

## ***A MORTE DO AUTOR DE ROLAND BARTHES: ECOS MUSICAIS***

### ***THE DEATH OF THE AUTHOR BY ROLAND BARTHES: MUSICAL ECHOS***

Dione Colares de Souza<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo objetiva abordar questões teórico-literárias, em interface com a linguagem musical, a partir das reflexões sobre o ensaio “A Morte do Autor”, do escritor francês Roland Barthes (1915-1980). Pretende-se delinear as principais ideias do escritor com base na discussão acerca do lugar da obra de arte literária e elucidar os conceitos de autor e autoria enunciados por Barthes no referido ensaio, de modo a constatar as analogias entre o pensamento barthesiano, a linguagem musical e a *performance* do texto na música.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roland Barthes. “A Morte do Autor”. Autor e Autoria. Texto na Música.

**ABSTRACT:** The present article proposes to approach some theoretical-literary questions in interface with musical language. The starting point for this discussion is built upon the reflections about the essay “The Death of the Author”, by French writer Roland Barthes (1915-1980). In addition, this article proposes to delineate Barthes’s main ideas based upon a discussion about the place of literary art, as well as to clarify concepts of author and authorship enunciated at Barthes’ essay, in order to bring on analogies between his ideas of the musical language and *performance*.

**KEYWORDS:** Roland Barthes. “The Death of Author”. Author and Authorship. Text in Music.

## **O LUGAR DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA**

No contexto literário, alguns conceitos constituíram entraves para o desenvolvimento de uma concepção de literatura como arte. Diante do panorama historiográfico, observa-se um problema de abordagem do objeto. De um lado, o ponto de vista da funcionalidade e, de outro, uma aproximação voltada à evolução da obra literária.

Com o intuito de sistematizar diferentes concepções sobre o que é ou deveria ser a obra de arte literária, a historiografia transformou-se em um problema teórico e metodológico. Qual a metodologia ideal para a sua construção? Qual a base teórica de cada método historiográfico?

A história é a área disciplinar que estruturou os fatos literários do passado, por isso é difícil escapar das conceituações que abrangem outros campos de conhecimento não literários, como os da ciência, sociologia, política, economia, filosofia, etc. Entender a obra literária pela obra literária é um exercício difícil.

<sup>1</sup> Professora Mestre do Departamento de Artes da UEPA. Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: [dione\\_colares@hotmail.com](mailto:dione_colares@hotmail.com)

No que tange à abordagem funcional, a história literária, ao discernir o objeto artístico como objeto documental e não artístico, imprime certa dose de passividade à literatura. Atrela o espírito artístico a um contexto externo, pois percebe a obra em sua dependência com outros fatos históricos. Destarte, o objeto artístico passa a ser analisado e interpretado sob uma perspectiva subjacente à própria entidade estética. No entanto, o tratamento da arte sob a concepção funcional também não solucionou o problema de significação artística. Com isso, outra abordagem com base nos postulados formalistas para o estudo do objeto estabelece uma aproximação da obra pelo campo estético a partir de uma relação interna com a literatura.

Diante da problemática teórica e metodológica de investigação da obra literária em face de sua dependência ao campo histórico social ou de sua autonomia artística, Wellek sustenta que

(...) uma nova análise da obra de arte em sua função estética é possível se tivermos em mente seus dois problemas centrais: sua estrutura e sua função. Uma concepção semiológica de uma obra de arte deveria abrir novos horizontes para eliminação das dificuldades e para a resolução dos problemas. (WELLEK, 1978, p. 283)

Dessa feita, tentativas de normatização dessas ideias resultaram em problematizações acerca da literatura como provocadora de movimentos atrelados a diferentes convenções. Alguns historiadores tentaram condicionar a obra literária a esquemas teóricos fechados, que abarcam os preceitos normativos e as convenções estéticas associadas a uma história literária devedora a outras histórias. Outros teceram abordagens a partir de uma perspectiva funcional até se voltarem a diferentes tendências epistemológicas de percepção do texto como diálogo com outros textos, como discurso ideológico ou verdades relativizadas.

