



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**PRISCILA PESCE LOPES DE OLIVEIRA**

**DO LITERÁRIO COMO PROCEDIMENTO:**  
**BUSCAS DE ESCRITA EM DOIS LIVROS DE ROLAND BARTHES**

Versão corrigida

**FORTALEZA**

**2020**

PRISCILA PESCE LOPES DE OLIVEIRA

DO LITERÁRIO COMO PROCEDIMENTO:  
BUSCAS DE ESCRITA EM DOIS LIVROS DE ROLAND BARTHES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- 
- O491 Oliveira, Priscila Pesce Lopes de.  
Do literário como procedimento: buscas de escrita em dois livros de Roland Barthes / Priscila Pesce Lopes de Oliveira. – 2020.  
188 f. : il.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2020.  
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
1. Roland Barthes. 2. Escrita. 3. Fragmentos de um Discurso Amoroso. 4. A Câmara Clara. 5. Romanesco. I. Título.

---

CDD 400

PRISCILA PESCE LOPES DE OLIVEIRA

DO LITERÁRIO COMO PROCEDIMENTO: BUSCAS DE ESCRITA  
EM DOIS LIVROS DE ROLAND BARTHES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador) – Universidade Federal do Ceará (UFC)

Examinador 1: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Claudia Consuelo Amigo Pino (USP)

Examinador 2: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa (UFRN)

Examinador 3: \_\_\_\_\_

Prof. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (UFC)

Examinador 4: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Yuri Brunello (UFC)

*Às minhas avós.*

## AGRADECIMENTOS

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Funcap, pelo apoio financeiro via bolsa de auxílio.

Aos secretários do Programa, em especial Victor e Diego, pelos socorros e ajudas incontáveis.

Ao prof. Cid Ottoni Bylaardt, pela acolhida, leituras e preciosos descaminhos; por sua fala tranquila, escuta disponível e pela constância em pensar a literatura como inquietações na linguagem.

Às profs. Cláudia e Fernanda, pelas palavras generosas no exame de qualificação e noutras ocasiões em que tive a sorte e a alegria de tê-las como professoras.

Aos colegas da pós e dos grupos de pesquisa pelos debates, em especial a turma de Tópicos da Crítica 2019.2, sem a qual não haveria Capítulo 2.

A Carolina e Paulo, que são leituras, conversas, vivência de Barthes.

A Bárbara, que além das muitas e felizes parcerias barthesianas foi meus outros olhos neste texto e lacrimeja também com o *Diário de luto*.

À minha família, pelo constante incentivo, carinho e compreensão.

Ao Afonso, por tudo, sempre.

## RESUMO

A presente pesquisa propõe-se a ler Roland Barthes como um escritor, isto é, alguém que não se utiliza da linguagem, mas nela se aventura. A partir disso, empreende uma leitura aos moldes estéticos dos livros *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1977, e *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, de 1980. Considera, a partir de Gérard Genette (*Fiction et diction*) e Silvina Rodrigues Lopes (*A legitimação em literatura*), o estilo como o nome da indissociabilidade entre forma e conteúdo. Opera com (avança) a hipótese de que esse estilo se manifeste, além da sintaxe e do léxico, também no trabalho com os diferentes gêneros textuais e os parâmetros, pressupostos e convenções de leitura vinculados a seus aspectos formais. Este trabalho responde à importância, na atividade intelectual barthesiana, da seguinte pergunta: como fazer com que a pesquisa, o ensino e a escrita não sejam apenas de literatura, ou *sobre* literatura, mas também tenham algo de literário? Em vista disso, a tese lê os livros-*corpus* em cotejo com seus arredores escriturais (artigos contemporâneos, diários e anotações de cursos publicados postumamente), atentando a recorrências de proposta, temática e composição; levanta igualmente os valores atribuídos por Barthes às suas escolhas composicionais e, por fim, os espaços e modos como tais valores são (ou não) apresentados aos leitores. Assim, conforme os livros colocam em questão, além dos objetos que os permeiam (o discurso amoroso, a fotografia), também o seu próprio fazer e as condições que o possibilitam, a escrita e sua prática são ali recolocadas em outros termos, no interminável de uma ferida. Além de nomes representativos da fortuna crítica barthesiana (Perrone-Moisés, Pino, Coste, Marty, Roger, Compagnon), a leitura recorre também a Derrida e Blanchot para procurar no *corpus* aquilo que, ao modo da literatura, “resiste e sobrevive aos discursos tipificados que [os] cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias” (BARTHES, *Aula*, p. 25). À guisa de achados, aventa-se que essas resistências ou desvios que tomavam forma na escrita e nas afirmações e oscilações dos livros participassem, também, de questionamentos epistemológicos que atravessavam a atividade docente de Barthes, donde são apontadas ligações entre o *corpus* e a *Aula* inaugural de Barthes no Collège de France. Sem pretensão de verificar se os valores associados por Barthes a suas opções composicionais podem de fato ser considerados realizados em seus escritos, trata-se apenas de sinalizar a energia da preocupação ética na sua escrita.

**Palavras-chave:** Roland Barthes. Escrita. Fragmentos de um discurso amoroso. A Câmara Clara. Romanesco.

### ABSTRACT

In this study Roland Barthes is regarded as a writer, that is, someone who does not employ language, but instead ventures in it. From this standpoint I engage on an aesthetic-like reading of *A lover's discourse: fragments*, published in 1977, and *Camera lucida: note on photography*, published in 1980. After Genette (*Fiction et diction*) and Lopes (*A legitimação em literatura*), I understand style as that which renders content and form indissociable. I work with (and advance) the hypothesis style that may manifest itself not only in syntactical and lexical arrangements, but also in a writer's work with the many textual genres at their disposal and the parameters, assumptions and reading conventions associated with formal aspects of each genre. Thus, this study addresses the importance of the following question in Barthes' intellectual activities: how can one make research, teaching and writing not just *about* literature, but also literary? From this standpoint, I study the *corpus* within the network of Barthes' oeuvre (contemporary papers, posthumously published diaries and course notes), concentrating on recurrent propositions, themes and compositional aspects. I also endeavour to map the values attributed by Barthes to his writing choices, as well as how, where and whether those values are presented to his readers. Therefore, as the *corpus* calls into question not only its objects (the lover's discourse, photography) but also the making of the books themselves and its conditions of possibility, the very practice of writing comes to be conceived in different terms – as a never-ending wound. Aside from renowned Barthes scholars (Perrone-Moisés, Pino, Coste, Marty, Roger, Compagnon), I appeal also to Derrida and Blanchot to seek in *A lover's discourse* and *Camera lucida* that which, like literature, “resists and survives the typified discourses that surround [them]: philosophies, sciences, psychologies” (Barthes, *Lecture*). Among the main research findings are connections between the *corpus* and Barthes' *Lecture* (in Inauguration of his Chair at Collège de France), as I attempt to show that the resistances and detours so significant in the writing of both *A lover's discourse* and *Camera lucida*, in their affirmations and oscillations, are closely linked to epistemological uncertainties that also permeate Barthes' teaching activities. Without the slightest intention of verifying whether the values attributed by Barthes to his compositional choices are indeed accomplished by his writings, I merely attempt to underscore the vigor of ethical concerns in his writing.

**Keywords:** Roland Barthes. Writing. *A lover's discourse: fragments*. *Camera lucida*. Novelistic.

Le littéraire en tant que procédure : recherches d'écriture chez deux livres de Roland Barthes

## RESUMÉ

La présente étude lit Barthes en écrivain, c'est-à-dire, quelqu'un qu'au lieu d'utiliser le langage, s'y aventure. De ce parti pris on entreprend une lecture esthétique des livres *Fragments d'un discours amoureux*, paru en 1977, et *La chambre claire : note sur la photographie*, paru en 1980. D'après G. Genette (*Fiction et diction*) et Silvina R. Lopes (*A legitimação em literatura*), on voit le style comme l'indissociabilité entre forme et contenu. On travaille avec (et avance) l'hypothèse que le style puisse se manifester, en outre de la syntaxe et le lexique, aussi dans le travail avec les différents genres textuels et les paramètres, présupposés et conventions de lecture liés à ses respectifs aspects formels. Notre recherche répond à l'importance qui a dans l'activité intellectuel barthésienne la question suivante : comment exercer la recherche, l'enseignement et l'écriture pas seulement *sur* la littérature, mais aussi en incorporant quelque chose comme des dynamiques littéraires ? Toujours autour de cette question centrale, on fait la collation des livres qui composent le *corpus* avec ses alentours d'écriture (quelques articles contemporains, des journaux intimes et notes de cours publiés posthument), en faisant attention aux récurrences de proposition, thème et aspects compositionnels ; on identifie aussi les valeurs que Barthes attribuait à ses choix formels et, finalement, les espaces et les modes de présentation (ou non) desdites valeurs aux lecteurs. Comme ça, dans la mesure où les livres barthésiens mettent en question les objets qui les traversent (le discours amoureux, la photographie) aussi bien que sa propre production et les conditions de possibilité de celle-ci, l'écriture et sa pratique y sont posées en d'autres termes, dans l'interminable d'une blessure. En outre des chercheurs de renom de l'œuvre barthésienne (Perrone-Moisés, Pino, Coste, Marty, Roger, Compagnon), on sollicite Derrida et Blanchot pour chercher dans le *corpus* ce qui, comme la littérature, « résiste et survit aux discours typés qui l'entourent : les philosophies, les sciences, les psychologies » (Barthes, *Leçon*, p. 437). Pour les résultats, on suggère que les résistances et détours qui prenaient forme dans l'écriture, les affirmations et oscillations des livres fussent aussi présents dans certaines interrogations épistémologiques de l'action de Barthes en tant qu'enseignant, d'où on propose des liens entre le *corpus* et la *Leçon* inaugurale de Barthes au Collège de France. Sans avoir la moindre prétention de vérifier si les valeurs associées par Barthes à ses choix compositionnels sont effectivement réalisées dans et par ses écrits, on se contente d'indiquer l'énergie des préoccupations éthiques dans son écriture.

**Mots-clés :** Roland Barthes. Écriture. *Fragments d'un discours amoureux*. *La chambre claire*. Romanesque.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração da camera lucida que integra a capa d'A câmara clara ..... 139

## **LISTA DE TABELAS**

Quadro 1: Reflexões metalinguísticas nos projetos Discurso Amoroso .....	150
--	-----

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: O ESTRANHO MURMÚRIO DE <i>FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO</i> .....	16
1.1 Na ponta da língua: amor e escrita nos <i>Fragmentos</i> .....	16
1.1.1 A língua de soslaio.....	34
1.2 Por uma consideração estética .....	41
1.3 Um lugar exíguo.....	49
1.3.1 Desejo, amor.....	52
1.3.2 Amor e erotismo .....	61
CAPÍTULO 2: A VERTIGEM DOS ESPECTROS N' <i>A CÂMARA CLARA</i> .....	68
2.1 Onde ela não está .....	69
2.1.1 O <i>Diário</i> e o divã.....	70
2.1.2 Uma escrita dilacerada .....	76
2.1.3 Dito doutro modo: testemunho, retrato, descrever, escrever.....	84
2.1.4 Obtuso pesar .....	93
2.2 Uma ferida no coração da escrita .....	100
2.2.1 Um presente insustentável.....	102
2.2.2 Duas Eurídicés.....	108
CAPÍTULO 3: PROJETAR, SOÇOBRRAR, ESCREVER .....	118
3.1 Breve apresentação dos projetos barthesianos em torno do Discurso Amoroso .....	118
3.2 O crítico em crise .....	122
3.2.1 Problemas de enunciação: saber e poder na atividade crítica .....	122
3.2.2 Ancoragens e libertinagens teóricas .....	130
3.2.3 O retorno a um (in)certo saber .....	134
3.3 O que fazer? .....	148
3.3.1 Metalinguagem? .....	148
3.3.2 Resultados?.....	162
3.2.2.1 Uma intratável batata .....	169
FECHAMENTO/ABERTURAS.....	174
REFERÊNCIAS .....	180

## INTRODUÇÃO

De que modos uma escrita procura encaminhar a si e a seus leitores para fazer-se, mais do que veículo, um trajeto? Trajeto sem trilhos, aberto a flutuações, infiltrações, transbordamentos e toda sorte de fluidez.

Essa é uma das questões dirigidas neste estudo a dois dos últimos livros publicados sob os cuidados de Roland Barthes: *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1977, e *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, de 1980.

Roland Barthes (1915-1980) foi figura célebre do pensamento francês na segunda metade do século XX. Incomodado pelo que circula e escorre entre linguagem, significação e coletividades, Barthes escreveu sobre publicidade, teatro, moda, comida, pintura, música, fotografia, política, um Japão, amor e, em especial, acerca do seu grande amor, que era a literatura. A essa palavra (literatura) ele nem sempre foi fiel, tampouco às diferentes ciências (Psicanálise, Linguística) e aos paradigmas (materialismo histórico, estruturalismo) de que ele se aproximou e se distanciou ao longo dos anos. Afirma um de seus antigos alunos de renome crítico, Antoine Compagnon (2002, p. 15, trad. minha): “Li vários Roland Barthes diferentes; todos nós conhecemos diversos Roland Barthes – um após o outro e, às vezes, ao mesmo tempo”<sup>1</sup>. Ele indaga a seguir por que, ou em direção ao que, Barthes tanto se deslocava; a pergunta retorna ao final deste estudo para receber algo que não é bem uma resposta, apenas cogitações em torno dessa errância e de seus possíveis respingos em leituras e leitores.

Uma vez que, apesar de não serem estritamente ficção nem poesia, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara* tocam algumas fronteiras que também a literatura está sempre a renegociar, como registro (ficcional ou não), os polos unidade e fragmentação, a complexa trama de narração, elocução e autoria; os encaminhamentos e descaminhos que vinculam projeto autoral e aspectos composicionais, e as instáveis relações entre literatura e os parâmetros de práticas discursivas que lhe são intermitentemente outras (filosofia, crítica), lanço mão de algum ferramental analítico de estudos literários.

