropria ao próprio método fabulador de escrita uma frase peremptória de Montaigne: “*Eu não ensino; narro*” (BARTHES, 2005[1], p. 94). Escrita sob a perspectiva de uma vida perpetuamente recomeçada, a composição do romance barthesiano se apresenta ao leitor sob a face agonística de um processo reinventivo de “*scripturire = querer escrever [...] escrever é querer reescrever*” (BARTHES, 2005[1], p. 14-31). Dimensionando a escrita como uma revolução permanente do pensamento e da linguagem, como propõe leitura barthesiana, certa esfera escrevível do romance pode vir a reinventar também a estética ensaística: “A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confere ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios” (BARTHES, 2003, p. 137).

Em consonância com certos signos do aleatório, até que o aleatório se transforme em seu próprio signo de escrita, Roland Barthes pensa o romance por meio de escritas

não tradicionais para o pensamento ocidental, tais como o haikai. Em analogia às formas ultra breves de um haikai, o ensaio de romance barthesiano aponta para certas dissonâncias de discursos a serem produzidos em pleno ato de enunciação. Com o sal da contingência e da diferença, por átomos de frases que anotam, o elogio barthesiano do haikai é enunciado a partir da possibilidade discursiva de se pensar numa co-presença sígnica de narrativas; “sem que ela seja metonímica, antitética, causal” (BARTHES, 2005, p. 68).

Potencialmente associada a certa noção oriental de espaçamento e intervalo (*Ma*)<sup>7</sup>, a preparação do romance barthesiano se engendra de formas fragmentárias análogas a um haikai. Representado sob a forma efêmera de uma fala infinita sobre aquilo que passa, como sublinha Barthes, o haikai é breve, mas não acabado e fechado. Paradoxalmente vinculado às formas, o haikai representa, também, a dissolução em potencial de toda metalinguagem na linguagem: seu fim é relativizar, enfim, toda metalinguagem. Capaz de propor, na escrita, novos fatos de leitura e novas forças de visão, o haikai supõe a prática de um tempo espaçado por vozes ideogramáticas de discursos. Sem as muletas instrumentais das categorias espaço-temporais kantianas, os espaçamentos propostos por um haikai são formados por atravessamentos e intervalos de certa *anticondensação totalizadora*. Sendo o haikai um puro poema de enunciação, Barthes o aproxima da poética de um romance a ser buscado em pleno jogo agonístico da linguagem:

Haikai = forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, cinge, glorifica: dota de uma *fama*) um elemento tênue da vida ‘real’, presente, concomitante. [...] o haikai é a conjunção de uma ‘verdade’ (não conceitual, mas do *Instante*) e de uma forma. [...] a forma (‘alguma forma’) prova, manifesta a verdade (e não somente o ‘raciocínio’). [...] Haikai: forma breve por excelência; é um fato de leitura: as formas breves atraem o olho para a página. [...] Toda arte oriental (chinesa): respeito pelo *espaço*, isto é (sejamos mais precisos), pelo *espaçamento*. Sabe-se: o japonês não conhece as categorias kantianas do Espaço e do Tempo, mas aquela – que as atravessa – do Espaçamento, do Intervalo: *Ma*. [...] O *Ma* japonês: espaço e tempo (espaçamento e intervalo): o haikai implica também uma prática do Tempo espaçado. [...] no haikai, a propriedade vacila: o haikai é o próprio sujeito, uma quintessência de subjetividade, mas não é o ‘autor’. O haikai pertence a todo mundo, já que todo mundo pode parecer fazê-lo – já que é plausível que qualquer um o faça. [...] No haikai, não há imperativo [...]. Haikai: mundo rigoroso do Indireto [...]. Isso define bem o haikai: ele não estabiliza o movimento, ele divide a Natureza, não a abstrai. [...] Em suma, o haikai ensina a dizer *eu*, mas é um *eu* de escrita: escrevo *eu*, logo sou. (BARTHES, 2005, p. 47-136).

---

<sup>7</sup> De tal maneira Barthes narra o *Ma*: “toda relação, toda suspensão entre dois instantes, dois lugares, dois estados” (BARTHES, 2005, p. 13).

Próxima da escrita ideogramática de um haikai, a composição fragmentária romanesca se constrói, em perspectiva barthesiana, pela copresença de elementos contrastantes, tais como “um estado e um processo” (BARTHES, 2005, p. 159). Pensando o romance como um pleno devir entre o ser e o vir a ser, a escrita barthesiana se apropria de certa indagação flaubertiana sobre o estilo, de modo a indagar a inconstância da própria composição escritural: “É preciso que as frases se agitem num livro como as folhas numa floresta, todas diferentes em sua semelhança?” (FLAUBERT apud BARTHES, 2005[1], p. 343).

Outrossim, noutra frente crítica possível, Barthes esboça o “seu” ensaio de romance a ser produzido por prólogos da obra a ser escrita. Ensaísticamente motivada por uma dialética particular entre leitura e escritura, o romance barthesiano se esboça por camadas de figuras em palimpsesto. Em vista disso, como uma figura a ser desdobrada em novas dobras, *A preparação do romance* se escreve por camadas de “subjatividade escrevente” (BARTHES, 2005[1], p. 44). Extensivamente fabulada por narrativas de ensaios escriturais, *A preparação do romance* se perfaz com a teoria de uma escrita atravessada por escritas outras. Simultaneamente ficcional e conceitual, seu espírito de análise é formulado em plena individuação teórica de fabulação intertextual. Virtualmente expansível, com os sucessivos malogros de um eterno experimento recomeçado, a individuação do romance é retomada como um projeto de escrita a ser formulado em pleno percurso intertextual de livros que prolongam outros livros, por intermédio de uma espécie própria de manancial textual – “texto ao mesmo tempo encadeado, prosseguido, sucessivo, e texto superposto, histologia de textos em corte, palimpsesto” (BARTHES, 2005, p. 37).

