



O ESTRANHO MURMÚRIO DE FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO¹

THE STRANGE MUMBLING OF A LOVER'S DISCOURSE: FRAGMENTS

Priscila Pesce Lopes de Oliveira, Cid Ottoni Bylaardt²
Universidade Federal do Ceará

Resumo: O presente texto considera aspectos da organização de Fragmentos de um Discurso Amoroso, de Roland Barthes, a fim de interrogar em que medida viabilizam uma consideração estética da obra. Para tanto, recorreremos à proposta de literariedade condicional (GENETTE, 1991) e realizamos uma leitura comparada do texto barthesiano com dois estudos sobre o amor, buscando evidenciar pontos pelos quais Fragmentos deles se aproxima e distancia, nisso tecendo um entrelugar que flerta com modos literários de deslocar gêneros e usos textuais. São enfocados prioritariamente aspectos formais do texto, pensando que ele movimenta certas fronteiras que a literatura também está sempre a renegociar, como o espectro unidade-fragmentação, o registro (ficcional / não ficcional) e a complexa trama entre narração, elocução e autoria.

Palavras-Chave: Roland Barthes; Fragmentos de um Discurso Amoroso; Literariedade

¹ Este texto é derivado de pesquisa de doutoramento em curso, financiada pela Fundação Cearense de Apoio à Pesquisa - FUNCAP.

² Endereços eletrônicos dos autores: priscilapesce@gmail.com / cidobyl@ig.com.br

Abstract: This paper examines organizational aspects of Roland Barthes' *A Lover's Discourse: Fragments*, trying to ascertain whether they enable an aesthetic reading of the book. We use Genette's (1991) concept of conditional literariness and undertake comparative readings of *Discourse* and two studies on the subject of love, seeking to highlight differences and similarities between each of them and Barthes' text. We then argue that those differences carve for *Discourse* a place in-between textual genres and usages that are not wholly dissimilar from how literature works. We focus primarily on formal aspects of *Discourse*, conceiving that the book destabilizes certain boundaries that literature also constantly negotiates, such as the unitary-fragmentary spectrum, the distinction between fiction and nonfiction and the complex relationships between narration, elocution and authorship.

Key-Words: Roland Barthes; *A Lover's Discourse: Fragments*; Literariness.

De que modos uma escrita encaminha a si e a seus leitores para fazer-se, mais do que veículo, um trajeto? É essa a questão deste estudo de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, livro publicado por Roland Barthes em 1977. São enfocados aspectos formais do texto, pensando que ele movimentava certas fronteiras que a literatura também está sempre a renegociar, como o registro, o espectro unidade-fragmentação e a complexa trama entre narração, elocução e autoria.

Na primeira seção, percorremos o referencial teórico que habilita um enquadramento de *Fragmentos de um Discurso Amoroso* como texto passível de consideração estética. Na segunda seção, oferecemos uma leitura comparativa de *Fragmentos* e outros dois livros junto aos quais ele poderia ser agrupado por uma livraria ou biblioteca: *Desire/Love* [Desejo/Amor], de Lauren Berlant (2012) e *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz (1994). Nossa hipótese é que o cotejo torne visível a presença em *Fragmentos* de um trabalho textual que permite considerar o livro como uma escrita em cujo horizonte está o literário.

Fragmentos de um Discurso Amoroso decorre do projeto "O Discurso Amoroso", seminário ministrado duas vezes por Barthes na École des Hautes Études en Sciences Sociales entre 1974 e 1976. O seminário explorou em grupo os discursos do e sobre o apaixonado no romance *Os sofrimentos do jovem Werther* e noutras leituras, principalmente nas áreas de Psicanálise e Filosofia.

Por sua vez, o livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso* organiza esse Discurso como um conjunto (não exaustivo) do que chama Figuras, oitenta cenas do "amante em ação" (BARTHES, 2003, p. XVIII), alegadamente dispostas em ordem alfabética para proporcionar um caráter combinatório e fragmentário à leitura. Cada figura tem um título, um argumento e um desenvolvimento em fragmentos numerados, e as referências remetem indiferentemente a livros teóricos, escritores literários, participantes do seminário e amigos do escritor.

A organização de *Fragmentos* é o principal ponto de contato das fricções que procuraremos produzir nesta leitura.

1 POR UMA CONSIDERAÇÃO ESTÉTICA

Para Maurice Blanchot, o próprio da literatura é o não-fazer, e mesmo o desfazer: desfazer o vínculo do senso e do uso comum entre a língua e o mundo, obrando a palavra

como algo que, ao invés de evocar os supostos referentes, coloca-os num processo de desaparecimento infinita: “A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é” (BLANCHOT, 1997, p. 311). Igualmente, ao enveredar pela escrita como um processo de perder-se, há um desfazer da noção de um sujeito coeso, prévio e externo que organizaria o texto e responderia pelo que ele diz (BLANCHOT, 2013b). Estes e outros desfazimentos operam uma diferenciação entre os usos literário e ordinário da língua, sendo o primeiro considerado um melhor proveito das possibilidades e propriedades linguísticas, tanto mais perceptíveis quanto mais seus usos refutam uma transparência que faria da língua o veículo de uma vontade, pensamento ou representação, deixando entrever na opacidade as tramas próprias de algo que menos transmite do que constitui acontecimentos (BLANCHOT, 2013a).

Contudo, a distinção entre literário e não literário nem sempre é nítida. Como assinala Coutinho (2011) em sua retrospectiva da literatura comparada, a partir das contribuições da escola norte-americana houve a ampliação do escopo de ação da disciplina, que além das literaturas nacionais passou a olhar também para as relações da literatura com outras artes, outras esferas de conhecimento e mesmo “os discursos da Teoria, da Crítica e da Historiografia literárias” (COUTINHO, 2011, p. 206-207). Por sua vez, em apelo por uma maior aproximação entre os pensares acerca da literatura e da mídia, Müller (2011) propõe o *entre* como espaço promissor para o presente da literatura comparada:

Fronteira e nomadismo, assim, impõem um modelo de pensamento marcado pela hibridação e pelo movimento. Uma recusa da pureza concomitante com uma recusa da estabilidade; uma aceitação do diverso casada com uma compreensão do movimento das coisas. No caso da Literatura, creio que se pode pensar a poesia e a narrativa como linhas imaginárias, como lugares de passagem (...). É preciso pensar a literatura não como estrutura fechada e autossuficiente (inclusive para o ato da leitura apenas), mas como estrutura que se abre para a passagem. (MÜLLER, 2011, p. 169)

Tal passagem pode ser pensada também como atravessamentos, como uma irreduzibilidade ao próprio e mesmo um esfacelamento dessa noção. Todavia, é preciso cautela, pois a delimitação daquilo que é ou não literatura é uma questão historicamente tão cara quanto relevante para a constituição do campo dos estudos literários, bem como para sua validação nos âmbitos científico e acadêmico. Silvina Rodrigues Lopes dedicou-se ao tema em *A legitimação em literatura* (LOPES, 1994), onde lembra que um movimento central das investidas de legitimação da literatura é reivindicar sua autonomia enquanto arte, perpassada por processos de juízo valorativo cujas condições são reguladas pela estética (LOPES, 1994, p. 132) e por suas relações com outras discursividades.