A proposta de ler esses livros de Barthes com um olhar de estudos literários parte da definição de Silvina Rodrigues 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). Assim, o percurso consiste em perguntar como tais inquietação e

---

<sup>1</sup> J’ai lu bien des Roland Barthes différents, nous avons tous connu de nombreux Roland Barthes – l’un après l’autre et peut-être aussi en même temps.

deformação acontecem nos livros barthesianos e em seus arredores escriturais (diários, anotações de cursos, artigos contemporâneos), atentando a recorrências de proposta, assunto e composição, à organização textual em termos de continuidade e/ou fragmentação e seus respectivos efeitos; ao *ethos* dos locutores textuais e o que estes desenham em termos do registro dos livros ou de sua flutuação entre ficção e não-ficção, entre configurações textuais convencionadas e as ações que são tidas como próprias ao ensaio, ao diário, à análise, à enciclopédia, à narrativa. Enfim, é uma busca que renuncia a capturar um saber dos textos, preferindo pensá-los a partir de sua composição, procurando não perder de vista sua dimensão de acontecimento.

Esse tipo de leitura está se tornando cada vez mais comum nos estudos barthesianos<sup>2</sup>. Adensa-se o número de pesquisadores que trabalham com a obra de Roland Barthes considerando-o como um escritor, nos seguintes termos: alguém que não se utiliza da linguagem, mas nela se aventura, numa relação difícil. Em estudo dedicado à recepção brasileira da obra barthesiana, Laura Brandini (2013, p. 130) 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, por exemplo [...]. [Determinados livros] alçaram Barthes à categoria de figura tutelar subversora dos paradigmas e inspiraram até nossos dias a renovação do ensaio acadêmico [...].

O tutelar, a subversão, o libertário, os paradigmas, a renovação são incontornáveis tanto na relação de leitores com a obra de Barthes quanto na qualidade de temas nela recorrentes, problemáticas que mudam conforme ele ganha prestígio e o valor de seus escritos, ou de sua escrita, fica cada vez mais emaranhado em fatores como a obra precedente, seu lugar institucional, sua relação com questões sociais, teóricas e estéticas de seu tempo.

Nesse sentido, tendo em mente que uma das poucas constantes de Barthes é o cuidado em oferecer a seus leitores algum sabor junto com o saber, investindo na dimensão de sua obra à qual costuma caber a periclitante designação de formal, procurarei em *Fragmentos* e *Câmara* modos como a inquietação das formas se entrelace e responda a questionamentos de

---

<sup>2</sup> Como um panorama das incursões críticas que se acercam de Barthes como escritor fugiria ao escopo desta introdução, ofereço apenas uma lista não-exaustiva. Alguns desses estudos serão discutidos com o devido vagar conforme forem chamados à trama da análise nesta tese: *Por que amo Barthes*, de Alain Robbe-Grillet (1995 [1977]); *Texto, crítica, escritura*, de Leyla Perrone-Moisés (1978); *Roland Barthes, roman* [Roland Barthes, romance], de Philippe Roger (1986); *Roland Barthes moraliste* e o prefácio à edição dos seminários *Le Discours Amoureux* [O Discurso Amoroso], de Claude Coste (1998; 2007); “Barthes romanesque” [Barthes romanesco], de Marielle Macé (2002); *Roland Barthes: a aventura do romance*, de Claudia Pino (2015) e *Uma visão sutil do mundo: Escritura, enunciação e variação em Roland Barthes*, de Carolina Bellocchio (2017).

Barthes quanto a configurações e efeitos da prática de escrita que, transbordada, continuava a pairar sobre sua assinatura: a do intelectual. Assim, conforme os livros colocam em questão, ou em jogo, não apenas os objetos que os permeiam (o discurso amoroso, a fotografia), mas também o seu próprio fazer e as condições que o possibilitam, a escrita e sua prática são ali recolocadas em outros termos, no interminável de uma ferida.

A organização da tese aproveita um pouco um procedimento comum em romances do século XIX: a cada vez que entrava em cena um novo personagem, a narrativa era suspensa para apresentar o recém-chegado, a fim de que o leitor pudesse melhor acompanhar seu papel no enredo (e, muitas vezes, essas histórias suplementares acabam fazendo a delícia da leitura). De modo análogo, começaremos vendo nos capítulos 1 e 2 questões específicas de *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*, respectivamente, o que é um modo também de conhecer melhor algumas das linhas de força que os constituem enquanto livros, ou unidades de escrita mais ou menos delimitadas por um ponto final e uma contracapa. No terceiro capítulo, tento integrar esses dois livros em torno de algumas questões que os atravessam e aos quais eles dão formulações na escrita barthesiana.

Assim, o Capítulo 1, “O estranho murmúrio de *Fragments de um discurso amoroso*”, tem três seções: uma procura fundamentar a validade de uma consideração estética dos livros barthesianos abordados, pensando o *entre* como espaço promissor para o presente da literatura comparada e para uma pesquisa que, como esta, ocupe-se de questões relativas a fronteiras, margens e atopia ao lidar com textos cujas aventuras se passam também no âmbito da língua. Outra seção oferece uma leitura comparativa da estruturação de *Fragments de um discurso amoroso* e de dois livros sobre a temática amorosa: *Desejo/Amor*, de Lauren Berlant, e *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz. Uma terceira seção enseja a leitura de unidades de *Fragments* que interrogam a escrita e a língua, para dali puxar fios de aspectos mais amplos do livro e da obra de Barthes.

O Capítulo 2, “A vertigem dos espectros n’*A câmara clara*”, se embrenha na relação especial entre ausência e presença instaurada pelo luto materno e seus desdobramentos em termos de escrita em *Câmara* e no *Diário de luto*, onde o escrever se vê às voltas com o tempo, a morte, o amor, a perda, o desamparo, o silêncio, o segredo, a comoção e uma fotografia ímpar. Acompanha a erosão barthesiana do conceito clínico de “luto”, percorre ponderações de Blanchot sobre os estreitos laços entre escrita e morte, derivas de Derrida acerca do testemunho e de tudo aquilo que a escritura deve à perda, bem como alguma fortuna crítica barthesiana sobre esses dois escritos assombrados pela morte da mãe (entrevendo, por vezes, o projeto de romance que ocupou os últimos anos de Barthes).

O Capítulo 3, “Projetar, soçobrar, escrever”, procura pensar a busca de um escrever em *Fragmentos e Câmara*, articulados entre si e com a *Aula* inaugural de Barthes no Collège de France em janeiro de 1977. As discussões circundam os projetos dos livros e, também, seu projetar-se, ou os modos como eles apresentam aos leitores angústias ligadas às escolhas que brotam da seguinte questão: como me situar para com a escrita? Esse posicionar-se envolve reflexões acerca de discursividades associadas ao saber socialmente prestigiado, da busca de uma autocrítica da atividade que se quer crítica, do que Barthes entendia naqueles tempos por metalinguagem, e da ideia de resultados ou efeitos de uma obra.

A leitura revolve textos e aspectos intimamente interrelacionados que, a despeito de meus esforços para segmentá-los em subtópicos sequencialmente numerados, insistem em retornar e entrelaçar-se, e cuja resistência a uma organização estanque acabou por se tornar um ponto de interesse.

Os escritos de Barthes foram consultados no original em francês. A fim de tornar a leitura mais aprazível ao maior número possível de pessoas, evitando o incômodo vaivém ao pé de página para quem não lê no idioma de Barthes, opto por citar a partir das capazes traduções brasileiras, com o original em nota.

Por fim, como já haverá notado quem lê estas linhas, a pesquisa está redigida na primeira pessoa do singular – num *eu* que, apesar de destoar da convenção para a redação acadêmica, guarda traços do que melhor me parece nesta atividade: um lugar de fala habitado por muitas vozes, lugar de incerteza e busca incessante.

Fica, pois, o convite para adentrar a aventura da escrita, ou a escrita como aventura em *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*. Como boa aventura, as de Barthes têm objetivos, percalços, reviravoltas, enfrentamento de problemas utilizando instrumentos, efeitos imprevistos desses mesmos instrumentos. Essas aventuras são vividas, por seu protagonista e pelos leitores, como *linguagem*, a qual ali desempenha quase todos os papéis: é a paixão, o monstro, o cenário, armas, aliados, prisões, armadilhas, alquimia e, sobretudo, um chamado.

## CAPÍTULO 1: O ESTRANHO MURMÚRIO DE *FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO*

“Por onde começar?”, indaga Barthes (2004a) num texto cujo título é essa mesma pergunta, que muitos se fazem diante da página em branco ou de um calhamaço de anotações.

Um começo promissor é uma fundamentação teórica com chances de tranquilizar os leitores acerca da validade, se não da execução, ao menos da proposta das páginas seguintes. Caso isso lhe seja preferível, este capítulo aceita permutação: basta passar diretamente às seções 1.2 Por uma consideração estética e 1.3 Um lugar exíguo e retornar depois a 1.1 Na ponta da língua: amor e escrita nos *Fragmentos*, devidamente munido de informações sobre a desestruturante composição de *Fragmentos de um discurso amoroso* para, então, iniciar a leitura de alguns componentes desse livro.

Quem estiver se sentindo aventureiro pode seguir adiante e entrar sem maiores preâmbulos nas linhas de Barthes.

### 1.1 Na ponta da língua: amor e escrita nos *Fragmentos*

Ao abrir *Fragmentos de um discurso amoroso*, encontramos dois pequenos textos e, em seguida, uma página quase vazia que proclama em letras garrafais:

É pois um amante que fala e que diz:

Esta espécie de fórmula mágica instaura o espaço de fala reivindicado pelo livro por meio da caracterização do locutor, isto é, do ponto onde se cruzam os fragmentos seguintes. É ele o pivô a partir do qual serão convocados dispositivos discursivos os mais diversos – textos psicanalíticos, filosóficos, poemas, o inclassificável Tao, passagens de romances (em especial *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe) – para serem difratados pela ótica do apaixonado, que deles tece seu dizer sem grande preocupação com o lastro nem com os alicerces que afiançam os discursos mordiscados nessa composição.

Os *Fragmentos* dizem uma infinidade de coisas, numa torrente diante da qual a análise, que tem no plural do texto o risco de um deleite insustentável, se vê estrangida a um recorte. Como as questões desta pesquisa têm por âmago o escrever, enveredaremos por algumas relações que aparecem em *Fragmentos* entre o estar-apaixonado e a escrita, e que nos levarão a resvalar em aspectos mais abrangentes do livro e da obra de Barthes.

*Fragmentos* propõe-se a dramatizar um discurso. Na cena, há apenas uma boca: a tipologia discursiva seria o solilóquio, “alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala” (BARTHES, 2003, p. XVII). Essa ausência constitutiva faz do outro um objeto (amado) na medida em que, por seu silêncio, não é exatamente um interlocutor. Todavia, a privação da fala não o impede de ter modos de presença no discurso tecido pelo apaixonado, que ao seu outro se dirige inconsolavelmente nas figuras que leremos.

Figura é o nome dado às unidades do livro, que picota o Discurso Amoroso para apresentar um conjunto (não exaustivo) do que chama figuras, oitenta cenas do “amante em ação” (BARTHES, 2003, p. XVIII), dispostas em ordem alfabética. Antes das tais figuras, um pequeno texto intitulado “Como é feito este livro” explica que essa disposição intende preservar o caráter combinatório e fragmentário da proposta. Cada figura é formada por um título, um *caput* ou argumento e um desenvolvimento em fragmentos numerados.

Vejamos:

#### A CARTA DE AMOR

CARTA. A figura visa a dialética particular da carta de amor, ao mesmo tempo vazia (codificada) e expressiva (carregada da vontade de significar o desejo).<sup>3</sup> (BARTHES, 2003, p. 45).

Na carta de amor pesa imenso o endereçamento. O primeiro fragmento da figura esquematiza as cartas do jovem Werther a sua amada Carlota, que afinal poderiam ser resumidas por “penso em você”. Há um contraste entre essas cartas e as endereçadas ao amigo Wilhem (o romance de Goethe é epistolar e Wilhem é o principal correspondente do protagonista), repletas de eventos, relatos e reflexões acaloradas, ainda que orbitando a paixão por Carlota; afinal, o que é escrito entre os amantes aparece como menos relevante do que a proximidade em que são colocados pela troca de missivas: “*nada tenho a dizer a você*, senão que este nada é a você que o digo”<sup>4</sup> (BARTHES, 2003a, p. 46, grifo do autor).

Outro ponto levantado é que, assim como o solilóquio de *Fragmentos*, a carta de amor é uma fala propiciada pela ausência de quem se ama e dirigida a essa pessoa. Diferentemente do livro, no entanto, a carta teria uma missão bem definida: fazer-se presente, fazer sentir o desejo de copresença. Além da presença tangível, há uma intermitência do amado

---

<sup>3</sup> La lettre d’amour. // LETTRE. La figure vise la dialectique particulière de la lettre d’amour, à la fois vide (codée) et expressive (chargée d’envie de signifier le désir). (BARTHES, 1989, p. 187). Observação: a dupla barra // sinaliza quebra de linha no material citado.

<sup>4</sup> *je n’ai rien à te dire*, sinon que ce rien, c’est à toi que je le dis (BARTHES, 1989, p. 187)

interna ao próprio apaixonado: o esquecimento, o ritmo com que as imagens do outro e do afeto emergem e submergem, deixando as brechas necessárias à vida mundana que, a despeito da sensação do apaixonado em contrário, continua.

No segundo fragmento é aventada e rejeitada a ideia de um uso tático da carta de amor: sem querer conquistar ou estimular o afeto do outro, a carta de amor seria, para o amante, desprovida de objetivos – atividade que se basta, como um carinho ou uma declaração, título de outra figura, onde se lê:

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir [...]. Falar amorosamente, é gastar infinitamente, sem crise; é praticar uma relação sem orgasmo.<sup>5</sup> (BARTHES, 2003a, p. 99–100).