Por sua vez, a evolução literária é uma história de seus muitos leitores em épocas e lugares diferentes, levando a obra de arte para o terreno semiológico em um processo que adiciona ou suprime valores, os quais já pertenceram ou passam a pertencer à obra. A arte não possui um significado universal, pois pode ou não ter expressão a um grupo social.

Essas novas linhas de pensamento se baseavam em parâmetros historiográficos divergentes ao objetivismo científico e começaram a favorecer possíveis contatos interdisciplinares, com a ampliação da noção de fonte e da noção de tempo, e este deixava de ser um critério meramente cronológico.

Após esse período de turbulência teórica pelo qual passou a história da literatura, outras discussões teóricas foram desencadeadas acerca do lugar da narrativa literária. Para fins deste artigo, destacam-se o enfoque de uma possível mudança de valor estético no decurso do tempo, o estudo de relações entre obras, bem como a abordagem semiológica de Barthes e seu debate sobre o desligamento do autor e sua escritura.

Nessa perspectiva, uma narrativa literária é uma instância intermediadora entre o texto e o outro. Se em outrora era uma significação comum, agora é um relato que possibilita o redimensionamento da relação entre o passado e o presente, como narrativa do descontínuo, como reordenamento e reconstrução de significados. Sendo assim, a partir do paradigma proposto por Barthes, objetiva-se tecer conexões entre o seu emblemático ensaio “A Morte do Autor” com a linguagem e a performance musicais.

### **SOBRE O ENSAIO “A MORTE DO AUTOR”**

Em 1968, Roland Barthes escreveu “A Morte do Autor” como um manifesto. O discurso barthesiano professa o desligamento do autor em relação à escritura, propondo metaforicamente a “morte” deste a favor do “nascimento” do leitor. Contrário a qualquer atmosfera autoritária, Barthes considerava autoria a sinônimo de autoridade, tirania e aprisionamento. No período pós-segunda Guerra Mundial, o autor fez parte de uma geração de teóricos, ao lado de Michael Foucault, Roman Jakobson e Jaques Lacan, cujo postulado teórico tornou-se um consenso entre os estruturalistas, refletindo-se nas gerações futuras da crítica literária. Barthes transgrediu as verdades, ideias cristalizadas e práticas de seu tempo. Rompeu com regras e convenções estabelecidas ao enunciar “a morte do autor” como um grito de liberdade. Para ele, ao elaborar um texto, um autor baseia-se em referências e ideias anteriores a sua escritura, e que não dependem do autor para passarem a existir; apropria-se de palavras, de outros textos, de conceitos e organiza tudo isso de uma maneira particular. Barthes argumentou não haver apenas uma voz no texto, em oposição à crítica literária de sua época que esperava do autor a palavra final, o significado do texto. Para fugir da terminologia “autor”, Barthes utilizou em seu ensaio o termo “scriptor”, sendo o leitor (e não mais o autor) a dar significado ao texto. O leitor será a instância múltipla de significações, entendimentos, perspectivas, experiências e interpretações, conforme se comprova:

*Um texto é feito de escrituras múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor. (BARTHES, 1988, p. 70)*

### **AUTOR E AUTORIA EM BARTHES**

“A Morte do Autor” tornou-se um dos textos emblemáticos de Roland Barthes (1915-1980). Nele, o autor aborda de forma transgressora o conceito de autoria em uma época em que a tradição literária depositava maior importância à figura do escritor e à sua obra. Em sua tese, enuncia que o texto é um campo de identidade neutra, de dissolução da autoria, de

destruição das vozes do texto. Inicia seu argumento ilustrando com a novela *Sarrasine* de Balzac, que, ao descrever os sentimentos de um castrado sob a pele de uma mulher, impulsiona Barthes a colocar em xeque o conceito de “autoria” ao lançar as seguintes indagações sobre a voz da narrativa de Balzac:

Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? (BARTHES, 1988, p. 65)

Após a análise, Barthes constata que “a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 1988, p.65).