Segundo Lopes (1994, p. 327), “O conceito moderno de literatura é indissociável de uma afirmação de autonomia do texto literário, que desde logo se define como operação de delimitação que é a da sua separação-ligação face à filosofia.”. Assim, a proximidade da literatura para com a filosofia acontece também como atrito, uma vez que seu movimento legitimador demanda algum posicionamento acerca da relação entre literatura e verdade. Enquanto prática, a literatura entabula em seus próprios termos, esquivos à rigidez conceitual, um discursar que faz hesitar a dicotomia entre verdade e

mentira, bem como o poder nomeador da língua, que nos textos literários convive com o seu poder criador, numa “ambiguidade inultrapassável” (LOPES, 1994, p. 256). Lopes prossegue afirmando que a literatura resiste à capacidade denotadora da língua sem negá-la e por isso seria pouco pertinente falar em termos de uma linguagem poética ou não-poética (LOPES, 1994, p. 264), questão trabalhada em muitas obras que removem a fronteira com a correspondência, a reportagem, o memorial etc.

Vemos assim que as condições de enquadramento de um texto na discursividade reconhecida como literária ocorrem mediante critérios classificatórios que desde o surgimento da literatura estão em litígio. O esforço classificador, que tem seu propósito e seu mérito, ganha ao trabalhar em relação; a comparação aparece-nos, pois, como um movimento integrante da atividade crítica e vital ao presente estudo, que lê *Fragmentos* junto a textos declaradamente pertencentes a alguns dos gêneros por ele atravessados. Se um escritor cuja preocupação central é a literatura dificilmente deixaria de mobilizar em suas urdiduras questões pertinentes a esse fazer, o espectro literário pode abrir os escritos barthesianos a uma multiplicidade discursiva.

Enquanto alguns empenham-se em traçar limites rígidos entre arte e não-arte, para outros as demarcações envolvem uma discussão tão antiga quanto ativa e podem apresentar zonas de menor nitidez. É o caso da abordagem desenvolvida por Genette em *Fiction et diction* [Ficção e dicção], que propõe a existência de dois regimes de literariedade. O primeiro é constitutivo, denominado ficção, e passa por um intrincado nó de intenções autorais (escritos produzidos e circulados para serem lidos como literatura) e pela participação em gêneros textuais e regimes discursivos coletivamente reconhecidos como literários (ficção, poesia). O segundo é condicional, denominado dicção, e consiste num ato de leitura empreendido com base na percepção subjetiva, da parte do leitor, de elementos e dinâmicas textuais que acenam a uma fruição estética – isto é, que acolhem a leitura de memórias, por exemplo, *como se fosse* um objeto estético verbal (GENETTE, 1991, p. 7). Genette aponta como principal aspecto textual que ampararia ou convidaria a este tipo de leitura o estilo, mapeia algumas definições linguísticas desse conceito e pondera suas aplicabilidades a uma consideração literária de textos que, tendo outras funções dominantes (histórica, jurídica), poderiam apresentar uma *capacidade estética*.

A proposta de Genette visa a complementar o que ele chama de poéticas essencialistas, organizadas em torno da questão “Quais textos são obras literárias?”, que só admite respostas binárias e veta o trânsito de textos impróprios para dentro de um horizonte de consideração (GENETTE, 1991, p. 26). Já a poética condicionalista, organizada pela pergunta “Quais as condições para que um texto seja objeto de apreciação estética?”, não pretende assumir a regência do campo, apenas agir em sua região fronteira. Para tanto, leva em consideração os valores extradenotativos: aquilo que nos textos resiste à sua transparência ao mesmo tempo em que é inseparável do *ser* daquele discurso particular (GENETTE, 1991, p. 133-134). Tais valores são criados no corpo do texto (léxico, sintaxe) e no corpo a corpo com o texto, que mobiliza repertórios de forma a colocar em relevo características estilísticas – aquelas que mais dizem respeito às propriedades de um discurso do que às de seu objeto.

Genette termina por concluir que em literatura os critérios e linhas demarcatórias são um tanto movediços e, assim como o silêncio possui um valor dentro do jogo significante sonoro, os textos resolutamente funcionais contam também com seu próprio

estilo. Assim, o que estaria em discussão seria o tipo de estilo que poderia conceder a um texto o acesso a uma consideração literária:

O estilo é, portanto, o lugar por excelência das literariedades condicionais, isto é, aquelas que não são automaticamente conferidas por um critério constitutivo, como a ficcionalidade ou a forma poética. Contudo, *lugar* não é o mesmo que “critério” ou “condição suficiente”: uma vez que todo texto tem seu estilo, se poderia deduzir que todos os textos seriam efetivamente literários. *Lugar* significa apenas “terreno”: o estilo é um aspecto que pode avalizar uma avaliação estética, por definição subjetiva, a qual determinará uma literariedade absolutamente relativa (dependente de uma relação) e incapaz de reivindicar qualquer universalidade. (GENETTE, 1991, p. 148, grifos do autor, tradução nossa)³

O regime de literariedade por dicção contribui com as pretensões deste estudo ao pensar o estilo como um acontecimento que pertence também aos leitores, uma vez que nosso objetivo é oferecer uma leitura que feche momentaneamente os olhos para as distinções entre *Fragments de um Discurso Amoroso* e textos *estritamente* literários e faça sentir que tal suspensão foi proveitosa. As diferenças de nossa proposta são duas: primeiramente, quanto ao nível proposto para análise dos traços estilísticos, pois Genette (1991, p. 143) atém-se ao nível da frase enquanto trabalhamos com os gêneros mobilizados no texto. A segunda é que Genette (1991, p. 146) levanta como fragilidade da literarização *a posteriori* que esta não seja sustentada por uma intenção autoral quanto à circulação do texto, enquanto nossa leitura está alinhada aos projetos autorais – à época da redação de *Fragments*, Barthes tencionava declaradamente passar da escrita crítica à literária (BARTHES, 2005; 2012). Tomamos essa vontade expressa não como uma ordenação retroativa de obras dotadas de um ser próprio que escapa inclusive ao querer daquele que as assina, mas como a sugestão de uma presença espectral que ronda as formas de coagular daqueles dizeres.

Partimos da definição de Lopes segundo a qual a literatura estaria numa “inquietação das formas, um movimento em que a deformação da sintaxe aparece como condição do sentido” (LOPES, 1994, p. 322) e propomos examinar os modos como isso acontece no livro barthesiano por meio de atenção à organização do texto e seus possíveis efeitos, ao *ethos* do narrador e/ou locutor textual, e o que estes desenham em termos do registro de *Fragments* ou de sua flutuação entre ficção e não-ficção, entre ensaio e confissão; enfim, de uma busca que renuncia a capturar um saber do texto, preferindo pensá-lo a partir de sua composição, sem perder de vista sua dimensão de acontecimento.