Dirigir-se ao outro ternamente, num platô infindável, poderia ser o próprio paraíso, se essa repetição não agravasse o vulto da falta de que brota o desejar e que propela a linguagem como demanda. Tal linha de raciocínio e vocabulário acenam à Psicanálise, que integra de viés o terceiro fragmento da figura CARTA DE AMOR: com um trecho de correspondência onde o jovem Freud admoesta sua noiva pelo silêncio, somos lembrados de que a carta endereçada ao amado solicita, sim, algo: uma resposta.

A presença da Psicanálise nos *Fragmentos* é manifesta, desigual e, numa palavra, difícil. Enquanto ciência a fundamentar uma análise do fenômeno amor, ela fornece esquemas e conceitos que o locutor apaixonado do livro emprega sem compromisso. Essa leviandade consequente é uma das características alegadas por Éric Marty (2006, p. 99–125) para buscar explicar a má recepção do livro junto à *intelligentsia* francesa quando de seu lançamento: aquela escrita determinada a falar como uma pessoa apaixonada não poderia aceder à crítica, ao lugar legitimado de construção de conhecimento sobre um objeto. Nessa linha, a leviandade integra a argumentação de Robbe-Grillet (1995) pela leitura de *Fragmentos* como um romance.

Sob o nome de leveza, a variação assinada por Barthes pode ser considerada um procedimento de escrita criativa e artística, como sustenta Carolina Bellocchio (2017, p. 297), para quem a noção de escritura liga as dimensões ética e estética numa prática da Forma, de um

---

<sup>5</sup> Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact : d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exploser (...). Parler amoureuxment, c'est dépenser sans terme, sans crise ; c'est pratiquer un rapport sans orgasme. (BARTHES, 1989, p. 87)

“como escrever” que é exercício de linguagem, de deslocamentos e modulações nos sistemas conceituais e terminológicos alheios para forjar algo próprio.

A leveza pode igualmente ser associada à concepção avançada por Barthes em sua *Aula* (2002a, 2007a), onde a literatura tem o condão de convocar os saberes sem exatidão, para deslocá-los. Por fim, a leviandade conceitual de Barthes – que, como veremos, tem algo de tática e algo de apavorante (cf. 3.2.2 Ancoragens e libertinagens teóricas) – pode ainda ser aproximada de uma característica estrutural do apaixonado que fala nos *Fragmentos*: a indiferença em relação aos parâmetros coletivos. Lemos, na figura OBSCENO:

Na vida amorosa, a trama dos incidentes é de uma incrível futilidade, e essa futilidade, aliada à mais alta gravidade, é propriamente inconveniente. Quando penso seriamente em me suicidar por um telefonema que não vem, produz-se uma obscenidade tão grande quanto no momento em que, em Sade, o papa sodomiza um peru. Mas a obscenidade sentimental é menos estranha, e é isso que a torna mais abjeta: nada pode superar a inconveniência de um sujeito que desaba porque seu outro tomou um ar ausente, “enquanto ainda há tantos homens no mundo que morrem de fome, tantos povos que lutam duramente por sua liberação, etc.”.<sup>6</sup> (BARTHES, 2003, p. 273).

Temos aqui um lugar-comum das reflexões sobre o enamoramento, presente ao menos desde o *Banquete* platônico: o apaixonado embaralha a escala de valores, confere importância desmedida a ninharias, reformula continuamente o Bem e o Mal de modo que digam respeito ao infinitesimal particular. No entanto, a dicção de Barthes já diz também da maneira como esse falante apaixonado seria caracterizado pelo coletivo de que se alheia: como inconveniente, no que difere tanto do inadmissível, isto é, do hostil ao sistema, quanto do absurdo, a exclusão constitutiva do sistema – posições ambas que a cadência legitimadora, ciosa de seu valor estratégico, está sempre a definir e cercar. Por sua vez, o apaixonado é tão-somente inconveniente: é aquele que, sem aderir ao bom-senso, tampouco propõe contravalores. Aos bem-intencionados que procurassem informá-lo da futilidade de suas catástrofes, o apaixonado poderia responder apenas, com um suspiro resignado, “sei disso, porém é assim que me sinto”.

A figura CARTA DE AMOR termina com um parêntese que traz alguém capaz de outro tipo de comunicação, alguém que consegue dispensar sem sequelas a reciprocidade: a Mãe, que para Marty (2006, p. 298–301) é uma espécie de Minotauro que ronda o labirinto de

---

<sup>6</sup> Dans la vie amoureuse, le tissu des incidents est d’une incroyable futilité, et cette futilité, allié au plus grand sérieux, est proprement inconvenante. Lorsque j’imagine gravement de me suicider pour un téléphone qui ne vient pas, il se produit une obscénité aussi grande que lorsque, chez Sade, le pape sodomise un dindon. Mais l’obscénité sentimentale est moins étrange, et c’est ce qui la fait plus abjecte ; rien ne peut dépasser l’inconvenance d’un sujet qui s’effondre parce que son autre a pris un air absent, « alors qu’il y a encore tant d’hommes dans le monde qui meurent de faim, que tant de peuples luttent durement pour leur libération, etc. » (BARTHES, 1989, p. 210)

*Fragments* e em cuja qualidade de destinatária impossível se concentrarão as discussões do Capítulo 2.

Questões como o endereçamento e as relevâncias díspares da mensagem e do gesto de dirigir-se a alguém estão também na figura DEDICATÓRIA:

#### A DEDICATÓRIA

DEDICATÓRIA. Episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e, mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado.<sup>7</sup> (BARTHES, 2003, p. 103).

No primeiro fragmento alude-se à busca, ao cálculo do presente perfeito a ser oferecido a quem se ama e toda a carga desejante investida nessa passagem. O segundo fragmento da figura interessa-se pelo perigo de fracasso dos presentes, que redundam num fracasso do presentear enquanto aproximação entre os envolvidos. O terceiro fragmento pensa a inserção do presente numa economia de troca: quando numa discussão são evocados o tempo, a energia, o dinheiro etc. investidos numa relação, a dádiva se torna o lastro de uma dívida, no que opõe-se ao gasto silencioso, sem finalidade, semelhante a *dépense* (dispêndio) – um dos traços do erotismo segundo Bataille (2011), ligado à desvinculação entre a atividade e o desejo sexuais e funcionalidades, como a procriação.

O quarto fragmento de DEDICATÓRIA traz diretamente a escrita, ao retomar o *Banquete* platônico para reacender a questão da dedicatória na composição e circulação discursivas, bastante presente nas belas-letas, quer sob o auspício divino ou o mecenato. O ângulo de Barthes, porém, é outro:

“A esse deus, ó Fedro, dedico este discurso...” Não podemos dar linguagem (como fazê-la passar de uma mão para outra?), mas podemos dedicá-la – pois que o outro é um pequeno deus. O objeto dado é reabsorvido no dizer suntuoso, solene, da consagração, no gesto poético da dedicatória [...]; é o princípio mesmo do *Hino*. Não podendo dar nada, dedico a própria dedicatória, no que se absorve tudo o que tenho a dizer [...].

O canto é o suplemento precioso de uma mensagem vazia, inteiramente contida em seu endereçamento, pois o que dou cantando é ao mesmo tempo meu corpo (através da minha voz) e o mutismo com o qual você o golpeia. (O amor é mudo, diz Novalis; apenas a poesia o faz falar.) *O canto nada quer dizer*: é por isso que você entenderá

---

<sup>7</sup> La dédicace. // DEDICACE. Épisode de langage qui accompagne tout cadeau amoureux, réel ou projeté, plus généralement, tout geste, effectif ou intérieur, par lequel le sujet dédie quelque chose à l'être aimé. (BARTHES, 1989, p. 89).

por fim que o estou dando a você; tão inútil quanto o fiapo de lã, a pedrinha, oferecidos à mãe pela criança.<sup>8</sup> (BARTHES, 2003a, p. 106–107, grifos do autor).

O ato de ofertar um canto diz a um tempo do endereçamento que alinhava aquela fala e da condição dilacerante que desfaz naquele que a profere a capacidade de dizer algo além dessa oferta. O endereçamento é caracterizado como precioso e como suplemento, termo derridiano para um modo de imbricação no qual um elemento ou força percebidos como externos a um processo mostram-se determinantes para sua constituição, seja enquanto adição que leva a uma plenitude ou enquanto marca de um vazio constitutivo (DERRIDA, 1967; LOPES, 1994, p. 144-145).

No quinto fragmento o perigo do fracasso retorna, conforme o presente-texto se mostra inevitavelmente pontiagudo, hostil:

Entretanto, salvo o caso do Hino, que confunde o envio e o próprio texto, o que se segue à dedicatória (a saber, a própria obra) tem pouca relação com essa dedicatória. O objeto que dou não é mais tautológico [...], é *interpretável*; tem um sentido (sentidos) que ultrapassa de muito seu endereçamento; por mais que eu escreva seu nome em minha obra, é para “eles” que ela foi escrita (os outros, os leitores). É pois por uma fatalidade da própria escrita que não se pode dizer de um texto que ele é amoroso, mas apenas, a rigor, que foi feito “amorosamente”, como um bolo ou uma pantufa bordada.

E mesmo: menos ainda que uma pantufa! Pois a pantufa foi feita para seu pé [...]. Mas a escrita, esta não dispõe desta complacência.<sup>9</sup> (BARTHES, 2003a, p. 107–108, grifo do autor).

As imagens do bolo e da pantufa amenizam, com humor, a gravidade da enrascada do apaixonado que sonha agradar presenteando com algo espinhoso como um texto. A esse respeito, Leyla Perrone-Moisés nota que comparações cômicas como essas requerem do locutor textual alguma distância de seu comportamento e das situações em que se encontra. Fica então evidente que o “amante que fala e que diz” é também, às vezes, analista irônico; contudo, “resta

---

<sup>8</sup> « A ce dieu, ô Phèdre, je dédie ce discours... » On ne peut donner du langage (comment le faire passer d'une main dans l'autre ?), mais on peut le dédier – puisque l'autre est un petit dieu. L'objet donné se résorbe dans le dire somptueux, solennel, de la consécration, dans le geste poétique de la dédicace (...); c'est le principe même de l'*Hymne*. Ne pouvant rien donner, je dédie la dédicace même, en quoi s'absorbe tout ce que j'ai à dire (...). // Le chant est le supplément précieux d'un message vide, tout entier contenu dans son adresse, car ce que je donne en chantant, c'est à la fois mon corps (par ma voix) et le mutisme dont tu le frappes. (L'amour est muet, dit Novalis ; seule la poésie le fait parler.) *Le chant ne veut rien dire* : c'est en cela que tu entendras enfin que je te le donne ; aussi inutile que le brin de laine, le caillou, tendus à sa mère par l'enfant. (BARTHES, 1989, p. 91–92)

<sup>9</sup> Cependant, hormis le cas de l'*Hymne*, qui confond l'envoi et le texte lui-même, ce qui suit la dédicace (à savoir l'ouvrage lui-même) a peu de rapport avec cette dédicace. L'objet que je donne n'est plus tautologique (...), il est *interprétable* ; il a un sens (des sens) qui déborde de beaucoup son adresse ; j'ai beau écrire ton nom sur mon ouvrage, c'est pour « eux » qu'il a été écrit (les autres, les lecteurs). C'est donc par une fatalité de l'écriture elle-même qu'on ne peut dire d'un texte qu'il est amoureux, mais seulement, à rigueur, qu'il a été fait « amoureuxment », comme un gâteau ou une pantoufle brodée. // Et même : moins encore qu'une pantoufle ! Car la pantoufle a été faite pour ton pied (...). Mais l'écriture, elle, ne dispose pas de cette complaisance. (BARTHES, 1989, p. 92–93)

a *qualidade* do discurso produzido, que não é nem pesado de saber nem esmagador de sarcasmo, mas simpatizante dos logros inocentes em que se debate o apaixonado” (PERRONE-MOISÉS, 2012a, p. 94, grifo da autora).

Esse locutor, que é analista compadecido e também apaixonado, que está imerso na questão e também dela ligeiramente recuado, convida o leitor a essa mesma flutuação. Perrone-Moisés (2012b, p. 96) aponta que “o livro de Barthes não é um tratado sobre o amor, é um livro que dá a palavra a um sujeito enamorado – fictício, composto da experiência de vários, mas corporificado pelo artifício da primeira pessoa”. Claudia Pino (2011, p. 217–218) explica que Barthes, ao entrançar diferentes discursos apaixonados, acaba produzindo o discursar amoroso como um “acúmulo de repetições de vários sujeitos”: ele mesmo, seus amigos, poetas, romancistas. Essas repetições permitiriam ao enunciador do discurso amoroso e ao leitor a visão de que ali há apenas uma demanda sem resposta; essa visão “não é paralisante: pelo contrário, é o começo da escritura, de uma crítica em relação a uma postura anterior”, e também de uma cumplicidade entre os apaixonados – eles, sim, unidos pelo livro.

Voltando ao problema enfrentado pelo dedicador apaixonado de um texto, prossigamos a leitura: “Mas a escrita, esta não dispõe desta complacência. A escrita é seca, obtusa; é uma espécie de rolo compressor; segue em frente, indiferente, indelicada; preferiria matar ‘pai, mãe, amante’ a se desviar de sua fatalidade (de resto, enigmática).”<sup>10</sup> (BARTHES, 2003a, p. 108). A fatalidade da escrita, tão esquivada a deixar-se fazer amorosamente, a permitir que alguém nela entre com um desígnio e saia, intacto, com o produto esperado, está ligada a sua qualidade de processo, que faz vacilar contexto, sujeito e a própria noção de intencionalidade. Fruto desse vórtice, o texto fatalmente excede o gesto de dedicar e tem sempre um grão de recusa obtusa que faz dele um presente ruim (“uma obra que nos escapa a ambos”, sentencia o fragmento 6 de DEDICATÓRIA).