Mesmo quando se indaga, por exemplo, “O que Balzac quis dizer com isso?”, aparentemente atribuindo uma ideia de filiação ao texto, a perspectiva barthesiana enuncia que toda interpretação deve ser feita sob a perspectiva do texto. Não é mais a fala do autor, é a fala da linguagem textual em si, que atua diante do leitor produzindo um determinado efeito.

Ao rejeitar o autor, Barthes não defende a dissolução do ser criativo, do artista, mas propõe uma nova visão para a crítica literária da época, que encarava o texto como uma declaração do autor e cujo entendimento estava alicerçado na biografia e na psicologia do escritor, desviando, portanto, segundo Barthes, a atenção do texto para o autor do texto.

Barthes profere que o *scriptor* moderno não tem passado, pois nasce com o texto, eliminando a ideia de antecedência, de um antes e um depois do texto, de um traço de origem, de um sentido único. Ao contrário, enuncia que no texto há “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações...” (BARTHES, 1988, p. 68-69). Em suas conclusões, o autor acentua que dar um autor a um texto é impor à escrita um campo hermético, sem descobertas ou passível a diferentes interpretações. Barthes argui que o lugar onde o texto pode revelar sua natureza múltipla, ambígua, plural, não é o lugar de origem, mas sim o de destino; não é o lugar do autor e sim o do leitor:

O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhum se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 1988, p. 70)

*A obra de arte prescinde de uma interpretação unívoca do objeto. O leitor, em Barthes, representa a instância de ressignificação do texto, sobre o qual um novo olhar é lançado, uma interpretação particular é elaborada e no qual a autoria subjaz à própria entidade estética para que o leitor renasça como recriador.*

### “A MORTE DO AUTOR” NO TEXTO MUSICAL

Barthes transpõe para cena teórica, pela primeira vez, temas que causaram estranhamento e que ainda hoje ecoam no ambiente acadêmico. Para o referido autor, a pretensão pela objetividade era praticamente impossível na literatura. Nos anos 60, instaurou a discussão do signo, por isso Barthes é considerado teórico semiótico, além de estruturalista.

No âmbito da semiótica, o pensador lançou um pressuposto ao afirmar que tudo é texto. Em seu livro *O Prazer do Texto* (1987) revela que texto é um tecido produzido a partir de inúmeros fios entrelaçados, formadores da linguagem literária. Nesse sentido, percebe-se que as ideias de Barthes não se restringem aos estudos dos signos linguísticos, podendo ser aproximadas de outros sistemas sógnicos, como o da arte musical.

Do ponto de vista estruturalista, observa-se que o raciocínio barthesiano se assemelha mais uma vez ao pensamento musical, ao analisar o entrelaçamento inesgotável de fios de um texto, sem bainhas ou costuras limitantes desse todo, e ao utilizar uma terminologia comum à análise estrutural nas duas áreas de conhecimento: a textura.

Por seu turno, além de ser arte, a música é uma ciência estruturalista antes mesmo da teorização do termo na literatura. Desde o ano 500 A.C, Pitágoras estruturou os sons da natureza em escalas musicais. O pensamento estruturalista primeiramente define o todo do objeto de estudo para depois relacionar as partes que dão forma ao objeto. Da mesma maneira, pensamos a música a partir de texturas monofônicas<sup>2</sup>, homofônicas<sup>3</sup> ou polifônicas<sup>4</sup> que, como uma teia sonora de desenho variado, constroem a narrativa de um texto literário.

Após a análise do ensaio “A Morte do Autor”, em que Barthes aponta o lugar do leitor, do autor e do texto na escritura, defende-se que essa teoria pode ser reivindicada para outros contornos, agenciando, para o propósito deste artigo, sua relação com a linguagem sógnica da música. Dessa forma, surge um elemento intermediário nessa teia narrativa, simultaneamente ator e intérprete da linguagem. Esse personagem pode ser categorizado como uma espécie de leitor, e doravante será denominado de *performer*. Essas relações podem ser conferidas no seguinte quadro estrutural comparativo entre as linguagens literária e musical:

<sup>2</sup> Melodia sem acompanhamento instrumental.