Esse tipo de leitura está se tornando cada vez mais comum; adensa-se o número de pesquisadores que trabalham os escritos de Roland Barthes considerando-o como um *escritor* nos seguintes termos: quem não se utiliza da linguagem, mas nela se aventura,

³ Le style est donc le lieu par excellence des littérarités conditionnelles, c’est-à-dire non automatiquement conférées par un critère constitutif comme la fictionnalité ou la forme poétique. Mais *lieu*, justement, ne signifie pas « condition suffisante » : puisque tout texte a son style, il s’ensuivrait que tout texte serait effectivement littéraire. *Lieu* signifie seulement « terrain » : le style est un aspect sur lequel peut porter un jugement esthétique, par définition subjectif, qui détermine une littérarité toute relative (c’est-à-dire : dépendante d’une relation) et qui ne peut revendiquer aucune universalité.

mantendo uma relação (crítica)⁴. Em estudo dedicado à recepção brasileira da obra barthesiana, Brandini informa que

(...) a pós-modernidade do final dos anos 90 e do início dos anos 2000 ressuscitou o escritor como um todo, reconhecendo nele um precursor de modelos libertários de construção literária: a estética do fragmento e a escrita corpórea, que opera guiada pelo desejo, (...). [Certos livros] alçaram Barthes à categoria de figura tutelar subvertora dos paradigmas e inspiraram até nossos dias a renovação do ensaio acadêmico (...). (BRANDINI, 2013, p. 130)

Passados mais de quarenta anos de sua publicação, *Fragments de um Discurso Amoroso* continua a tensionar os limites do ensaio. Ao abrir o livro, encontramos após a folha de rosto uma página com os seguintes dizeres:

*A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes). Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatual, deportado para fora de toda gregariedade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação. Esta afirmação é em suma o tema do livro que ora começa.*⁵ (BARTHES, 2003, p. XV, grifos do autor)

Esboça-se ali uma espécie de cumplicidade numa partilha, entre locutor e leitor, de uma comoção fora dos redutos e mecanismos de legitimação. Alocado à parte do corpo do livro propriamente dito, o pequeno texto não traz os marcadores paratextuais de costume (apresentação, introdução etc.).

Virando a página, deparamo-nos com uma seção intitulada “Como é feito este livro” que explicada a proposta da obra e esmiúça a sua organização: o escopo e o sistema das referências, o que se entende por figuras, discurso, e por qual motivo (método) este nos chega em fragmentos dispostos de determinado modo. É algo nas vizinhanças de esclarecimentos, instruções e avisos acerca do projeto e seu uso: “não se deve entender esta palavra em sentido (...)”; “Seu princípio ativo não é o que ela diz, mas

⁴ Como um panorama não-exaustivo das incursões críticas que se acercam de Barthes como escritor, podemos citar: *Por que amo Barthes*, de Robbe-Grillet (1995 [1977]); *Texto, crítica, escritura*, de Perrone-Moisés (1978); *Roland Barthes, roman*, de Roger (1986); *Roland Barthes moraliste* e o prefácio à edição dos seminários *Le Discours Amoureux*, de Coste (1998; 2007); “Barthes romanesque”, de Macé (2002); “S/Z: événement(s), ébranlement, écriture”, de Stafford (2002); *Roland Barthes: a aventura do romance*, de Pino (2015) e *Uma visão sutil do mundo: Escritura, enunciação e variação em Roland Barthes*, de Bellocchio (2017).

⁵ La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd’hui d’une extrême solitude. Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (qui le sait ?), mais il n’est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ou ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts). Lorsqu’un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l’inactuel, déporté hors de toute gregarité, il ne lui reste plus qu’à être le lieu, si exigu soit-il, d’une affirmation. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence. (BARTHES, 1989, p. 5, grifos do autor)

o que ela articula”; “Para que [os leitores] entendessem que (...), era necessário escolher uma ordem (...)”.

Vê-se assim que *Fragmentos* traz um marcado cuidado com a leitura, procurando cercá-la com dizeres em que, curiosamente, são discutidas as opções feitas no intuito de esquivar a metalinguagem:

Donde a escolha de um método “dramático”, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise.⁶ (BARTHES, 2003, p. XVII, grifo do autor)

Percebemos nessa cautela a construção meticulosa de um lugar de fala com marcadores do impoder – mobilidade (*versus* solidez), subjetividade (*versus* objetividade) – que não está restrita às seções textuais iniciais e orienta muito da constituição do livro, desde a organização fragmentária, a flutuação entre biográfico e teórico e outros dispositivos textuais que discutiremos a seguir.

2 FRAGMENTOS E O VERBETE

O primeiro livro com o qual cotejaremos os *Fragmentos de um Discurso Amoroso é Desire/Love* [Desejo/Amor], de Lauren Berlant (2012). Os dois projetos assemelham-se por serem organizados com referência ao gênero verbete, elegerem por tema o amor romântico e optarem por abordá-lo perscrutando a circulação social de discursos e práticas que o organizam, dentre eles o referencial psicanalítico e produções culturais (romances, filmes). Berlant aponta a vigência de uma série de normatividades, disseminadas por várias instâncias, que codificam e regulam o desejo dentro da experiência amorosa. As produções culturais, por exemplo, instauram modelos e percursos de negociação do desejo em romance, produzindo um nó de saberes contraditórios que as pessoas desfiam para estruturar seus próprios caminhos.

Em tal quadro, o próprio *Fragmentos* poderia ser considerado como um mediador cultural, especialmente se vemos o intelectual como aquele cuja enunciação está socialmente ligada a um saber ao lermos na seção “Como é feito este livro” sobre o método de circunscrever as unidades de análise, as figuras:

As figuras se destacam segundo possamos reconhecer, no discurso que está passando, alguma coisa que foi lida, ouvida, experimentada. (...) Uma figura é fundada se ao menos alguém puder dizer: “*Como isso é verdade! Reconheço esta cena de linguagem*”. Para certas operações de sua arte, os lingüistas recorrem a uma coisa vaga: o sentimento lingüístico; para constituir figuras, é preciso nem mais nem

⁶ De là le choix d’une méthode « dramatique », qui renonce aux exemples et repose sur la seule action d’un langage premier (pas de métalangage). On a donc substitué à la description du discours sa simulation, et l’on a rendu à ce discours sa personne fondamentale, qui est le *je*, de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. (BARTHES, 1989, p. 7)

menos do que este guia: o sentimento amoroso.⁷ (BARTHES, 2003, p. XVIII, grifo do autor)

Vale notar o reconhecimento como estratégia declarada de eficácia da obra⁸. Quando analisa as injunções traçadas por obras no/a partir do imaginário coletivo do amor romântico, Berlant mapeia as maneiras pelas quais filmes, romances etc. parametrizam determinados comportamentos.