Como o texto opera todos esses abalos? Desestabilizando a aceção da escrita como criação realizada por um sujeito monádico, que seria o ponto de referência para estabelecimento de um contexto e para articulação de uma intencionalidade, os quais funcionariam como delimitadores para a significação irrefreável do texto. Esses limites fariam referir à autoridade da figura do Autor os significados admissíveis num texto portando sua assinatura. Essa concepção

---

<sup>10</sup> Mais l’écriture, elle, ne dispose pas de cette complaisance. L’écriture est sèche, obtuse ; c’est une sorte de rouleau compresseur ; elle va, indifférente, indélicate ; elle tuerait « père, mère, amante », plutôt que de dévier de sa fatalité (de reste, énigmatique). (BARTHES, 1989, p. 93)

proprietária da escrita sofreu uma leva de ataques críticos nas décadas de 1960 e 1970<sup>11</sup>, e um dos aríetes arremetidos contra ela foi o programático artigo “Da obra ao texto”, de 1971, no qual Barthes explica que “o Texto pode ser lido sem a garantia de seu pai; a restituição do intertexto vem abolir paradoxalmente a herança. Não é que o Autor não possa “voltar” ao Texto, no seu texto; mas será, então, por assim dizer, a título de convidado” (BARTHES, 2012a, p. 72).

Entretanto, essas contestações do lugar do Autor na leitura e na crítica literárias interessam menos, aqui, do que os correlatos abalos que ameaçam o sujeito em situação de prática da escrita (quem sucumbe e/ou decide-se a escrever), pois é essa situação que causa incômodos em DEDICATÓRIA. Ela aparece na provocação “Escrever, verbo intransitivo?”<sup>12</sup>, de 1966, onde Barthes (2012b) aproveita algumas categorias linguísticas para pensar esses abalos com foco no que lhe parece ser a situação do escritor moderno para com a escritura. As proposições são formuladas a partir de elementos da teoria enunciativa do linguista Émile Benveniste, que Barthes, sem aplicar propriamente, maneja por homologia.

Conforme sublinham Flores e Endruweit (2012), no pensamento benvenistiano as noções estão articuladas em rede e formam um construto conceitual dinâmico. Para Bellocchio (2017, especialmente Parte I), a leitura de Benveniste auxiliou Barthes a formular ideias e conexões que ele já vinha desenvolvendo por conta própria, algumas das quais são relevantes para pensar como o texto-presente extrapola a dedicatória. Em vista disso, apresentarei de modo instrumental, a partir de textos integrantes dos dois volumes de *Problemas de Linguística Geral* (publicados em 1966 e em 1974, respectivamente), três dos principais pontos em que as propostas de Benveniste são afins às pesquisas de Barthes e delas participam: 1) enunciação, 2) discurso e 3) relações entre subjetividade e linguagem.

A **enunciação** é o ato de exercício de linguagem pelo locutor, que se apropria de sua língua, numa situação particular e intersubjetiva (para Benveniste, há sempre um alocutário, efetivo ou postulado), produzindo um discurso. Em “O aparelho formal da enunciação”,

---

<sup>11</sup> Um exame minucioso da questão foge ao escopo deste estudo, que se deterá apenas nos pontos mais relevantes para a leitura que aqui se pretende fazer. Aos interessados, sugiro como ponto de partida os textos seminais de Michel Foucault, *A ordem do discurso*, de 1970; de Jacques Derrida, *Assinatura, acontecimento, contexto*, de 1971 (no livro *Margens*), e do próprio Barthes: *A morte do autor*, de 1968, e *Da obra ao texto*, de 1971 (ambos no livro *O rumor da língua*), e *O Prazer do texto*, de 1973. Ver também Figueiredo, E. O intertexto da “morte do autor”: uma arqueologia. In: Pino; Brandini; Barbosa (orgs.). *Roland Barthes Plural*. São Paulo: Humanitas, 2017, p. 143-157; para uma discussão levando em conta desenvolvimentos mais recentes do tema, sugiro a leitura dos artigos do n. 12 da revista *Criação & Crítica*, em especial Gagliardi, C. Disfarce e fraude autoral: por uma reconstituição do sujeito empírico na escrita. *Revista Criação & Crítica*, n. 12, p. 106-119, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/72048>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

<sup>12</sup> Comunicação apresentada por Barthes em um Colóquio na Universidade Johns Hopkins intitulado *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: the Structuralist Controversy* [As linguagens da crítica e as ciências do homem: a controvérsia estruturalista], em 1966.

Benveniste define a enunciação como a ação de “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização. // [...] é o próprio ato de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto”<sup>13</sup> (BENVENISTE, 2005, p. 80, trad. minha para todas as citações deste autor). Cada enunciação é única, ainda que os interlocutores e as palavras trocadas sejam “os mesmos”, na não-identidade do *bom dia* que se deseja a uma “mesma” pessoa por anos a fio.

O **discurso** é instância singular de atualização da língua por um locutor (BENVENISTE, 2014, p. 251), em que este se instaura enquanto tal. O discurso tem uma realidade transindividual, pois consiste na apropriação de um sistema (a língua) partilhado com um coletivo e realiza-se como solicitação ou postulação de um outro, a quem o locutor se dirige efetiva ou virtualmente (BENVENISTE, 2014, p. 77). Dentro das flutuações do termo, compreendo que o discurso englobe o ato de enunciação, o enunciado e as relações entre esses elementos cujas fronteiras são apenas analíticas.

Por fim, para Benveniste, é na linguagem que estão as condições e o lugar de conceitualização, de produção e de realização da **subjetividade**. A única existência empírica da subjetividade é enquanto ponto axial do discurso. “Eu” é aquele que diz “eu” (implícita ou explicitamente), ou seja, é quem, em torno de “eu”, desse significante cujo referente é intradiscursivo, estabelece os eixos de referência espacial e temporal num aqui-agora fundados a cada enunciação. Explica ele, em “A natureza dos pronomes”:

Qual é, então, a “realidade” a que se refere *eu* ou *tu*? Unicamente uma “realidade de discurso”, que é algo bastante singular. *Eu* somente pode ser definido em termos de “locução”, não em termos de objetos, como acontece com um signo nominal. [...] *eu* é o “indivíduo que enuncia a presente instância de discurso contendo a instância linguística *eu*”. [...] Esse signo está, então, ligado ao *exercício* da linguagem, e declara o locutor enquanto tal. É essa propriedade que funda o discurso individual, onde cada locutor assume por si próprio toda a linguagem [...].<sup>14</sup> (BENVENISTE, 2014, p. 252–254, grifos do autor).

Uma vez que o sujeito só se constitui na linguagem, a enunciação é ao mesmo tempo ato de ação linguística e processo de subjetivação, de formação de uma subjetividade vigente

---

<sup>13</sup> L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. // (...) c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé qui est notre objet

<sup>14</sup> Quelle est donc la « réalité » à laquelle se réfère *je* ou *tu* ? Uniquement une « réalité de discours », qui est chose très singulière. *Je* ne peut être défini qu'en termes de « locution », non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. [...] *je* est l' « individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance linguistique *je* ». [...] Ce signe est donc lié à l'*exercice* du langage et déclare le locuteur comme tel. C'est cette propriété qui fonde le discours individuel, où chaque locuteur assume pour son compte le langage entier

no e pelo discursar. A partir dessas considerações, pondera Barthes em “Escrever, verbo intransitivo?”:

[...] o *eu* do discurso já não pode ser o lugar onde se restitui inocentemente uma pessoa previamente guardada. O recurso absoluto à instância do discurso para determinar a pessoa [...], por mais imperfeito que possa ser ainda o seu exercício, aparece então como uma arma contra a má-fé geral de um discurso que não faz ou não faria da forma literária mais que a expressão de uma interioridade constituída atrás e fora da linguagem. (BARTHES, 2012b, p. 20, grifo do autor).

Reencontramos, aqui, algo próximo da “fatalidade própria à escrita” que envenenava o texto-presente que, parágrafos acima, o apaixonado dedicava com amor. Naquele texto, quem escreve produz um enunciado às custas de produzir-se enquanto enunciador (isto é, de indeterminar-se enquanto origem prévia), inédito e fugaz – “o sujeito constitui-se como imediatamente contemporâneo da escritura, efetuando-se e afetando-se por ela” (ibid., p. 23).

Todavia, aqui cabe retomar o alerta que precedeu esta esquemática apresentação de algumas noções de Benveniste que subsidiam a reflexão barthesiana: assinalei que Barthes propunha trabalhar, em “Escrever, verbo intransitivo?”, por homologia. Isso porque os trabalhos de Benveniste nos *Problemas de linguística geral* dizem respeito à fala, não à escrita<sup>15</sup>. Assim, qualquer transposição de suas concepções e categorias para pensar a escrita, e em especial a

---

<sup>15</sup> Ao final de “O aparelho formal da enunciação”, Benveniste (2005, p. 88) especifica que a enunciação na escrita não é a mesma da fala e, portanto, requer quadro e ferramental analíticos próprios. As relações entre escrita e língua foram, na verdade, objeto de estudo de Benveniste em seus últimos cursos no Collège de France, em 1968-69. Esses cursos foram publicados postumamente após a morte de Barthes (Benveniste, É. *Dernières leçons*. Collège de France, 1968 et 1969. Org. e apres. Jean-Claude Coquet e Irène Fenoglio. Paris: EHESS / Gallimard / Seuil, 2012. Edição brasileira: Benveniste, É. *Últimas aulas no Collège de France*. 1968 e 1969. Org. e apres. Jean-Claude Coquet e Irène Fenoglio. Trad. Verónica Galíndez-Jorge, Patrícia Chittoni Ramos Reuillard e Daniel Costa da Silva. São Paulo: Ed. Unesp, 2014.). Não pude descobrir se Barthes teve acesso a essas pesquisas de Benveniste, seja por publicações contemporâneas, audiência aos cursos ou contato com alunos, ao passo que os *Problemas de Linguística Geral* são citados e discutidos diretamente por Barthes. A título de ilustração do peso das diferenças entre fala e escrita em Benveniste, podemos notar que ele pressupõe em sua teoria enunciativa, erigida no estudo *in vivo* de línguas muitas e mui diversas entre si, uma prática espontânea (leiga, irrefletida) da linguagem pelo locutor. Isso pouco se aplica à escrita literária que, além do processo prático, documentável, das reescritas, reformulações e alterações de todo tipo, envolve também, como podemos depreender de relatos de diversos escritores e da própria experiência de quem escreve, uma nada desprezível etapa reflexiva, ruminatória e prática de composição, onde a língua, além de dar existência ao pensamento, faz-se sentir também como resistência e arena de uma ação. Essa diferença intuitiva vai ao encontro das descobertas de Benveniste acerca das relações entre língua e escrita em seus cursos no Collège – onde, novamente, o objeto não é a literatura, e sim a escrita em sentido amplo, cuja prática permite ao locutor tomar consciência da língua enquanto sistema: “Com a escrita, o locutor precisa desvincular-se da representação instintiva que tem do falar como atividade [...] precisa tomar consciência da língua como realidade distinta do uso que ele faz dela” (BENVENISTE, 2012, p. 93). Para um estudo mais aprofundado do tema no pensamento de Benveniste, ver: 1) FENOGLIO, Irène. “A língua e a escrita”: um distanciamento teórico entre Saussure e Benveniste. *Revista do GELNE*, v. 19, n. Especial, 2017, p. Fr. 211-236 / Port. 273-298. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/13584>> (francês) e <<https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/13588>> (português). Acesso em: 26 abr. 2020; e 2) FLORES, Valdir do Nascimento. A enunciação escrita em Benveniste: notas para uma precisão conceitual. *D.E.L.T.A.*, n. 34, v. 1, 2018, p. 395-417. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/delta/v34n1/1678-460X-delta-34-01-395.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

literatura, transforma-se necessariamente em adaptação e requer cuidados e atividade criadora. Isso fica claro em uma anotação de Barthes trazida por Bellocchio, presumivelmente de meados de 1960, que é quase um fichamento de “A natureza dos pronomes”, de Benveniste:

*Tudo  
isso  
se aplicaria  
muito bem  
à lit.*

Instância de discurso/ instância de realidade

Fato original e fundamental: as formas ‘pronominais’ não remetem à realidade nem a posições ‘objetivas’ no espaço e no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que os contém, e refletem assim seu próprio emprego.

Servem a resolver o problema da comunicação intersubjetiva.

Problema resolvido pela linguagem através da criação de signos vazios, não-referenciais em relação à ‘realidade’, sempre disponíveis e que se tornam plenos, desde que um locutor os assume em cada instância de discurso.

Sem referência material, não podem ser mal-empregados.

Não sendo assertivos, não estão submetidos à condição de verdade e escapam a toda denegação.

Seu papel: fornecer o instrumento de uma conversão: a conversão da linguagem em discurso.

O emprego tem portanto a condição da situação de discurso e nenhuma outra. (BARTHES, NAF28630, II, 2, 01 ficha 22, apud BELLOCCHIO, 2017, p. 55).

O futuro do pretérito de *aplicaria*, em itálico na caixa à esquerda, sinaliza a virtualidade dessa aplicação, que aparece como uma distância a percorrer, ainda que de resultados promissores.

A importância dessas noções de Benveniste em *Fragmentos de um discurso amoroso* evidencia-se já pela presença de uma delas no próprio título do livro. Na mesma linha, vale notar que *Fragmentos* foi escrito a partir de dois cursos de Barthes (relação que retomaremos no Capítulo 3), sendo o objeto-título do primeiro curso justamente “Problemas da enunciação: o discurso amoroso” (BARTHES, 2007b, p. 51). Essa relação intertextual renderia um estudo à parte, para o qual talvez possa contribuir a presente seção 1.1 desta tese, na medida em que adota por recorte as figuras nas quais aparecem (são figuradas, discutidas) situações de produção linguística escrita do apaixonado e onde se entrelaçam, por conseguinte, a simulação do discursar amoroso – forma escritural em cuja formulação estão presentes noções analíticas, como as de enunciação, discurso e texto – e reflexões, ou enunciados, que interrogam as possibilidades da escrita para ser, ela mesma, uma produção linguística amorosa.