<sup>3</sup> Melodia com acompanhamento instrumental, sendo a melodia a voz principal.

<sup>4</sup> Várias melodias tocadas ao mesmo tempo e que podem seguir de forma independente.

Quadro 1: Comparação estrutural entre as linguagens literária e musical

| Texto Literário     |                                                                                                                                            | Texto Musical         |                                                                                                                             |
|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Texto               | Escrito                                                                                                                                    | Texto                 | Partitura                                                                                                                   |
| Autor<br>(escritor) | Emissor da<br>linguagem literária.                                                                                                         | Autor<br>(compositor) | Emissor da<br>linguagem musical.                                                                                            |
| Leitor              | Receptor / Ouvinte;<br>instância múltipla<br>que revela todos os<br>elementos do escrito.<br><br>Última instância de<br>recepção do texto. | Leitor                | Receptor ativo –<br><b>Performer/<br/>Intérprete.</b><br>Instância múltipla<br>que revela todos os<br>elementos do escrito. |
|                     |                                                                                                                                            |                       | Primeira instância de<br>recepção do texto.                                                                                 |
|                     |                                                                                                                                            |                       | Receptor passivo.<br><b>Ouvinte ou<br/>espectador/público.</b><br><br>Última instância de<br>recepção do texto.             |

De acordo com a descrição exposta no **quadro 1**, embora o texto musical se diferencie do literário em decorrência da presença do receptor passivo (**ouvinte ou espectador/público**), constituindo a última instância de recepção do texto, constata-se que, tanto no texto literário quanto no texto musical, o sujeito leitor se entrelaça nessa textura, nessa teia narrativa *texturizada* em palavras ou sons, em que o sentido se encontra oculto, aguardando sinapses para poder ser penetrado pelo leitor/*performer*.

Barthes afirma que no campo da literatura “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 1988). Do mesmo modo, o autor musical não controla o significado e o impacto que sua obra irá causar a cada releitura, a cada nova performance. Os horizontes interpretativos estão abertos para esse leitor ativo e a música se reescreve por intermédio deste novo sujeito, o *performer*.

Portanto, comprova-se que a ideia barthesiana transcende o território das letras, tornando possível o diálogo com a música. Nesse diálogo, o *performer* ocupa a figura do *scriptor* em Barthes, alguém sem passado, sem biografia, mas que nasce a cada nova

interpretação, lançando novos significados para o receptor passivo. Toda interpretação de um texto musical representa uma releitura de uma obra. Assim, a mesma obra pode revelar-se com diferentes sonoridades, dependendo de cada interpretação. Na crítica musical há inúmeros exemplos em que a melhor performance/leitura de uma determinada obra musical não é sempre realizada pelo seu compositor/autor, mas sim por *performers*/intérpretes musicais. No campo da música, a performance pode valorizar ou empobrecer uma obra, promover a obra artística ou condená-la ao esquecimento. Apropriando-se da ideia do leitor em Barthes, poder-se-ia dizer que a cada performance renasce um leitor e o texto ressignifica-se.

A performance é o ponto de transformação do escrito (objeto) em signos (significações). O performer atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado... (GLUSBERG, 2013, p. 76)

## A AUTORIA NA PERFORMANCE DO TEXTO MUSICAL

Do ponto de vista da performance artística de um repertório musical que agrega a narrativa textual em sua representação, seja por meio da poesia em canções, seja por meio de libretos operísticos, o intérprete musical é impelido a imprimir sua marca pessoal, uma vez que os aspectos psicológicos do eu lírico ou da personagem do drama lírico se manifestam no ato interpretativo do leitor/intérprete da obra musical. O mero leitor/espectador, ao contrário do leitor/*performer*, não tem acesso direto à consciência da personagem, pois a prospecção interior chega ao leitor/espectador por meio da leitura subjetiva do *performer*. A ação performática do músico intérprete (referido como leitor/*performer* ou leitor/intérprete) restringe a subjetivação do leitor/espectador a um espaço intermediário contemplativo do mesmo objeto artístico. Ao se recorrer ao pressuposto lançado por Barthes, convém indagar: Qual é a voz narrativa que emana do texto? Quem fala? É o autor/compositor da canção ou o leitor intérprete?