Vejamos algumas linhas da introdução de *Desire/Love*:

O primeiro verbete, “desejo”, *descreve* principalmente o sentimento que uma pessoa tem por alguma outra coisa: é organizado com base em narrativas psicanalíticas de apego e *conta* sucintamente a história recente dessas narrativas na teoria crítica e na prática. O segundo verbete, sobre o amor, (...) *examina* os modos pelos quais a estrutura teatral ou cênica da fantasia *aponta* para seu caráter fundamentalmente social, (...) *descreve* alguns funcionamentos do romance na vida pessoal e na cultura da comoditização, os lugares onde os sujeitos aprendem a habitar a fantasia no curso ordinário de suas vidas reais.⁹ (BERLANT, 2012, p. 8-9, grifos e tradução nossos)

A proposta é informativa, estruturada de modo a fornecer ao leitor um exame sobre questões trabalhadas pelo texto, mas não propriamente nele. *Desire/Love* ergue-se como um debatedor que, aceitando os termos vigentes da discussão, visa a participar dela, se considerarmos que a exposição de mecanismos e estratégias discursivas dos demais debatedores constrói um lugar de fala calcado também num saber. Os verbetes de Berlant propõem-se a descrever, relatar, examinar e apurar, a partir de elementos e dinâmicas estruturais identificados nos objetos rondados pelo texto, as características desses objetos. Por sua vez, *Fragmentos* navega os meandros de uma certa discursividade analítica sem furtrar-se às corredeiras de outros fluxos de linguagem; vejamos trechos da figura DISPÊNDIO:

⁷ Les figures se découpent selon qu'on peut reconnaître, dans le discours qui passe, quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé. (...) Une figure est fondée si au moins quelqu'un peut dire : « *Comme c'est vrai, ça ! Je reconnais cette scène de langage.* » Pour certaines opérations de leur art, les linguistes s'aident d'une chose vague : le sentiment linguistique ; pour constituer les figures, il ne faut ni plus ni moins que ce guide : le sentiment amoureux. (BARTHES, 1989, p. 8)

⁸ Neste ponto, ela foi bem-sucedida, como se vê a partir do levantamento feito por Coste (1998, p. 285) de situações pitorescas envolvendo a leitura do livro; há, por exemplo, o caso de um rapaz que emprestou seu exemplar a alguém e depois ficou muito embaraçado ao pensar no quanto os trechos que havia grifado poderiam revelar de sua intimidade.

⁹ In the first entry, “desire” mainly describes the feeling one person has for something else: it is organized by psychoanalytic accounts of attachment, and tells briefly the recent history of their importance in critical theory and practice. The second entry, on love, (...) examines ways that the theatrical or scenic structure of fantasy suggests its fundamentally social character, (...) describes some workings of romance across personal life and commodity culture, the places where subjects learn to inhabit fantasy in the ordinary course of their actual lives.

3. O discurso amoroso não é desprovido de cálculos: raciocino, por vezes faço contas, seja para obter tal satisfação, negociar tal mágoa (...). Mas esses cálculos não passam de impaciências: nenhum pensamento de um ganho final: o Dispêndio está aberto ao infinito, a força deriva sem objetivo (o objeto amado não é um objetivo: é um objeto-coisa, não um objeto-termo).

4. Quando o Dispêndio amoroso é continuamente afirmado, sem freios, sem cessar, surge aquela coisa brilhante e rara, que se chama exuberância (...). Essa exuberância pode ser entrecortada de tristezas, de depressões, de movimentos suicidas, pois o discurso amoroso não é uma *média* de estados; mas tal desequilíbrio faz parte dessa economia negra que me marca com sua aberração e por assim dizer com seu luxo intolerável.¹⁰ (BARTHES, 2003, p. 131, grifo do autor)

Parece-nos que, além do desenvolvimento de ideias, a rugosidade da língua é também explorada em associações inóspitas como “negociação de mágoas” e “luxo intolerável” que, assim como as tristezas e impaciências, vêm entrecortar a posição de autoridade que convencionalmente concedemos aos enunciadores em livros de não-ficção, especialmente os que empregam léxico especializado. É essa a diferença mais relevante para este estudo entre *Fragmentos* e *Desire/Love*: enquanto Berlant trabalha estritamente no formato verbete, tecendo um discurso acadêmico voltado ao exame de uma questão (objeto), em Barthes há um hibridismo de formatos que aludem ao verbete mas não o seguem à risca.

Em estudo do inespecífico como incursão artística da contemporaneidade e suas implicações estéticas e políticas, diz Florencia Garramuño:

Non pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. O que aparece nessa implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética, é o modo como esses entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensadas como práticas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas. (GARRAMUÑO, s.d., p. 4)

A pesquisadora argentina está a pensar na literatura latino-americana contemporânea e em seus diversos atravessamentos entre diferentes gêneros textuais e mesmo entre o texto e outras linguagens, como a instalação. Sua proposta do inespecífico como potência, como prática de investimento estético e principalmente como questão subsidia nossa leitura de *Fragmentos*, cuja capacidade estética tremeluz (também) em sua

¹⁰ 3. Le discours amoureux n'est pas dépourvu de calculs : je raisonne, je compte parfois, soit pour obtenir telle satisfaction, pour éviter telle blessure (...). Mais ces calculs ne sont que des impatiences : nulle pensée d'un gain final : la Dépense est ouverte, à l'infini, la force dérive, sans but (l'objet aimé n'est pas un but : c'est un objet-chose, non un objet-terme).

4. Lorsque la Dépense amoureuse est continûment affirmée, sans frein, sans reprise, il se produit cette chose brillante et rare, qui s'appelle l'exubérance (...). Cette exubérance peut être coupée de tristesses, de dépressions, de mouvements suicidaires, car le discours amoureux n'est pas une *moyenne* d'états; mais un del déséquilibre fait partie de cette économie noire qui me marque de son aberration, et pour ainsi dire de son luxe intolérable. (BARTHES, 1989, p. 100-101, grifos do autor)

conjunção e desconjuntar simultâneos de verbete, ensaio, solilóquio e confissão, entre outros.

Uma das incongruências de *Fragmentos* para com o verbete é a redação em primeira pessoa. Essa conformação é constitutiva do livro, que afirma ser o amor tão tolo que sua discussão requer mediações, como o romance ou análise (BARTHES, 2003, p. 272). O problema da tolice ou do ridículo da temática amorosa aparece também no seguinte questionamento de Octavio Paz, na introdução do livro ao qual retornaremos no tópico seguinte: “lembrei daquele livro tantas vezes pensado e nunca escrito. (...) Senti a necessidade de voltar a minha idéia e realiza-la. Mas eu me detinha: não era um pouco ridículo, no final de minha vida, escrever um livro sobre o amor?” (PAZ, 1994, p. 6).

No caso de *Fragmentos*, uma das estratégias para lidar com esse ridículo é uma mudança de premissa: ao invés de um discurso sobre o amor, um discurso amoroso, sem pruridos de ser por vezes tão tolo quanto sua “matéria” – o que já é uma primeira forma de coser-se nela para gerar algo novo, nem análise, nem amor: uma quimera em que falam muitas vozes e pulsa um coração.

Os rasgos que abrem e proliferam o locutor textual são outro ponto de diferença entre *Fragmentos* e livros puramente analíticos: enquanto estes discutem amor, desejo e erotismo a partir de perspectivas predominantemente unificadas (Berlant opta pelos marcadores da impessoalidade científica: “o verbete descreve” etc.), no texto barthesiano convivem e interrompem-se, num falatório próprio à escritura, diferentes instâncias falantes, dentre as quais podemos destacar três, como se vê no seguinte trecho da figura AUSÊNCIA:

Werther
Essa ausência bem suportada nada mais é do que o esquecimento. Sou, intermitentemente, infiel. Esta é a condição de minha sobrevivência; pois, se não esquecesse, eu morreria. O amante que não esquece *algumas vezes* morre por excesso, cansaço e tensão de memória (como Werther).