Dentre as inúmeras decorrências dessa dobra, marco aqui a diferença de valor: os abalos festejados e afirmados na teorização barthesiana do Texto consistem, para o dedicador apaixonado, em motivo de lamento. Voltando finalmente às deficiências do texto como presente na figura DEDICATÓRIA, temos que o incontrolável da escrita e da proliferação significativa do texto, apesar de bem-vindo no relativo anonimato e distância entre autores e leitores, parece, na intersubjetividade específica da dedicatória amorosa de um texto, nocivo:

(Verificamos muitas vezes que um sujeito que escreve não tem de modo algum a escrita de sua imagem privada: quem me ama “por mim mesmo” não me ama por minha escrita (com o que sofro). Sem dúvida, porque amar ao mesmo tempo dois significantes num corpo é demais! Isso não é nada comum. E se por exceção isso acontece, trata-se da Coincidência, do Soberano Bem.).<sup>16</sup> (BARTHES, 2003a, p. 109)

A relação de excedência ou impermeabilidade entre a escrita e aquele que a assina é, para autores da estatura de Maurice Blanchot, algo que embaraça a distinção entre posicionamento e fatalidade. Contudo, nos escritos de Barthes, a recorrência desse intervalo aparece antes como inquietação a que ele retorna e na qual trabalha.

No parêntese citado, desliza-se do *nós* em “Verificamos” (conjunto de escritores para quem diferem a imagem privada e a imagem pública da escrita) ao *eu* que isso faz sofrer. Esse eu, esse amante que nos *Fragmentos* fala e diz, é um dos pontos mais comentados na fortuna crítica do livro.

Vimos há pouco, com Perrone-Moisés (2012b) e Pino (2011), que esse enunciador abriga um caleidoscópio de falantes fictícios e históricos. Dentre eles está Roland Barthes, nome próprio que abarca também um plural. Em 1986, pondera Philippe Roger:

[...] o *eu* “intratável” é mesmo, aqui, o lugar de um compromisso: escrevendo, ele sacrificará, sacrificou “um pouco” de seu Imaginário. O *eu* de *Fragmentos...* é um pouco menos apaixonado do que o *eu* do solilóquio. Entre eles, há o texto, que “não descreve” o sujeito amoroso, e sim *compõe* com o pathos.<sup>17</sup> (ROGER, 1986, p. 191, grifos do autor, tradução minha)

Roger levanta aqui um ponto crucial nos estudos barthesianos: a escrita enquanto distanciamento, tanto em relação à experiência que pretensamente descreveria – mas que, como alerta Derrida (2004), mais faz abrir em abismo – quanto em relação aos vários eus, os enunciadores que escrever integra, conjuga e fissura: o apaixonado que profere o solilóquio, o autor que decupa o enamoramento em figuras reunidas num livro, o escritor que trabalha suas crises pessoais na escrita (GIL, 2012, p. 440)...

Circulava, desde a época da publicação de *Fragmentos de um discurso amoroso*, a anedota biográfica acerca de uma paixão de Barthes concomitante aos seminários que antecederam e prepararam a escrita do livro. Trinta anos mais tarde, a edição (BARTHES, 2007b) de materiais ligados a esses seminários trouxe à luz mais informações sobre o processo

---

<sup>16</sup> (Nous vérifions souvent qu’un sujet qui écrit n’a pas du tout l’écriture de son image privée : qui m’aime « pour moi-même », ne m’aime pas pour mon écriture (et j’en souffre). C’est sans doute qu’aimer à la fois deux signifiants dans le même corps, c’est trop ! Cela ne court pas les rues. Et si par exception cela se produit, c’est la Coïncidence, le Souverain Bien.) (BARTHES, 1989, p. 93)

<sup>17</sup> le *je* « intraitable » est quand même, ici, le lieu d’un compromis : écrivant, il va sacrifier, il a sacrifié « un peu » de son Imaginaire. Le *je* de *Fragments...* est un peu moins amoureux que le *je* qui soliloque. Entre eux, il y a le texte, qui ne « décrit pas » le sujet amoureux, mais *compose* avec le pathos.

de redação de Barthes, em particular sobre um caderno assim descrito pelo organizador do volume, Claude Coste:

[...] os arquivos conservados no IMEC guardam um documento impressionante, uma espécie de diário íntimo ou diário apaixonado que ilumina o modo como Roland Barthes encara a relação entre a vida, a pesquisa e o livro. [...]

O documento consiste num pequeno caderno de 100 páginas com quadriculado grande, cuja capa traz o título “Cronologia e Primeiro Índice”. A primeira parte, “Cronologia”, é composta de 23 páginas manuscritas, redigidas entre 20 de setembro de 1974 e 1º de fevereiro de 1976: o texto começa, pois, alguns meses antes do início do primeiro seminário (janeiro de 1975) e termina no início do segundo seminário. Cada página dupla do caderno está dividida em quatro colunas: a primeira lista datas sucessivas; a segunda, intitulada “Narrativa”, enumera os eventos correspondentes. As pessoas (o objeto amoroso, amigos, familiares do autor...) evocadas nessas anotações de poucas linhas são, no mais das vezes, designadas pela inicial de seus nomes (ou de nome e sobrenome), e raramente pelo nome por extenso. Já na “Narrativa”, portanto, ao evitar os nomes próprios, o diarista manifesta a mesma discrição e, sobretudo, a mesma distância referencial que caracteriza o escritor dos *Fragments de um discurso amoroso*. Prosseguindo, na terceira e na quarta colunas, esse duplo trabalho de recuo e classificação, Roland Barthes propõe sucessivamente para cada acontecimento uma “Figura” e uma “Plaqueta” – como fará em seu seminário e posteriormente no livro. [...]

Isso sinaliza claramente que Roland Barthes, apaixonado, professor e escritor, vivia, por assim dizer, simultaneamente um triplo projeto, ao mesmo tempo existencial, pedagógico e literário [...].<sup>18</sup> (COSTE, 2007, p. 41-42, trad. minha).

Esse trânsito ou intersecção entre experiência e escrita que, nem bloqueado nem escancarado, é antes *trabalhoso* em Barthes, aparece num diário publicado postumamente sob o título *Diário de luto*: “Crença e, parece, verificação de que a escrita transforma em mim as “estases” do afeto, dialetiza as crises. [...] // Crise Olivier → *Sobre Racine*. // Crise RH → *Discurso amoroso*”<sup>19</sup> (BARTHES, 2011a, p. 102, grifos do autor).

Retomando o ceticismo de Barthes quanto à acepção de uma escrita, autobiográfica ou não, em que a língua fosse instrumento de expressão dum sujeito a ela prévio e externo, e

<sup>18</sup> les archives conservées à l’IMEC recèlent un document étonnant, une sorte de journal intime ou de journal amoureux qui éclaire la manière dont Roland Barthes envisage la relation entre la vie, la recherche et le livre. (...) // Le document prend la forme d’un petit cahier de 100 pages à gros carreaux, dont la couverture porte le titre « Chronologie et Premier Index ». La première partie, « Chronologie », se compose de 23 pages manuscrites rédigées entre le 20 septembre 1974 et le 1<sup>er</sup> février 1976 : le texte commence ainsi quelques mois avant le début du premier séminaire (janvier 1975) et se termine au début de la seconde année. Chaque double page du cahier est divisée en quatre colonnes : la première mentionne une succession de dates, la seconde, intitulée « Récit », énumère les événements correspondants. Les personnes (l’objet amoureux, des amis, des familiers de l’auteur...) évoquées dans ces notations, qui n’excèdent pas quelques lignes, sont la plupart du temps désignées par l’initiale de leur prénom (ou de leur prénom et nom), plus rarement par leur prénom rédigé en toutes lettres. Dès le « Récit », donc, en évitant les noms propres, le diariste manifeste la même discrétion et surtout la même distance référentielle qui caractérise l’écrivain des *Fragments d’un discours amoureux*. Poursuivant, dans les troisième et quatrième colonnes, ce double travail de recul et de typification, Roland Barthes propose successivement pour chaque événement une « Figure » et une « Enseigne » - comme il le fera dans son séminaire et plus tard dans le livre. (...) // Cela signifie très clairement que Roland Barthes, amoureux, professeur et écrivain, vivait, pour ainsi dire, simultanément un triple projet à la fois existentiel, pédagogique et littéraire (...).

<sup>19</sup> Croyance et, semble-t-il, vérification que l’écriture transforme en moi les « stases » de l’affect, dialectise les « crises ». (...) // Crise Olivier → *Sur Racine* // Crise RH → *Discours Amoureux*. (BARTHES, 2009, p. 114)

sabendo que ele cogitava incorporar o *Diário de luto* a seu projeto de romance (BARTHES, 2002b; MARTY, 2010; PINO, 2015; SAMOYAUULT, 2015), esse trecho de diário aparece aqui menos para ratificar a concepção de um fluxo direto entre vida e escrita do que como um espaço performativo integrante da imagem de autor que Roland Barthes lavrava incessantemente e que, em especial na década de 1970, é marcada por uma cuidadosa permeabilidade entre público e privado (OLIVEIRA, 2015, p. 23-30).

Para Coste (2016a, p. 45), essa é uma diferença relevante entre Barthes e Blanchot pensadores e escritores: enquanto Blanchot operaria com a obra fundada na morte do mundo e do sujeito, e deles irrecuperavelmente apartada, Barthes manteria a relação entre realidade e obra, fazendo desta uma modalidade daquela. Entretanto, apesar do que insiste Blanchot em suas incursões teóricas, a questão pode ser menos nítida quando se trata de suas narrativas.

Em *Demeure*<sup>20</sup> – *Maurice Blanchot*, Jacques Derrida é movido por uma narrativa em que Blanchot escreve ter estado a ponto de ser fuzilado. Ele parte desse escrito que poderia ter sido um relato para refletir sobre o estatuto do testemunho e as relações que este demanda entre ficção e autobiografia, tomando-as como dimensões estruturalmente integrantes uma da outra e que perturbam, nessa interdependência, uma série de antinomias – veracidade e mentira, fidelidade e perjúrio (DERRIDA, 2004, p. 24-25) etc. O “eu” que organiza o discursar testemunhal é atravessado por uma dualidade que entrevejo também em *Fragmentos*: por um lado, é insubstituível, pois é o único em posição de narrar certas ocorrências; por outro lado, a credibilidade do testemunho repousa numa crença implícita de que qualquer outro, na mesma posição, seria capaz de produzir uma narrativa igualmente válida; temos assim um singular potencialmente universalizável (ibid., p. 38). Por fim, outro ponto de contato entre as considerações de Derrida e *Fragmentos* é a iterabilidade, que está no princípio do testemunho como a copresença de repetição e diferir: entre o biográfico do escritor, o texto e seu ressoar junto aos leitores, há espaço para múltiplos deslizares entre identidade e deslocamento.

Esses e outros descolamentos fazem do texto um presente mais do que impróprio – inviável, diz o sexto fragmento de DEDICATÓRIA: “Não posso pois dar a você o que acreditei escrever para você, é a isso que devo me render: a dedicatória amorosa é impossível!”<sup>21</sup> (BARTHES, 2003a, p. 109). Todavia, como bem lembram Blanchot (1962) e Barthes (1989, p. 116 / 2002a, p. 681; 2003, p. 161 / 2012, p. 462), o impossível não necessariamente interdita a

---

<sup>20</sup> O título em português na edição bilingue é “Morada”. Entretanto, como a polissemia e as extrapolações do termo “demeure” são exploradas ao longo do texto derridiano, opto por trazer o título em francês.

<sup>21</sup> Je ne puis donc te donner ce que j’ai cru écrire pour toi, voilà à quoi il faut me rendre : la dédicace amoureuse est impossible (BARTHES, 1989, p. 93–94)

escrita, sendo por vezes sua condição inicial; assim, o apaixonado procura o que pode haver de interessante na diferença operada pelo texto no amado, que ali talvez não se reconheça:

A operação na qual o outro é envolvido não é um sobrescrito. É, mais profundamente, uma inscrição: o outro está inscrito, inscreveu-se no texto, deixou seu rastro, múltiplo. Se, deste livro, você fosse apenas o dedicatário, você não sairia de sua dura condição de *objeto* (amado) – de deus; mas sua presença no texto, pelo próprio fato de você ser aí irreconhecível, não é a de uma figura analógica, de um fetiche, é a de uma força que não está, conseqüentemente, em repouso absoluto.<sup>22</sup> (BARTHES, 2003, p. 109, grifo do autor).

O dedicador apaixonado toma aqui o partido da escrita, em prol da qual busca argumentar para o outro: veja, isso que te magoa, é na verdade ternura... Estar entranhado nesse escrito, não se limitar a ser nele um mero elemento mas integrá-lo na qualidade de força, é apresentado como atrativo pois, fora de um esquema de representação, a presença como rastro conferiria ao outro uma mobilidade vital.

“Rastro” é a tradução brasileira consagrada para o francês *trace*, termo derridiano que coloca em questão a necessidade ou a existência de um ponto inicial, de uma origem. O rastro se subtrai à oposição ausência/presença: enquanto presença de uma ausência irreduzível, ele é a recusa de um começo, de um elo primeiro que ligasse a cadeia de significação a algo fora de seu jogo interno de diferenciação. No pensamento de Derrida (1972), o questionamento é dirigido ao que ele denomina metafísica da presença; nos limites deste estudo, o rastro implica sustar a referência. Deste modo, participar da dinâmica da escrita nos termos da escrita, infiltrar-se nessa atividade arredia e irrenunciável, aparece como um presente sem preço – no exato momento em que o par apaixonado se sente escapar entre os dedos, é para entrar na medula. Impossibilitado de dedicar um texto, o apaixonado dirige-se diretamente ao outro (“Se, deste livro, você fosse apenas o dedicatário...”) para oferecer essa impossibilidade como gesto de amor; “saber”, estar ciente de que a oferta do texto é inútil e impraticável não cala o seu apelo.