Assim, como pretendemos analisar neste artigo, *A preparação do romance* de Roland Barthes pode ser lida como um vasto projeto sobre a escrita – poética do fazer da obra; ensaio do livro a ser escrito e do livro em vias de se escrever –, uma vez que, não sendo uma espécie de justificativa tardia da obra, mas sim um dispositivo de prolongamento narrativo capaz de dispor em movimento a sua própria produção, a filosofia da obra constitui a parte motora de sua escrita. Forma fantasiada de livro – cuja poética composicional gravita em torno de uma nova poética de leitura, potencialmente direcionada para “uma nova escuta das coisas” (BARTHES, 2005[1], p. 360) – A

*preparação do romance* mais se perspectiva sob o ponto de vista de uma teoria da literatura sempre por fazer:

O livro, objeto fixo, já que finito, arquitetado, premeditado, é feito por um sujeito que jamais pode garantir sua fixidez. Quando o Projeto está decidido, e começa o lento trabalho da Escritura, há pois uma angústia [...] a noção de Obra. Dir-se-ia que aqueles que escrevem produzem, querem produzir *livros*, mas que não há mais, ou quase não há, aquela intencionalidade típica da Obra como monumento pessoal, objeto louco de investimento total, cosmo pessoal: *pedra* construída pelo escritor ao longo da História [...]. A razão disso? (Na verdade, com esse gênero de fenômenos, nunca se sabe se são rastros, indícios ou causas). Sem dúvida, isto: o escrito não é mais a encenação de um Valor, de uma Força ativa; ele não está, ou está mal ligado a um sistema, a uma doutrina, a uma fé, a uma ética, a uma filosofia, a uma cultura > O escritor se produz numa onda ideológica (do mundo) sem *breque*; ora, a Obra (e a Escritura que é sua mediação) = precisamente um *breque*, aquilo que trava *a roda livre*; roda livre do esteriótipo ou roda livre da Loucura; a Obra: não niilista [...]. Escritor: espécie de Cassandra do passado e do presente; verdadeiro e jamais acreditado; testemunha vã do Eterno recomeçado. (BARTHES, 2005[1], p. 282-347).

Desse modo, tendo em vista que toda escrita é, também, recomeço de escrita, a preparação barthesiana do romance se aproxima de uma “arte do ténue” (BARTHES, 2005, p. 123) cuja escrita tem por busca epistêmica produzir narrativas ficcionais em pleno curso e percurso de fabricação. Do ensaio ao romance, por acréscimos de retomadas, recuos, errâncias e incertezas, o ensaio romanescos barthesiano mais se perpetua enquanto avatar enunciativo de uma obra a ser sucessivamente continuada. Em última instância ficcionalizada, suas fabulações textuais acabam por borrar as fronteiras de tudo aquilo o que separa o Livro de sua produção. Em vista disso, Barthes, afinal, propõe:

O romance é uma obra geral de contornos imprecisos, mas que, precisamente, resolve a contradição entre o conhecimento do mundo e a escritura, entre os saberes e a escritura. [...] a literatura não nasce de uma imitação direta, mas da proliferação, da enunciação do mundo como movimento de Espelhos. [...] *Escrever* como absoluto comporta um movimento existencial particular: acabar (a obra) para recomeçar [...] na medida em que tenho um sentimento absoluto do Escrever (que não termina com a obra, mas a recomeça) [...]. (a Obra, com maiúscula inicial, é como o ventre da vida bem-aventurada, a vida pré-natal). [...] a Obra é um valor, um objeto ético; o trabalho da obra é, pois, uma conduta do tipo iniciático. [...] Arquitetura eternamente ordenada, em correspondência com a do Universo (será o Livro) [...] de uma obra que pesa a uma obra que corre (por exemplo, do Ensaio ao Romance). [...] e o que eu quero é uma generalidade, não sabendo se ‘minha’ Obra será um romance ou outra coisa, pois não creio que a indecisão de gênero seja um fator de ilegibilidade. Portanto: a) Uma armação narrativa ou lógico-intelectual global, isto é, subjacente a toda obra, mesmo se não é um romance, um *desenho*, um esquema, isto é, também uma *força protensiva*, cuja melhor encarnação é a Narrativa [...]. Sem dúvida a Obra Nova (com relação a si mesmo: é o postulado da Obra a fazer). (BARTHES, 2005[1], p. 22-360).

**Referências bibliográficas:**

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Ed.34, 2003.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005[1].

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

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GIDE, André. *Journal: tome I (1887-1925)*. Paris: Gallimard, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1974.

SCHERER, Jacques. *Le Livre de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1957. (Collection Blanche).

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? In: *Doze ensaios sobre o ensaio \ antologia Serrote*. São Paulo: IMS, 2018.

TODOROV, Tzvetan. A leitura como construção. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.