(Menino, eu não esquecia: dias intermináveis, dias abandonados, em que a Mãe trabalhava longe; eu ia, à noite, esperar sua volta no ponto do ônibus U^{bis}, em Sèvres-Babylone; os ônibus passavam uns após outros, ela não estava em nenhum.)

Rusbrock
Banquete
Diderot
4. Desse esquecimento, bem depressa acordo. Prontamente instauro uma memória, uma perturbação. Uma palavra (clássica) vem do corpo, dizendo a emoção da ausência: *suspirar*: “suspirar pela presença corporal”: as duas metades do andrógino suspiram uma pela outra, como se cada sopro, incompleto, quisesse se misturar ao outro (...).

(Como? o desejo não é sempre o mesmo, quer o objeto esteja presente ou ausente? O objeto não está *sempre* ausente? – Não é o mesmo langor: há duas palavras: *Pothos*, para o desejo do ser ausente, e *Himeros*, mais ardente, para o desejo do ser presente.)¹¹
(BARTHES, 2003, p. 37-38, grifos do autor)

¹¹ Cette absence bien supportée, elle n’est rien d’autre que l’oubli. Je suis, par intermittence, infidèle. C’est la condition de ma survie ; car, si je n’oubliais pas, je mourrais. L’amoureux qui n’oublie pas *quelquefois*, meurt par excès, fatigue et tension de mémoire (tel Werther).

Reproduzimos à esquerda da citação as referências como aparecem nas páginas do livro, assinalando que aquele discursar tece-se em relação com outros: o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, as reflexões de Rusbrock, o diálogo platônico *O Banquete*. As leituras são a primeira fissura do locutor textual, comum na discursividade acadêmica, apesar desta prezar pela demarcação rigorosa que permita distinguir e atribuir devidamente os ditos. Em *Fragments*, como é comum em escritos mais ensaísticos, há a sinalização de autores e obras que ressoam no texto sem a minúcia das coordenadas de fonte.

Dois outros estremecimentos dos contornos do locutor textual acontecem entre parênteses. No que traz definições das palavras gregas *pothos* e *himeros* há um aceno a um dos mecanismos do poder de que, a crer no texto de abertura “A necessidade...”, *Fragments* estaria alijado: o do saber. Afinal, pelas convenções a que somos sucessivamente adestrados ao longo da construção de nossos repertórios de leitura não-ficcional, a existência de um termo específico acena à de um conceito fundamentado: havendo designações para os desejos pelo ser ausente e pelo presente, a distinção claramente procederia.

Fragments incursiona ambigualmente por mecanismos discursivos de saber: mobiliza campos discursivos e obras consagradas (o *Werther*, o *Banquete* e a *Psicanálise*, notadamente a lacaniana), mas aborda também práticas oriundas de outras matrizes, como gestos e expressões. Com essa segunda série, Barthes movimenta atualizações e desvios nas imagens amorosas traçadas pelos muitos discursos que tentam gerenciar o lugar simbólico do amor; isso se dá por uma dobra possível no termo “abordagem”, que abre suas possibilidades náuticas, de adentrar e tomar de assalto um dispositivo – os navios, os discursos filosófico, psicanalítico etc. Assim, sem pretensão de cartografar exaustiva ou profundamente a experiência amorosa, *Fragments* flutua nas produções discursivas a ela atreladas, com iterações das gramáticas (DERRIDA, 1967) desses discursos que performam atualizações com pontos de ruptura.

Um dos principais diz respeito ao terceiro falar que integra e fissura o locutor textual de *Fragments*. Voltemos ao primeiro segmento entre parênteses do trecho já citado de AUSÊNCIA: “(Menino, eu não esquecia: dias intermináveis, dias abandonados, em que a Mãe trabalhava longe; eu ia, à noite, esperar sua volta no ponto do ônibus U^{bis}, em Sèvres-Babylone; os ônibus passavam uns após outros, ela não estava em nenhum.)” (BARTHES, 2003, p. 37).

Temos aqui um aspecto do lugar de fala tramado por *Fragments* que opera uma precarização dos fiapos de saber ali movimentados: uma infusão localizada da

(Enfant, je n’oubliais pas : journées interminables, journées abandonnées, où la Mère travaillait loin ; j’allais, le soir, attendre son retour à l’arrêt de l’autobus U^{bis}, à Sèvres-Babylone ; les autobus passaient plusieurs fois de suite, elle n’était dans aucun.)

4. De cet oubli, très vite, je me réveille. Hâtivement, je mets en place une mémoire, un désarroi. Un mot (classique) vient du corps, qui di l’émotion d’absence : *soupirer* : « soupirer après la présence corporelle » : les deux moitiés de l’androgynie soupirent l’une après l’autre, comme si chaque souffle, incomplet, voulait se mêler à l’autre (...).
(Quoi, le désir n’est-il pas toujours le même, que l’objet soit présent ou absent ? L’objet n’est-il pas *toujours* absent ? – Ce n’est pas la même langueur : il y a deux mots : *Pothos*, pour le désir de l’être absent, et *Himéros*, plus brûlant, pour le désir de l’être présent.) (BARTHES, 1989, p. 20-21, grifos do autor)

experiência pessoal do escritor na redação das figuras. Isso vai na contramão da postura tradicional de um pesquisador, caracterizada por exterioridade e objetividade em relação aos fenômenos estudados e fixados em verbetes. Por meio (também) do recurso a um certo confessional, *Fragmentos* se posiciona não como um discurso conhecedor sobre o objeto amor, mas como um discursar elaborado *em* posição amorosa, num jogo que redobra e desdobra a identidade com falares outros e outridades próprias. Retomemos outro trecho já citado:

Donde, pois, a escolha de um método “dramático”, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem). Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o *eu*, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise. (BARTHES, 2003, p. XVII, grifo do autor)

Apesar de guardarmos alguma desconfiança em relação às orientações de leitura, a consideração de um aspecto cênico ilumina características da organização do livro ao colocar em jogo estratégias de exibição e codificação do ambiente e dos papéis dos participantes do jogo discursivo. Além disso, o locutor emprega léxico dramático ao apresentar o livro como um solilóquio, em que um sujeito apaixonado fala em situação de relação com um objeto amado ausente; por fim, entre a seção “Como é feito este livro” e a primeira figura, uma página em branco declara, em letras garrafais:

É POIS UM AMANTE QUE FALA E QUE DIZ:¹²

Outra vizinhança estética da integração de algum biográfico do escritor ao texto de *Fragmentos* se dá ao pensarmos esse fluxo como constituinte possível da fala poética, como nota Paz a respeito do eu-lírico de Catulo:

(...) o herói não é uma ficção e fala em seu próprio nome. Não quero dizer com isso que os poemas de Catulo sejam simples confissões ou confidências; neles, como em todas as obras poéticas, há um elemento fictício. O poeta que fala é e não é Catulo: é uma *persona*, uma máscara que deixa ver o rosto real e que ao mesmo tempo o oculta. Suas penas são reais e também são figuras de linguagem. (...) O poeta converte seu amor em um tipo de romance em verso, mas nem por isso menos vivido e sofrido. (PAZ, 1994, p. 56)

Esse espaço do entre, que esquia uma distinção nítida e rígida entre um real e as transversalidades abertas pela escrita, faz repensar tanto a noção tradicional de representação quanto o que diferentes pesquisadores identificam na tessitura do locutor textual de *Fragmentos*.