---

<sup>22</sup> L’opération dans laquelle l’autre est pris n’est pas une suscription. C’est, plus profondément, une inscription : l’autre est inscrit dans le texte, il y a fait sa trace, multiple. Si, de ce livre, tu n’étais que le dédicataire, tu ne sortirais pas de ta dure condition d’*objet* (aimé) – de dieu ; mais ta présence dans le texte, par là même que tu y es méconnaissable, n’est pas celle d’une figure analogique, d’un fétiche, c’est celle d’une force, qui n’est pas, dès lors, de tout repos. (BARTHES, 1989, p. 94)

A danosa travessia do amor no texto é o caroço da figura ESCREVER:

#### INEXPRIMÍVEL AMOR

ESCREVER. Engodos, debates e impasses provocados pelo desejo de “exprimir” o sentimento amoroso numa “criação” (particularmente de escrita).<sup>23</sup> (BARTHES, 2003, p. 157).

O título e as aspas que corroem “exprimir” e “criação” marcam a suspeita que dá o tom da figura. O primeiro fragmento cita duas injunções culturais a exprimir o amor em criações discursivas, o *Banquete* socrático e a criação romântica. Nesta última, já um falseio: Werther, exímio retratista, não consegue desenhar a silhueta de sua amada Carlota.

O segundo fragmento recorre ao indireto e pergunta se acaso a escrita do amor não poderia ser uma questão de ajuste: de um trabalho no dizer que obtivesse uma enunciação ajustada, adequada. O ajustar do modo de dizer é um dos pontos esmiuçados com mais afinco no estudo de *Fragmentos* em que Marty (2006) destrincha diversos procedimentos pelos quais o livro esquiva o que o pesquisador denomina, numa apropriação da terminologia lacaniana, abordagem ao modo simbólico. Segundo Marty, o modelo simbólico era característico da prática reflexiva da época em que *Fragmentos* foi publicado e consistiria, resumidamente, em considerar que a teoria, enquanto tipo particular de práxis, era capaz de agir sobre os objetos que estudava (e dos quais era, portanto, distinguível) ao incidir sobre o jogo de forças e de percepções no qual seus objetos se davam. Para Marty, Barthes teria investido no aperfeiçoamento de uma dinâmica mais próxima do Imaginário, caracterizada pela utopia de uma indiferenciação que vigoraria tanto entre apaixonado e objeto amado quanto entre o discurso e a experiência amorosos: irreduzíveis um ao outro, seriam também inextricáveis: em lugar de um agir sobre o outro, estariam em conjunção, enovelados.

Uma estrutura discursiva desenhada no Imaginário traz diversos aspectos de interesse, dentre os quais a pouca importância que ali tem a autoridade ou a legitimação (diferentemente do Simbólico, estruturado pelo advento da Lei); em *Fragmentos*, isso aparece como abandono de uma estratégia discursiva modelar, a qual desenha a obtenção de assentimento do leitor, em favor de algo menos hierarquizado: sem estabelecer verdades sobre o amor, o apaixonado dos *Fragmentos* tão-somente diz que (também) ama.

O segundo fragmento de ESCREVER enseja algumas tentativas de pequenos poemas e conclui: “Sou ao mesmo tempo grande demais e fraco demais para a escrita: estou *ao lado*

---

<sup>23</sup> Inexprimable amour // ÉCRIRE. Leurres, débats et impasses auxquels donne lieu le désir d’ « exprimer » le sentiment amoureux dans une « création » (notamment d’écriture). (BARTHES, 1989, p. 113)

*dela*, que é sempre rigorosa, violenta, indiferente ao eu infantil que a solicita. O amor tem decerto um pacto com minha linguagem (que o mantém), mas não pode *alojar-se* em minha escrita”<sup>24</sup> (BARTHES, 2003a, p. 159, grifos do autor).

Escrever o amor é outra grande busca barthesiana dos últimos anos, presente nos *Fragmentos*, n’*A câmara clara* e no romance que Barthes desejava escrever, em cujo projeto consta retirar-se dos afazeres mundanos para “emprender uma grande obra onde seria dito... o Amor”<sup>25</sup> (BARTHES, 2002d / 2015, plano datado de 26/08/1979, trad. minha; PINO, CLAUDIA AMIGO, 2015b, p. 113). Nesse caso, dizer o amor não é exprimir ou representar uma vivência, mas antes um movimento de engendrar na escrita o amor como efeito de leitura (PINO, 2011, p. 218–219). É esse o salto que falta neste segundo fragmento de ESCREVER: voltado ainda à expressão, aquele que pretende escrever seu amor desespera-se diante da opacidade da linguagem.

A escrita do Imaginário é citada no terceiro fragmento de ESCREVER como o menor dos males possíveis em termos de escrita amorosa, e que requereria um compromisso entre o Imaginário amoroso e o Imaginário da escrita, cada qual com exigências próprias, frequentemente incompatíveis, que assolam quem se vê mergulhado n’ambos ao mesmo tempo.

Uma dessas incompatibilidades é que escrever exigiria do apaixonado distância em relação ao que gostaria de exprimir, distância necessária tanto para poder manejar, em termos composicionais, o sentimento, o outro etc. quanto para aceder à desestabilização de si que, como vimos ao ler DEDICATÓRIA, integra a prática da escrita. Diz o terceiro fragmento:

Quem seria este eu que se escreveria? À medida que entrasse na escrita, a escrita o esvaziaria, o tornaria vão; produzir-se-ia uma degradação progressiva, na qual a imagem do outro seria, também ela, pouco a pouco envolvida (escrever *sobre* alguma coisa é corromper esta coisa), abominação cuja conclusão não poderia deixar de ser: *para quê?* O que bloqueia a escrita amorosa, é a ilusão de expressividade: escritor, ou considerando-me tal, continuo a me enganar sobre os *efeitos* da linguagem [...]. Alguém deveria me ensinar que não se pode escrever sem fazer o luto da própria

---

<sup>24</sup> Je suis à la fois trop grand e trop faible pur l’écriture : je suis à côté d’elle, qui est toujours serrée, violente, indifférente au moi enfantin qui la sollicite. L’amour a certes partie liée avec mon langage (qui l’entretient), mais il ne peut *se loger* dans mon écriture. (BARTHES, 1989, p. 114)

<sup>25</sup> entreprendre une grande œuvre où serait dit... l’Amour

“sinceridade” (sempre o mito de Orfeu: não se virar).<sup>26</sup> (BARTHES, 2003a, p. 159–160, grifos do autor).

Luto da sinceridade, ilusão da expressividade; reencontramos aqui uma questão perene na reflexão barthesiana, partilhada por muitos de seus contemporâneos: o fundo falso da linguagem. Da parte de Barthes, esse questionamento toma com frequência a forma de exploração de mecanismos pelos quais diversos sistemas procuram negar ou burlar os intervalos entre linguagem e experiência, apresentando a primeira como decalque da segunda. Por exemplo, em seu primeiro livro, *O grau zero da escrita*, ele comenta o uso do tempo verbal francês *passé simple*, que caiu em desuso na oralidade e, estando restrito à escrita, opera por esse pacto formal um efeito de organização temporal dos eventos narrados (BARTHES, 2004b, p. 27-28), em que esse uso convencionalizado da língua sinaliza o próprio fazer artístico, inclusive ou talvez especialmente nos romances chamados realistas.

Sem desprezar as alterações e nuances ocorridas ao longo de quase três décadas de reflexão, é possível dizer que em Barthes as intermitências entre linguagem e experiência costumam ser apresentadas em chave eufórica, como potencialidade e libertação: subjazem ao plural constitutivo do texto festejado em ensaios célebres como “Da obra ao texto” (BARTHES, 2012a), à autarquia pela qual a estruturação interna à literatura pode ofuscar algum aspecto referencial, e redundam em amplitude de movimento para a aproximação crítica, uma vez que as leituras, no esteio das obras literárias, explodem em possibilidades sem fim.

Um dos principais nomes da suspeita de que haja intervalos entre língua e experiência, o poeta francês finissecular Stéphane Mallarmé é evocado no quarto fragmento de *ESCREVER*, porém sua jogada poética de cindir o sujeito para as diferentes atividades (emotiva, intelectual) mostra-se inacessível para o apaixonado que, como o Imaginário, opera indiviso.

O derradeiro fragmento da figura assume e postula a falência da pretensão de escrever o amor: “Saber que não escrevemos para o outro, saber que essas coisas que vou escrever jamais me farão amado de quem amo, saber que a escrita não compensa nada, não

---

<sup>26</sup> Quel est ce moi qui s’écirait ? Au fur et à mesure qu’il entrerait dans l’écriture, l’écriture le dégonflerait, le rendrait vain ; il se produirait une dégradation progressive, dans laquelle l’image de l’autre serait, elle aussi, peu à peu entraînée (écrire *sur* quelque chose, c’est le périmer), un dégoût dont la conclusion ne pourrait être que : *à quoi bon ?* Ce qui bloque l’écriture amoureuse, c’est l’illusion d’expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les *effets* du langage (...). Il faudrait que quelqu’un m’apprenne qu’on le peut écrire sans faire le deuil de sa « sincérité » (toujours le mythe d’Orphée : ne pas se retourner). (BARTHES, 1989, p. 114–115)

sublima nada, que ela está precisamente *ali onde você não está* – é o começo da escrita.”<sup>27</sup> (BARTHES, 2003, p. 161, grifo do autor).

Numa posição bastante próxima das proposições de Blanchot (1997), Barthes finca o marco inicial da escrita numa série de desprendimentos, num umbral onde aquele que se dispõe a escrever deve abandonar qualquer perspectiva de projeto ou resultado. No entanto, como aventam Pino (2011, 2015) e Marty (2006), a renúncia a um determinado resultado pode significar a abertura a múltiplas decorrências, e dentre esses vários e imprevisíveis efeitos está a oferta do texto enquanto percurso ao leitor. Assim, ao abrir mão de um determinado amor (da pessoa amada a quem se dirige o locutor apaixonado), o texto fica disponível para acolher incontáveis outros – pouco consolo ao apaixonado cujo discursar *Fragmentos* simula, porém júbilo dos leitores que, nalguma medida, apaixonam-se um pouco com e por esse apaixonado, ou encontram algum conforto numa outra união: “compartilhar o fracasso do amor, e nesse compartilhamento, vivemos algum tipo de união amorosa. Não se trata de um amor alegre, não se trata da felicidade de possuir um objeto, mas da constatação que não sou o único a não possuir esse objeto.” (PINO, 2011, p. 221).

### 1.1.1 A língua de soslaio

Com efeito, os *Fragmentos*, que se dão na ausência do outro, parecem lamentar um desencontro ou incompatibilidade entre o amor alegre, triunfante, e uma escrita dele decorrente. Contudo, se até aqui a escrita tem aparecido como a parte intransigente dessa relação, ela não é a única a produzir o fosso.

Como nota Pino (2011, p. 218), várias figuras de *Fragmentos* sonham com união, indiferenciação, fusão, comunhão entre os seres. Uma delas é PLENITUDE, que aventa algo acerca da expressão verbal do amor:

Plenitudes: não são ditas – de modo que, falsamente, a relação amorosa parece reduzir-se a um longo lamento. [...] o eu só discorre ferido; quando estou pleno ou me recordo de assim ter estado, a linguagem me parece pusilânime: sou *transportado* para fora da linguagem, quer dizer, para fora do medíocre, para fora do geral [...].<sup>28</sup> (BARTHES, 2003a, p. 276–277, grifo do autor).

---

<sup>27</sup> Savoir qu'on n'écrit pas pour l'autre, savoir que ces choses que je vais écrire ne me feront jamais aimer de qui j'aime, savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* – c'est le commencement de l'écriture. (BARTHES, 1989, p. 116)

<sup>28</sup> Complements : on ne les dit pas – en sorte que, faussement, la relation amoureuse paraît se réduire à une longue plainte. (...) le moi ne discourt que blessé ; lorsque je suis comblé ou me souviens de l'avoir été, le langage me paraît pusillanime : je suis *transporté*, hors du langage, c'est-à-dire hors du médiocre, hors du général (...). (BARTHES, 1989, p. 66)

Uma porção importante do estar-apaixonado parece furtar-se à linguagem, que opera na, por e enquanto falta, que não tem lugar na plenitude – pela qual suspira e labora, ansiando pelo repouso da cessação ou, ao menos, o fôlego da suspensão (a primeira proposta, inatingível, é de Blanchot (1949), e a segunda, fugaz, de Barthes, como veremos).

O analista que habita o apaixonado lembra que “Na realidade, pouco me importam minhas chances de ser *realmente* pleno (admito que elas sejam nulas). Brilha apenas, indestrutível, a vontade de plenitude. Por essa vontade, derivo, formo em mim a utopia de um sujeito subtraído ao recalque: *já sou esse sujeito.*”<sup>29</sup> (BARTHES, 2003a, p. 277, grifo do autor). A utopia, ou o vislumbre de estados paradisíacos cuja exequibilidade importa menos do que a formulação, encontra novamente a divisa apaixonada “sei disso, ainda assim...”.

Pela estruturação fragmentária e permutável, estrelada por um “eu” também fraturado, *Fragmentos* se quer avesso a preocupações de consistência; no entanto, podemos ainda encontrar ali insistências. Repetições costumam ser repudiadas pelas diretrizes da boa composição discursiva, segundo as quais um discurso, por ser veículo de um raciocínio, deve avançar – de preferência rumo a uma conclusão; em literatura, contudo, a repetição pode ser revalorizada como recorrência e sinalizar a importância de uma estrutura, recurso, imagem e/ou tema naquele lance discursivo. Assim, se as hesitações e revisões constantes em *Fragmentos* contribuem para despojar suas páginas de qualquer pretensão de circunscrever, descrever ou solucionar o estado amoroso – como procuro mostrar em 1.3 Um lugar exíguo –, a insistência com que certos pontos afloram ao longo das páginas pode entregar, como o fazem muitos poemas e narrativas, tais questões ao leitor.