A performance musical é uma experiência extrospectiva, não bastando para o leitor/intérprete da ação narrativa apenas entender ou sentir a personagem ou o eu lírico poético, mas sim exteriorizar a intenção de sentido por meio de sua ação dramática, usando de estratégias técnicas de atuação, tais como timbragem e inflexões vocais, transformações no andar, no olhar, na expressão corporal como um todo, etc. A narrativa alcança o público com os atos do leitor/intérprete, a qual exprime o temperamento e caráter do texto por meio da ação, reforçada ou não por recursos cênicos e cenográficos que também podem funcionar

como elementos dramáticos importantes, bem como pelos momentos de silêncio, pela omissão ou ausência física do cantor no palco, etc.

A música com palavras representa um estágio semântico em que o texto é fortemente matizado aos elementos musicais, momento de serem estabelecidas as nuances tanto para a caracterização de tipos dramáticos quanto para a ambientação de cenas com o intuito de remeter, sinestesicamente, aos sentimentos de amor, festividade, conflito, morte, etc. Enfim, a elaboração musical passa a criar uma atmosfera espaço-temporal, na qual a narrativa escrita é retrabalhada e reprocessada pelos materiais musicais, como melodia, ritmo e harmonia. O uso do sistema narrativo musical associado ao texto abrange um determinado universo perceptível do leitor/espectador, facilitando o acesso ao texto pelo fenômeno sonoro.

Para concluir, conjectura-se que a busca pela representação artística é o lugar comum das narrativas, tanto para o autor da obra de arte quanto para o intérprete. No entanto, a ressignificação narrativa de um texto pensado para ser lido ou para servir ao palco dramático, sem dúvida, resulta em diferentes experiências estéticas, apesar de textos narrativos ficcionais interpretados pelo leitor/espectador ou pelo leitor/intérprete se deterem ao mesmo raio de ação, que é atingir o sentimento por meio da contemplação estética da obra de arte.

Narrativas em seus diferentes modos de representação elaboram histórias ou estados d'alma. No entanto, na música, nada acontece se não pelo enunciado do próprio homem, na presença carnal do intérprete, do *performer*. Enquanto na obra literária uma narrativa pode ser considerada como um prolongamento do autor, suscetível às múltiplas interpretações do leitor, na *performance* musical o texto é recebido pelo intérprete que materializa o enunciado em sua performance.

Portanto, analogamente ao *scriptor* em Barthes, o *performer* representa a defesa de que o leitor é a instância múltipla de significações, entendimentos, perspectivas, experiências e interpretações particularizadas da obra de arte que, por sua vez, abre-se a outra voz narrativa que não é aquela do compositor da obra. Semelhantemente ao leitor barthesiano, o *performer* sempre está diante de um dilema nessa perspectiva subjetiva, com olhar relativizador sobre o objeto, ante ao desafio de desconstrução de uma teia de signos. Logo, não há obviedade no texto, na arte e, especificamente, também não há na música.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, Inferno: Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.
- CÂNDIDO, A; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo Emílio S. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HUTCHEON, Linda. “A Intertextualidade, a paródia e os discursos da história”. In: *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- NITRINI, Sandra. Conceitos Fundamentais. In: *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- WELLEK, René. Conceitos de Evolução em História Literária. In: *Conceitos de crítica*; introdução e organização de Stephen G. Nichols. Jr. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s.d.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. A teoria da história literária. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978.

Artigo recebido em: 28/05/17  
Artigo aceito em: 24/06/17