Philippe Roger (1986, p. 183-196) examina a participação do escritor no lugar de fala instaurado no livro, interrogando em que medida essa dinâmica aproxima-se da que vigora em romances. A partir da declaração de Barthes (1981, p. 283-284) de que teria uma relação pessoal com todas as figuras, pondera Roger:

¹² C'est donc un amoureux qui parle et qui dit: (BARTHES, 1989, p. 13)

É mais do que o necessário para convencer o semiólogo de *dis-simulação*. Em verdade, é demais: demais para autorizar a assimilação de *Fragmentos...* ao romance. Pois, no fim das contas, esse excesso de confissões reconduz o livro ao campo de exploração (...) de uma inscrição do imaginário do sujeito. (...) Porque uma vez dissipada a cortina de fumaça da origem acadêmica e do empréstimo (desmentido acima) de figuras não experimentadas, resta a evidência de um “eu desnudo”, ou quase: que não mais se protege (ou bastante mal, e somente *pro forma* na apresentação) pelo engodo de um dispositivo enunciativo e do pastiche tangencial de uma forma; que não se defende a não ser unicamente pela força (pela graça) do *Estilo*.¹³ (ROGER, 1986, p. 195, grifos do autor, tradução nossa)

Ele arremata afirmando que a posição do eu que fala em *Fragmentos* seria homóloga à de um personagem, sob o qual o escritor-autor (fusão) estaria protegido menos pelo que chama arquitetura enunciativa do que pelo estilo.

A dissociação desses componentes textuais parece-nos pouco proveitosa uma vez que o funcionamento das estruturas frasais (terreno da estilística) pode depender do desenho de leitura sugerido pela composição do livro em termos de gênero textual e registro discursivo. Em lugar de pensar num “eu desnudo”, oculto atrás de engodos enunciativos, preferimos a concepção de Paz, na qual a escrita é o espaço em que as coisas podem simultaneamente ser e não ser: fatuais e fictícias, sentimentos experimentados e acontecimentos de linguagem (afinal, uma das interrogações lançadas por *Fragmentos* é exatamente esta: a das interpenetrações, indissociabilidade e hiatos entre o discursar amoroso e o amor). Entre as muitas dimensões possíveis ao eu escritural, a biográfica pode atuar como dispositivo enunciativo, especialmente na disrupção de uma discursividade (no caso, acadêmica); afinal, como nota Garramuño na seção de seu estudo dedicada a Mario Bellatin, a inscrição de episódios da vida daquele escritor em sua obra “instaura uma sorte de circuito entre realidade, obra e realidade que sem negar a autonomia de cada um desses mundos parece sempre esboçar pontos de contato e porosidades entre os diversos campos” (GARRAMUÑO, s.d., p. 8). Assim, aquele que fala em *Fragmentos* constitui-se em indistinguibilidade, em atravessamentos de falantes (uma pessoa de carne e osso assolada pelo amor, um estudioso do objeto amor, uma persona Apaixonado) e das textualidades por eles evocadas (diário, ensaio, verbete, solilóquio).

3 FRAGMENTOS E O ENSAIO

O segundo cotejo deste estudo é de *Fragmentos* e um livro de autoria de um pensador a ele contemporâneo e que também tinha a literatura como preocupação e prática: *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz (1994).

¹³ C'est plus qu'il n'en faut pour convaincre le sémiologue de *dis-simulation*. C'est même trop : trop, du coup, pour autoriser l'assimilation de *Fragments...* au roman. Car en fin de compte, cet excès d'aveux ramène le livre dans le champ d'exploration (...) d'une inscription de l'imaginaire du sujet. (...) Car une fois dissipé l'écran de fumée de origine académique et de l'emprunt (démenti plus haut) à des figures non ressenties, reste l'évidence d'un « je nu », ou presque : qui ne se protège plus (ou si mal, et seulement *pour la forme* dans l'avant-propos) par la ruse d'un dispositif d'énonciation et du pastiche tangentiel d'une forme ; qui ne se garde plus que par la seule force (la seule grâce) du *Style*.

A dupla chama reflete sobre entrelaçamento e distinções entre sexualidade, erotismo e amor. Traça uma história das concepções de amor da Grécia Antiga à Europa do século XVIII e, nos capítulos finais, discute a importância global e política de reavivar a noção de amor, atrelada à de alma e indispensável para a relação humana com outro abismo por todos partilhado: a morte.

Na introdução é proposta uma homologia entre erotismo e poesia: ambos desviariam algo (a sexualidade, a linguagem) de seus fins naturais (a procriação, a comunicação), abrindo novas possibilidades (PAZ, 1994, p. 12-13). A história do amor é percorrida também pela literatura, numa ótica particular:

A literatura retrata as mudanças da sociedade. Também as prepara e as profetiza. A paulatina cristalização de nossa imagem do amor tem sido obra das mudanças tanto nos costumes como na poesia, no teatro e no romance. A história do amor não é apenas a de uma paixão, mas de um gênero literário. Melhor dizendo, é a história das diversas imagens do amor que os poetas e romancistas nos têm dado. Essas imagens têm sido retratos e transfigurações, cópias da realidade e visões de outras realidades. Ao mesmo tempo, todas essas obras se alimentam da filosofia e do pensamento de cada época (...). (PAZ, 1994, p. 122-123)

Romances e poemas integram a exposição como repertório, ilustrando os percursos amorosos e em que medida dialogam (mesmo que para recusar) com as circunstâncias sociais e a moral do contexto dos amantes figurados nas obras. Todavia, as manifestações poético-literárias não se limitam a acompanhar os acontecimentos: Paz (1994, p. 68-91) localiza no amor cortês do século XII a gestação de vetores da sensibilidade amorosa que perduram até nossos dias. Esse intercâmbio assinalado por Paz aparece no entremear realizado pelo locutor de *Fragments* entre seu discurso e trechos de romances que, mais do que exemplificar, participam da formulação de seu sentimento amoroso.

Em verdade, muito de nossa leitura de *Fragments* encontra eco nas considerações de Paz sobre modos como a literatura acerca-se do amor. Quando lemos, na figura DEPENDÊNCIA:

1. A mecânica da vassalagem amorosa exige uma futilidade sem fundo. Pois, para que a dependência se manifeste em sua pureza, é preciso que ela rebente nas mais triviais circunstâncias, e se torne inconfessável à força de pusilanidade: esperar um telefonema é de algum modo uma dependência demasiado grande; preciso refiná-la, sem limites: impacientar-me-ei pois com a conversa das comadres que, na farmácia, retardará meu retorno para perto do aparelho ao qual estou sujeito (...).¹⁴ (BARTHES, 2003, p. 115)

¹⁴ 1. La mécanique du vasselage amoureux exige une futilité sans fond. Car, pour que la dépendance se manifeste dans sa pureté, il faut qu'elle éclate dans les circonstances les plus dérisoires, et devienne inavouable à force de pusillanimité : attendre un téléphone est en quelque sorte une dépendance trop grosse ; il faut que je l'affine, sans limites : je m'impacienterai donc du bavardage des commères qui, chez le pharmacien, retarde mon retour auprès de l'appareil auquel je suis asservi (...). (BARTHES, 1989, p. 97)

essa narrativa das pequenezas e estratégias aos quais recorrem no cotidiano os apaixonados pode ressoar de modo especial junto aos leitores, como nota Paz:

(...) a descrição dos amores de Enéias e Dido é grandiosa como um espetáculo de ópera ou como uma tempestade vista de longe: é admirável, mas não nos comove. Um poeta muito mais imperfeito, Propércio, soube comunicar com maior profundidade e imediatismo as dores e alegrias do amor. (...) Amores novelescos e, apesar disso, muito reais: encontros, separações, infidelidades, mentiras, entregas, disputas intermináveis, momentos de sensualidade, outros de paixão, ira ou morosa melancolia. (PAZ, 1994, p. 59)

Sem ser necessariamente o mais relevante entre a obra literária e o leitor, a identificação é um modo de relação com forte componente afetivo. Para os estudos literários, a relação do receptor com os protagonistas é um ponto de interesse. Em *Fragmentos*, cujo protagonista (se é que podemos chamá-lo assim) lemos como um espaço de fusões entre o escritor, o locutor e o leitor, circulação favorecida pelo uso da primeira pessoa do singular que instaura um vazio no bojo do lugar de fala, a empatia pelas narrativas comezinhas dos sofrimentos amorosos evita uma identificação simplista ao ser entremeada pelos fios terceirizantes que mencionamos no tópico anterior: as linguagens do saber, com seus jargões e aparato descritivo, e as derivas literárias, que equilibram em tensão-distensão o sentimento da extrema singularidade do que vive o apaixonado e a fulguração de que, havendo aquilo sendo formulado com extrema precisão por outrem, cabe ali também uma partilha.

É justamente no veio universal do sentimento amoroso que aposta Paz para fazê-lo a via de uma recuperação considerada tão possível como necessária:

Embora o amor continue sendo o tema dos poetas e romancistas do século XX, está ferido em seu cerne: a noção de pessoa. A crise da idéia do amor, a multiplicação dos campos de trabalho forçado e a ameaça ecológica são fatos concomitantes, estreitamente relacionados com o ocaso da alma. A idéia do amor foi o suporte moral e espiritual de nossas sociedades durante um milênio. Nasceu num recanto da Europa e, como o pensamento e a ciência do Ocidente, universalizou-se. Hoje ameaça se dissolver; seus inimigos não são os antigos, a Igreja e a moral da abstinência, mas sim a promiscuidade, que o transforma em passatempo, e o dinheiro, que o converte em servidão. Se nosso mundo vai recuperar a saúde, a cura deve ser dupla: a regeneração política inclui a ressurreição do amor. (PAZ, 1994, p. 154)

Assim, além de cantar a história e as feições do amor, *A dupla chama* o instrumentaliza, depositando nele as esperanças para uma reformulação do gênero humano que nos permita lidar com a angústia diante de nossa inelutável sujeição ao tempo. Apesar de admitir que o amor é “indiferente a toda transcendência” (PAZ, 1994, p. 186), Paz localiza nele os elementos para uma melhora humana: o cerne do amor, sua diferença em relação ao erotismo, estaria na pessoa amada aparecer ao apaixonado como um indivíduo livre e único (PAZ, 1994, p. 35, 113). Tal percepção do caráter insubstituível de alguém poderia, se ampliada, contrapor-se à despersonalização que embasa muitas das atrocidades e desconsiderações cometidas histórica e diariamente contra indivíduos e grupos.

Vemos assim que o livro de Paz efetua uma descrição do amor e, diferentemente de seu tema, possui um propósito. Por conta disso, apresenta uma estrutura não de todo dissociada da dissertação. Desta, *Fragmentos* aparta-se em termos estruturais e estilísticos por diversos aspectos; enfocaremos aqui a construção em continuidade.

Enquanto *A dupla chama* avança ao longo dos capítulos os alicerces para sua conclamação final, *Fragmentos* convida a uma leitura menos unidirecional. Se pensarmos em termos de um espectro, a estrutura em figuras dispostas em ordem alfabética e o convite, na seção “Como é feito este livro”, a uma leitura não sequencial, situam o livro mais próximo do polo do descontínuo.

É verdade que a nomeação das figuras resguarda o espaço de alguma disposição autoral: na edição original em francês, a primeira figura é o ABISMAR-SE (*S'Abîmer*), acerca do encontro que deflagra o enamoramento, e as três últimas, UNIÃO (*Union*), VERDADE (*Vérité*) e QUERER-POSSUIR (*Vouloir-saisir*). Na verdade, a figura final apresenta o não-querer-possuir como estado a almejar na relação amorosa e a omissão do advérbio de negação no título, além de ser procedimento classificatório comum a dicionários, possibilita posicionar o (não-)querer-possuir como fechamento do livro. Assim, conforme Marty (2006) e Pino (2015), o livro guarda uma possibilidade não declarada de percurso e uma afirmação.

A existência de um percurso possível, quer tenha ou não sido secretamente tramado (desejado) pelo autor, não anula o modo de usar encorajado pela organização do livro e por seu título. Identificamos na tendência descontínua de *Fragmentos* uma incitação a um tipo de leitura diferente daquela a que convida *A dupla chama*, que persegue um fio de meada. Nesse sentido, vale lembrar que o fragmento enquanto modo de escrita que favorece um modo de leitura é fartamente discutido por Barthes, além de ser característica marcante de seus livros do mesmo período de *Fragmentos*¹⁵. Dentre seus benefícios estariam evitar a) o tédio no leitor e no escritor e b) a conclusão, tanto em termos de finalização quanto do peso de deter a última palavra (BARTHES, 1995, p. 89-90).

Lembremos também que fragmentar não se resume a segmentar em unidades de ordem intercambiável, o que fazem também muitas escritas de saber, como os dicionários e enciclopédias. Em escritas que se fazem no tatear de incertezas, como ocorre em muitos dos chamados pós-modernos, a fragmentação dá corpo ao deslizar que, sem limar os deslizos, pode propiciar ao escritor e aos leitores um não-querer-possuir do “tema” ou “assunto” do texto que os une – e que diante dele mantém-se perplexo, isto é, ao menos um pouco sem palavras:

4. Para que o pensamento do N.Q.P. [não-querer-possuir] possa romper com o sistema do Imaginário, tenho que conseguir (pela determinação de que cansaço obscuro?) deixar-me cair em algum lugar fora da linguagem, no inerte, e, de uma certa forma, pura e simplesmente: *sentar-me* (...). não querer possuir o não querer

¹⁵ Pensamos em *O Império dos Signos*, *O prazer do texto* e *Roland Barthes por Roland Barthes*, com uma nuance n' *A Câmara Clara*, como argumentado anteriormente (OLIVEIRA, 2015, p. 58 ss.). Quanto à teorização acerca do fragmento, cf. *Roland Barthes por Roland Barthes* e *A preparação do romance*.

possuir; deixar vir (do outro) aquilo que se vai; nada agarrar, nada repelir: receber, não guardar, produzir sem possuir, etc.¹⁶ (BARTHES, 2003, grifo do autor)

Por fim, essa prática formal que escamoteia menos as impotências do dizer conflui com uma questão levantada tanto por Barthes quanto por Paz: a do indizível a que está relegada em nossos tempos a temática amorosa.