Nessa linha, o caráter prescindível da linguagem parece ser reafirmado por sua ausência em algumas figuras que visitam, na qualidade de aspiração, a união total com o ser amado, como ABRAÇO e UNIÃO. Desse modo, os *Fragmentos* parecem sugerir algo como uma repulsa recíproca entre amor feliz e expressão verbal, e que tampouco em ações inexpressivas da língua (a escrita inóspita e deformadora, como visto há pouco) o amor poderia habitar.

Este problema sem resposta talvez tenha brechas. Barthes costuma preferir tentativas a soluções definitivas; a harmonia provisória encontrada nos *Fragmentos* entre linguagem e amor feliz é a seguinte: em face dos atritos entre as dinâmicas da união amorosa e

---

<sup>29</sup> En réalité, peu m’importent mes chances d’être réellement comblé (je veux bien qu’elles soient nulles). Seule brille, indestructible, la volonté de comblement. Par cette volonté, je dérive : je forme en moi l’utopie d’un sujet soustrait au refoulement : je suis déjà ce sujet. (BARTHES, 1989, p. 66)

as da expressão e da criação verbais, o apaixonado pode buscar outros fazeres na língua, em que algumas de suas determinações sejam afrouxadas. Um deles aparece na figura TAL:

Devo libertar-me de qualquer desejo de balanço; o outro deve tornar-se a meus olhos livre de toda atribuição [...].

Acedo então (fugitivamente) a uma linguagem sem adjetivos. Amo o outro não segundo suas qualidades (contabilizáveis), mas segundo sua existência; por um movimento que bem poderíamos dizer místico, amo, não o que ele é, mas: *que ele seja*. A linguagem que o sujeito amoroso professa então (contra todas as linguagens loquazes do mundo) é uma linguagem *obtusa*: todo juízo é suspenso, o terror do sentido abolido. [...]

(O tenebroso inimigo do *tal* é a Fofoca, fábrica imunda de adjetivos. E o que mais se pareceria com o ser amado *tal qual é* seria o Texto, ao qual não posso apor nenhum adjetivo: gozo-o sem ter que decifrá-lo.)<sup>30</sup> (BARTHES, 2003a, p. 327–328, grifos do autor)

O amor não pode estar em texto, mas pode ser vivido ao modo de um, por aquele que tem no Texto (agora, novamente benfazejo) uma arte de viver, um valor ou, talvez, uma paixão. Esse desvio impraticável importa, aqui, como força desviante, que contra as linguagens loquazes lapida e depura rumo a uma outra coisa, subtraída do uso corrente e possivelmente até do uso como operação. Se decifrar um texto é menos fazê-lo falar do que condená-lo à repetição, findar seus rumores e silêncios por uma seta de sentido límpido e único que torna prescindível a leitura, a releitura, a vivência do texto, então pronunciar quem se ama como inqualificável é, em movimento análogo, afirmar que ao menos parte do valor da relação com aquele ser ou objeto não está onde se espera, em algo justificável perante um ou outro sistema externo, aos olhos de terceiros.

Outro desvio apaixonado na língua é sugerido na última figura que leremos, onde retornam a reciprocidade, o presentear, o dispêndio, as relações e intervalos entre comunicar e dirigir-se a alguém, bem como outras questões já aqui visitadas:

#### EU TE AMO

EU-TE-AMO. A figura não remete à declaração de amor, à confissão, mas à proferição repetida do grito de amor.

1. Passada a primeira confissão, “*eu te amo*” não quer dizer mais nada; essa frase nada mais faz do que retomar de um modo enigmático, tanto parece vazia, a antiga mensagem (que talvez não tenha passado por essas palavras). Repito-a sem nenhuma

---

<sup>30</sup> Il faut que je me débarrasse de toute envie de bilan ; il faut que l’autre devienne à mes yeux pur de toute attribution (...). // J’accède alors (fugitivement) à un langage sans adjectifs. J’aime l’autre non selon ses qualités (comptabilisées), mais selon son existence ; par un mouvement que vous pouvez bien dire mystique, j’aime, non ce qu’il est, mais : *qu’il est*. Le langage dont le sujet amoureux proteste alors (contre tous les langages déliés du monde) est un langage *obtus* : tout jugement est suspendu, la terreur du sens est abolie. // (L’ennemi noir du *tel*, c’est le Potin, fabrique immonde d’adjectifs. Et ce qui ressemblerait le mieux à l’être aimé *tel qu’il est*, ce serait le Texte, sur lequel je ne puis apposer aucun adjectif : dont je jouis sans avoir à le déchiffrer). (BARTHES, 1989, p. 262–263)

pertinência; ela extrapola a linguagem, divaga, onde?<sup>31</sup> (BARTHES, 2003, p. 173, grifo do autor).

Uma das mais longas figuras do livro, EU TE AMO estende-se por dez fragmentos. O argumento, citado acima, declara que o tema da figura é a repetição desse bloco que sairia da linguagem. No primeiro fragmento, eu-te-amo é proposto como unidade que não suporta decomposição (por conseguinte, um tanto fora das garras da sintaxe), modificações nem reversão dos papéis interlocutórios, e que, enquanto repetição, sequer teria uma mensagem ou informação a transmitir (BARTHES, 2003, p. 176).

Nessa série de esquivas linguísticas, eu-te-amo encontra uma categoria: a da proferição, um dos conceitos operatórios propostos por John Austin (1962) em sua série de conferências sobre os atos de fala. O filósofo parte de situações bastante específicas, como promessas, sentenças jurídicas e votos de casamento, para refletir sobre situações nas quais a língua executa ações no mundo empírico (que ele denomina atos ilocucionários) e sobre o que isso implica para o conhecimento sobre o que é e como funciona a linguagem. Curiosamente, ao longo das conferências, Austin conclui que há ações implícitas em toda produção de linguagem, na medida em que haveria sempre ali a implicação “eu, falante, digo/afirmo que...”.

Os atos de fala acontecem em proferições, que são as ações mesmas – vocais – de dizer. Ao isolar esse termo para seu eu-te-amo, o apaixonado analista barthesiano frisa que esse bloco seria menos um ato intencional de afirmação do que uma espécie de incontinência verbal, algo que escapa incontrolavelmente dos lábios, sem propósito nem contexto (duas das principais condições dos atos de fala de Austin). Na mesma linha, o terceiro fragmento pergunta: “A que ordem linguística pertence pois esse ser bizarro, esse arremedo de linguagem, por demais fraseado para resultar da pulsão, por demais gritado para resultar da frase?”<sup>32</sup> (BARTHES, 2003, p. 176).

O quarto fragmento da figura inicia com respostas indesejadas ao grito eu-te-amo (“não acredito nem um pouco”, “por que dizer?”), para chegar ao obstáculo verdadeiramente lancinante: o silêncio indiferente que anula não apenas a demanda amorosa, mas o próprio demandar, isto é, o reconhecimento do falante como dotado de existência a partir do jogo linguístico. Assim, se há nesta figura e nas demais aqui elencadas alguma insatisfação com a

---

<sup>31</sup> Je t’aime // Je-t-aime. La figure ne réfère pas à la déclaration d’amour, à l’aveu, mais à la profération répétée du cri d’amour. // 1. Passé le premier aveu, « je t’aime » ne veut plus rien dire ; il ne fait que reprendre d’une façon énigmatique, tant elle paraît vide, l’ancien message (qui peut-être n’est pas passé par ces mots). Je le répète hors de toute pertinence ; il sort du langage, il divague, où ? (BARTHES, 2003a, p. 175)

<sup>32</sup> À quel ordre linguistique appartient donc cet être bizarre, cette feinte de langage, trop phrasée pour relever de la pulsion, trop criée pour relever de la phrase ? (BARTHES, 1989, p. 177)

língua, percebida por vezes como inadequada, insuficiente ou prescindível dentro do quadro da relação amorosa, EU-TE-AMO não nos deixa esquecer que é ainda pela língua que passa algo vital tanto para o contato entre apaixonado e amado quanto para a articulação do estado amoroso e daquele que ali se faz, provisória e precariamente, falante.

O quinto e o sexto fragmentos retornam à questão da fórmula-forma-formulação:

**5. *Eu te amo. – Eu também.***

*Eu também* não é uma resposta perfeita, pois o que é perfeito pode ser apenas formal, e a forma é aqui evanescente, por não retomar literalmente a proferição – e é à proferição que cabe ser literal. Entretanto, tal como é fantasiada, essa resposta basta para pôr em marcha todo um discurso acerca da jubilação [...].<sup>33</sup> (BARTHES, 2003, p. 177).

Por formar bloco, eu-te-amo não se prestaria à retomada linguística usual, que recuperaria o grito para dentro do sistema onde estaria suscetível a permutações. Apesar da disparidade, “eu também” conta, pela força do significado, com sua própria esfera de ação: abre o discurso amoroso para as figuras da reciprocidade, com delícias e angústias diferentes das do cortejo e do afeto unilateral. No sexto fragmento, fantasia-se a situação de proferição simultânea de eu-te-amo de ambas as partes, que travaria os modos de circulação habitual, já visitados em DEDICATÓRIA: a troca, o dom. Assim como corroera um dos alicerces linguísticos esquivando a reversibilidade dos lugares interlocutórios, eu-te-amo, esse dizer que pouco veicula e muito desfaz, pulveriza o desnível (mesmo que momentâneo) constituinte das trocas.

O sétimo fragmento, além de laudar o caráter inaugurador de eu-te-amo, que perturba as estruturas existentes e funda o Novo, concentra-se na maneira decisiva como isto se opera: “E, para cúmulo do paradoxo, esse Novo puríssimo encontra-se no fundo do mais batido estereótipo”<sup>34</sup> (BARTHES, 2003, p. 179). É, como tentei demonstrar na seção 1.3 Um lugar exíguo deste capítulo e como argumenta detalhadamente Marty (2006), o procedimento de *Fragmentos* como um todo: visitar sistemas já consolidados (gêneros textuais, áreas da ciência, campos discursivos, clichês etc.) e pacientemente inscrever em suas dobras desdobramentos inauditos.

O oitavo e o nono fragmentos são também um par. O oitavo propõe uma revisão da avaliação gregária do sofrimento amoroso, que o sentencia a ser superado, para uma afirmação

---

<sup>33</sup> 5. *Je t'aime. – Moi aussi. // Moi aussi* n'est pas une réponse parfaite, car ce qui est parfait ne peut être que formel, et la forme est ici défaillante, en ce qu'elle ne reprend pas littéralement la profération – et il appartient à la profération d'être littérale. Cependant, telle qu'elle est fantasmée, cette réponse suffit à mettre en marche tout un discours de la jubilation (...). (BARTHES, 1989, p. 178)

<sup>34</sup> Et, pour comble de paradoxe, ce Nouveau tout pur est au bout du plus éculé des stéréotypes (BARTHES, 1989, p. 179)

trágica – novamente, a questão da recusa dos valores partilhados. O nono fragmento, num movimento próximo daquele característico da teoria na acepção de Marty (2006), opera um reenquadramento de eu-te-amo: “Não é um sintoma, é uma ação.”<sup>35</sup> (BARTHES, 2003, p. 180). Noutras palavras, não é uma manifestação de algo distinto e reformulável.

Absoluto e ininterpretável, eu-te-amo é um contrassigno, afirma o décimo e último fragmento da figura:

*Eu-te-amo* é ativo. Afirma-se como força – contra outras forças. Quais? Mil forças do mundo que são, todas, forças depreciativas (a ciência, a doxa, a realidade, a razão, etc.). Ou ainda: contra a língua. [...] Como proferição, *eu-te-amo* não é um signo, mas joga contra os signos. [...]

Como proferição, *eu-te-amo* está do lado do dispêndio. Os que querem a proferição da palavra (líricos, mentirosos, errantes) são sujeitos do Dispêndio: dispendem a palavra, como se fosse impertinente (vil) que esta fosse recuperada em algum lugar; estão no limite extremo da linguagem, ali onde a própria linguagem (e que mais o faria em seu lugar?) reconhece que não tem nenhuma garantia, que trabalha sem rede.<sup>36</sup> (BARTHES, 2003, p. 182-184, grifos do autor).

Estar no limite extremo da linguagem, operar fora de e contra as forças do mundo, alinhar-se aos líricos, aos errantes, aos mentirosos... o apaixonado que fala e que diz nos fragmentos reivindica para seu lugar de fala a marginalidade.

Uma das refutações fundantes de *Fragments* é a da história de amor, apresentada como a Forma pela qual a sociedade apazigua e recupera o estar-apaixonado (BARTHES, 1989, p. 11, 2003a, p. XXII) – que, sem existência ontológica, pode ser considerado mais próximo de um estado e, em última instância, insustentável. Barthes (1989, p. 11) alega numa seção introdutória de *Fragments* que a história de amor organizaria a experiência amorosa, a qual poderia então prestar-se a um sentido. Em contrapartida (fora de e contra isso), o lugar de fala traçado pelos *Fragments* tem na sua composição em figuras dispostas alfabeticamente um dos gestos com os quais recusa o conhecimento, isto é, o saber situado como um arrogante carrapato na experiência, da qual se consideraria distinto – é o problema da metalinguagem nos últimos anos de Barthes, que veremos detidamente mais adiante (cf. 3.3.1 Metalinguagem?). Nas palavras de Marty (2006, p. 259), *Fragments* recusa a separação entre discurso e fenômeno; ou ainda, como conta Pino (2015, p. 217), o objetivo de Barthes com seus estudos do Discurso

<sup>35</sup> Ce n'est pas un symptôme, c'est une action. (BARTHES, 1989, p. 180)

<sup>36</sup> *Je-t-aime* est actif. Il s'affirme comme force – contre d'autres forces. Lesquelles ? Mille forces du monde, qui sont, toutes, forces dépréciatives (la science, la doxa, la réalité, la raison, etc. Ou encore : contre la langue. (...)) Comme profération, *je-t-aime* n'est pas un signe, mais joue contre les signes. (...) // Comme profération, *je-t-aime* est du côté de la dépense. Ceux qui veulent la profération du mot (lyriques, menteurs, errants) sont sujets de de la Dépense : ils dépensent le mot, comme s'il était impertinent (vil) qu'il fût quelque part récupéré ; ils sont à la limite extrême du langage, là où le langage lui-même (et qui d'autre le ferait à sa place ?) reconnaît qu'il est sans garantie, travaille sans filet. (BARTHES, 1989, p. 182–183)

Amoroso era mostrar a indissociabilidade entre o amor e o discurso que fazia muito mais do que “expressá-lo”.