Paz (1994, p. 120) lamenta que na contemporaneidade haja poucos estudos sobre o amor, apesar de proliferarem aqueles sobre a sexualidade. Barthes, no já citado texto de abertura “A necessidade...”, justifica seu livro alegando que o discurso amoroso estaria “deportado para fora de toda gregariedade” (BARTHES, 2003, p. XV), desconsiderado pelas ciências e outras discursividades ligadas ao poder. No contexto de escrita e publicação de *Fragmentos* (o final da década de 1970 na França) estavam em voga desejo e política, ambos percebidos como potencialidades com energia de contestação, enquanto o amor seria algo menor, sem “o valor forte de uma transgressão” (BARTHES, 2003, p. 274).

Tal rasura tem outra face, talvez menos circunstancial, aventada por Paz:

O pensamento e a linguagem são pontes mas, precisamente por isso, não suprimem a distância entre nós e a realidade exterior. Com esta ressalva, podemos dizer que a poesia, a festa e o amor são formas de comunicação concreta, quero dizer, de comunhão. Nova dificuldade: a comunhão é indizível e, de certa maneira, exclui a comunicação. Não é um intercâmbio, mas sim uma fusão. No caso da poesia, a comunhão começa numa zona de silêncio, exatamente quando termina o poema. (PAZ, 1994, p. 182)

Assim, além das conjunturas dos discursos, haveria algo no próprio amor a interdita-lo como objeto de um intercâmbio. Fica a pergunta: o que acarreta abordar, adentrar o amor como discursar e ao mesmo tempo como fragmentos, isto é, palpitações de limitação discursiva?

Em primeiro lugar, tal operação requer trabalho meticuloso da posição de fala. Como temos visto, há um coser e desfiar que faz a voz de *Fragmentos* circular entre o escritor que o assina, outros escritores e personagens fictícias, com uma lacuna aconchegante para o leitor. À força desse deslizar procedimental, parece-nos que afinal *Fragmentos* não organiza grande coisa: não cataloga a experiência amorosa, oscila na demarcação do falante e do registro textual, apresenta inumeráveis contradições internas e não toma termos especializados como unidades criteriosamente delimitadas, preferindo elaborar neles algo num limbo entre a imprecisão e a ficção.

Deste modo, quando a fala num espaço é interdita pelas circunstâncias e por sua própria topografia, Barthes explora os outros da fala, como o murmúrio, o suspiro e o pranto, talvez mais próximos da zona de silêncio de Paz.

¹⁶ Pour que la pensée du N.V.S. puisse rompre avec le système de l’Imaginaire, il faut que je parvienne (par la détermination de quelle fatigue obscure ?) à me laisser tomber quelque part hors du langage, dans l’inerte, et, d’une certaine manière, tout simplement : *m’asseoir* (...) ne pas vouloir saisir le non-vouloir-saisir ; laisser venir (de l’autre) ce qui vient, laisser passer (de l’autre) se qui s’en va ; ne rien saisir, ne repousser rien : recevoir, ne pas conserver, produire sans s’approprier, etc. (BARTHES, 1989, p. 277)

(Pressões de mãos – imenso repertório romanesco –, gesto tênue no interior da palma, joelho que não se afasta, braço estendido, como se nada fosse, ao longo de um encosto de canapé e sobre o qual a cabeça do outro vem pouco a pouco repousar, tal é a região paradisíaca dos signos sutis e clandestinos: como uma festa, não dos sentidos, mas do sentido.)

(...) O sentido (o destino) eletriza minha mão; vou dilacerar o corpo opaco do outro, obrigá-lo (quer ele responda, quer se retire ou se abandone) a entrar no jogo do sentido: vou *fazê-lo falar*.¹⁷ (BARTHES, 2003, p. 86, grifo do autor)

Esse perambular nas regiões fronteiriças da língua modula a significação, desvelando a opacidade inerente aos lances comunicativos e dando a ver brechas que irrompem com a mesma presteza com que os sistemas acodem a suturá-las.

Nessa experimentação que tem algo de ensaio, de diário, de enciclopédia, de filosofia e de drama, sem ser precisamente nenhum deles, vemos uma escrita que opera o não-pertencimento como interrogação e, por esse fator entre outros, se dá como aventura estética verbal, ao embarcar numa “exploração da sensibilidade na qual noções de pertencimento, especificidade e individualidade resultaram intensamente questionadas” (GARRAMUÑO, s.d., p. 3).

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Col. Roland Barthes).

_____. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Col. Roland Barthes)

_____. *Fragments de um Discurso Amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Col. Roland Barthes).

_____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1989. (Col. Tel Quel).

_____. Le plus grand décrypteur de mythes de ce temps nous parle d'amour. In: _____. *Le grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981, p. 271-284.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1995.

BERLANT, L. *Desire/Love*. New York: Babel Working Group, 2012.

BLANCHOT, M. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 289-330.

_____. O livro por vir. In: _____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013a. p. 327-359.

¹⁷ (Pressions de mains – immense dossier romanesque –, geste ténu à l'intérieur de la paume, genou qui ne s'écarte pas, bras étendu, comme si de rien n'était, le long d'un dossier de canapé et sur lequel la tête de l'autre vient peu à peu reposer, c'est la région paradisiaque des signes subtils et clandestins : comme une fête, non des sens, mais du sens.)

(...) Le sens (le destin) électrise ma main ; je vais déchirer le corps opaque de l'autre, l'obliger (soit qu'il réponde, soit qu'il se retire ou laisse aller) à entrer dans le jeu du sens : je vais *le faire parler*. (BARTHES, 1989, p. 81-82)

_____. “Onde agora? Quem agora?” In: _____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013b, p. 308–318.

BRANDINI, L. T. *Imagens de Roland Barthes no Brasil*. 2013. 447 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo/ Université de Genève, São Paulo, 2013.

COSTE, C. *Roland Barthes moraliste*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

COUTINHO, E. Da transversalidade da literatura comparada. In: WINHARDT, M.; CARDOZO, M. (Orgs.). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 203–220.

DERRIDA, J. *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

GARRAMUÑO, F. *Arte inespecífica e mundos em comum*. Disponível em: <https://www.academia.edu/19844932/Arte_inespecifica_e_Mundos_em_comum>. Acesso em: 10 jul. 2018.

GENETTE, G. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.

LOPES, S. R. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

MARTY, É. Sur les «Fragments d’un discours amoureux». Réflexions sur l’image. In: _____. *Roland Barthes, le métier d’écrire*. Paris: Seuil, 2006, p. 191–336.

MÜLLER, A. Fronteiras da literatura: poesia, mídia, cinema. In: WEINHARDT, M.; CARDOZO, M. (Orgs.). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 165–176.

OLIVEIRA, P. P. L. *Inconfessadamente ditoso: trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar*. 2015. 161 f. Dissertação (mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-10122015-161547/pt-br.php>>. Acesso em: 01 ago. 2018

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PINO, C. A. Escrever o amor. In: _____. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015, p. 55–90.

ROGER, P. *Roland Barthes, roman*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 16 de agosto de 2018.

Aprovado em sistema duplo cego em: 11 de fevereiro de 2019.