Deste modo, podemos aventar que *Fragmentos*, na recusa de ser uma filosofia do amor (BARTHES, 2003, p. XXIII), marca ainda posição acerca do pensar e da discursividade intelectual de sua época, como discutido com o devido detalhe alhures (cf. 1.3 Um lugar exíguo e 3.2 O crítico em crise). Neste momento, importa apenas apontar que em escritos preparatórios do livro<sup>37</sup> aparece claramente a proposta de um aparato afetivo que pudesse a vir a ter estatuto semiológico. Noutras palavras, não se trata de afirmar o afeto contra a teoria, mas de pensar outros possíveis para o movimento teórico, em que essas instâncias não sejam excludentes.

Marty (2006) propõe que em *Fragmentos* Barthes trabalha a língua numa série de procedimentos depurativos, de modo a obter um dizer mais próximo da suspensão de valores que viria a caracterizar o projeto posterior do Neutro. A meu ver, ocorre algo semelhante nas figuras em que são visitados falares amorosos: neles, algumas propriedades, aspectos e prescrições próprios a funcionamentos ordinários ou razoáveis da língua são emperrados, suspensos, desfeitos, deslocados.

A comunicação, amplamente considerada como principal ação e propósito do emprego da língua, é prejudicada pela pouca importância de mensagem, como vimos em CARTA DE AMOR, DEDICATÓRIA e EU TE AMO. O esmaecimento da mensagem propicia que se aceda a outras dinâmicas linguísticas, talvez próximas da função fática de Jakobson, cujo acento estaria na interrelação entre o falante amoroso e seu alocutário, como visto com o endereçamento.

As figuras de escritas e falares amorosos aqui em pauta podem também ser consideradas em alguma confluência com a noção blanchotiana (2013) de inoperância, segundo a qual os resultados funcionais, metrificáveis, de certos escritos são nulos, neles prevalecendo um dizer que reenvia constantemente a si mesmo e desarticula, no vigor de sua obstinação, os determinantes que buscam se lhe impor. Blanchot ocupa-se sempre do texto literário e, portanto, ao utilizarmos seu arcabouço conceitual estamos aventando zonas de permeabilidade (não sem fricção) entre *Fragmentos* e o objeto, em contínua circunscrição, dos estudos literários. Ao rondar questões como o indizível e as limitações e excessos da linguagem (ESCREVER), a concomitância de codificação genérica e de seu extrapolar (CARTA DE AMOR), a indissociabilidade entre forma e ação e o dizer que a um tempo se esgota em si mesmo e ressoa

---

<sup>37</sup> Numa versão da seção introdutória “Como é feito este livro”, descartada durante o processo de edição de *Fragmentos* e publicada postumamente no volume *Le Discours Amoureux* [O Discurso Amoroso], que nos ocupará bastante no Capítulo 3.

como inesgotável (EU TE AMO), *Fragmentos* resvala igualmente pelo que se convencionou chamar de conteúdo em movimentos textuais que encontramos também na literatura.

## 1.2 Por uma consideração estética<sup>38</sup>

*Tous ces problèmes sont obscurs. Les donner pour clairs et même pour clairement formulables ne pourrait que nous conduire à des acrobaties d'écriture et nous priver de l'aide qu'ils nous prêtent e qui est de nous résister fortement.*<sup>39</sup>  
(Maurice Blanchot, *La disparition de la littérature*)

Extrapolar ou mesmo subtrair-se à funcionalidade é característica reivindicada com frequência como constituinte do texto literário e que o distinguiria do não-literário.

Maurice Blanchot sustenta que o próprio da literatura é o não-fazer, e mesmo o desfazer: desfazer o vínculo operado pelo senso e pelo uso comum entre a língua e o mundo, obrando a palavra como algo que não evoca os supostos referentes, antes 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, 1997a, p. 311). Igualmente, ao enveredar pela escrita como um processo de perder-se, há um desfazer da noção de sujeito coeso, prévio e externo que organizaria, respaldaria o texto e responderia pelo que este diz (BLANCHOT, 2013b). Estes e outros desfazimentos operam, na ótica blanchotiana, uma diferenciação entre o uso literário da língua e seu uso ordinário, sendo o primeiro considerado um melhor proveito das possibilidades e propriedades linguísticas, as quais se tornam tanto mais perceptíveis quanto mais seus usos refutam uma transparência que faria da língua o veículo de uma vontade, de um pensamento, de uma representação, deixando entrever na opacidade as tramas próprias de algo que menos transmite do que constitui acontecimentos (BLANCHOT, 2013c).

A ideia do literário como alternativa ao não-literário retoma a célebre imagem de Valéry (1991) segundo a qual o poético<sup>40</sup> está para o uso comum da língua assim como a dança está para a caminhada: é possível valer-se de ambas para ir de um ponto a outro, porém a dança envolve muito mais do que o deslocamento. Na mesma vizinhança, a revigoração é, no que

---

<sup>38</sup> Deriva das seções 1.2 e 1.3 o artigo: OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de; BYLAARDT, Cid Ottoni. O estranho murmúrio de *Fragmentos de um discurso amoroso*. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, p. 46-64, n. 62, jan.-jun. 2019. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/27675>>. DOI <http://dx.doi.org/10.9771/ell.v0i62.27675>

<sup>39</sup> BLANCHOT, 1959, p. 270. Na edição brasileira: “Todos esses problemas são obscuros. Considerá-los claros, ou mesmo claramente formuláveis, só poderia conduzir-nos a acrobacias de escrita e privar-nos da ajuda que nos dão, e que consiste em resistir fortemente a nós.” (BLANCHOT, 2013c, p. 290).

<sup>40</sup> termo não intercambiável com o literário, por conta da historicidade contingente a cada um, mas que igualmente busca circunscrever objetos estéticos verbais.

posso depreender da leitura de Heidegger (2003, 2006), uma operação realizada pelo dizer poético sobre o uso comum da linguagem, paulatinamente recolhendo termos, imagens, construções etc. de modo a subtraí-los do uso ordinário, desgastante, para desvelar neles o movimento e a pulsação originários da linguagem e da existência.

Esta linhagem de concepções segundo as quais na literatura a língua excederia o funcional aqui figura para, a partir delas, aventar a possibilidade de que este traço talvez menos constituinte do que interessante n'algo como um próprio do literário não lhe seja exclusivo. Como os estudos literários há muito dedicam-se com afincos a essa questão, penso encontrar neles caminhos bem estruturados para abordá-la, mesmo que com relação a corpos algo impróprios como dois dos derradeiros livros de Roland Barthes.

Tal contaminação tem pouco de inédito. Poemas, peças, contos e romances têm feito bom proveito de alguma permeabilidade para com gêneros textuais que não costumam figurar no rol dos literários, tais como correspondência, reportagem e diário, entre outros. Num movimento semelhante, há estudos de preocupações literárias voltados ao que não é, estritamente, literatura, porém guarda com ela estreitas relações – e também fricções. É o caso de *A transparência e o obstáculo*, de Starobinski, sobre *As confissões* de Rousseau, e de “Deliberação”, de Barthes (n’*O rumor da língua*), e de “O diário íntimo e a narrativa”, de Blanchot (n’*O livro por vir*), sobre o gênero diário e suas (im)possibilidades literárias.

Como assinala Coutinho (2011) em sua retrospectiva da configuração e consolidação da literatura comparada como disciplina, ela tem por terreno de trabalho as fronteiras desde seu surgimento, a despeito deste ter ocorrido num contexto histórico em que a ciência ainda se via e era vista como uma prática de estabelecimento de certezas. Coutinho atribui à escola norte-americana a ampliação do escopo de ação da literatura comparada, que além das literaturas nacionais passou a olhar também, de modo mais interdisciplinar, para as relações entre a literatura e outras artes, outras esferas de conhecimento e mesmo “os discursos da Teoria, da Crítica e da Historiografia literárias” (ibid., p. 206-207). Por sua vez, Müller (2011) propõe o *entre* como espaço promissor para o presente da literatura comparada. Seu apelo por uma maior aproximação entre os pensares acerca da literatura e acerca da mídia traz reflexões que tocam também a proposta deste estudo, como:

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).

Enquanto opção-perspectiva epistemológica, a despreocupação com pureza e estabilidade não significa abolir a busca por constantes, mas pela constância. Ver a literatura como dinâmica de passagem não implica perdê-la de vista enquanto referencial. Assim, parece-me que pode ser proveitoso espichar um olhar de estudos literários para textos que convidem a aventuras que se passam também no âmbito da língua.

Apesar de haver precursores, excursões deste tipo têm uma precariedade congênita, pois a delimitação daquilo que é ou não literário 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. A portuguesa Silvina Rodrigues Lopes escreveu longa e ricamente sobre o tema em sua tese de doutorado, *A legitimação em literatura* (LOPES, 1994). Ali, a pesquisadora lembra que o conceito de literatura surgiu na Europa do século XVIII designando um campo composto pelos textos literários e pelos diferentes discursos legitimadores dessas práticas e desses modos de circulação discursivos. Uma porção significativa das investidas de legitimação é calcada em reivindicar uma autonomia da literatura enquanto arte, perpassada por processos de juízo valorativo cujas condições são reguladas pela estética (LOPES, 1994, p. 132). Acerca desse ponto, Lopes comenta as reflexões de Kant, Hegel, Nietzsche, Heidegger e outros, bem como sua participação nas formulações mais claramente pertencentes aos estudos literários, como as do Romantismo alemão e as lançadas na Querela dos Antigos e dos Modernos. Devido a sua centralidade nas discussões, a questão da autonomia mostra-se incontornável: “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.” (LOPES, 1994, p. 327).

A proximidade da literatura para com a filosofia acontece também como atrito, uma vez que o movimento legitimador que lhe é inerente demanda algum posicionamento acerca da relação entre ela e a verdade, extensiva aos discursos que em torno desta se estruturam. As tomadas de posição não ocorrem somente nas esferas da teoria e da crítica, pois enquanto prática (de escrita, de leitura) 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: “o equívoco atravessa a palavra literária, que assim se dá a pensar como dupla: impostura e lugar de investimento de nossa crença, ao mesmo tempo. Qualquer texto sobre o qual recaia a designação « literatura » fica assim sujeito a uma ambiguidade inultrapassável” (LOPES, 1994, p. 256). Prosseguindo a argumentação, Lopes assinala que a resistência literária à capacidade denotadora da língua não consiste numa negação e, na medida em que inexistiriam a denotação

pura e, conseqüentemente, sua contrapartida, seria pouco pertinente falar em termos de uma linguagem poética ou não-poética (ibid., p. 264). Essa investigação é levada a cabo também pelas próprias obras: “a impossibilidade de estabelecer limites entre os diversos tipos de discurso, nomeadamente entre o poético e o conceptual, [...] se encontra exemplarmente no romance do século XX, de maneira implícita em Proust e explícita em Musil” (ibid., p. 267).

Pensando nesses termos, um tipo discursivo pode integrar um texto como dimensão questionadora ou a questionar; no caso de *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*, parece-me que uma escrita cuja preocupação central é a literatura não pode senão mobilizar em suas urdiduras questões pertinentes a esse fazer. Noutras palavras, o espectro literário abre os escritos barthesianos a uma multiplicidade discursiva.

Assim, a moderna literatura nasce em relação com o poético, as belas-letas e a filosofia:

Dado que para o aparecimento da literatura, no sentido moderno do termo, foi decisiva a autonomização da escrita, enquanto arte, em relação a um domínio mais vasto da literatura, que englobava a aproximação humanista de poesia e ciência ou de poesia e moral, nesse aparecimento condensam-se e interligam-se duas ordens de problemas: por um lado, o conhecimento estrutura-se como relação entre um sujeito e um objecto, sem quaisquer limites que lhe sejam impostos do exterior; por outro, reconhece-se a existência de um tipo de discurso que, para ser considerado objecto artístico, deverá ser submetido a um juízo de gosto. Este começa por obedecer contraditoriamente tanto a modelos de normatividade em relação ao bem e ao belo, quanto a critérios de originalidade e de expressão do singular, os quais têm por base noções como as de autor ou estilo e se legitimam numa estratégia de relação com o público e com as diversas instituições que intervêm na formação de uma opinião pública. (LOPES, 1994, p. 171).

Vemos, portanto, que as condições de enquadramento ou desenquadramento de um texto no que é reconhecido como literário se dão mediante critérios classificatórios que estão, desde o surgimento da literatura, em litígio. Na medida em que cada texto relança o conceito de literatura (LOPES, 1994, p. 269), torna-se pouco fiável classificar a partir de características intrínsecas ou essenciais; o esforço classificador, que tem seu propósito e seu mérito, ganha ao trabalhar em relação, a partir de que são igualmente significativas as constantes e as dissidências. A comparação aparece-me, pois, como um movimento integrante da atividade crítica e vital ao presente estudo, cujo percurso envolve colocar em rede *Fragmentos* e *Câmara* com textos declaradamente pertencentes a alguns dos gêneros por eles atravessados e com outros escritos barthesianos.

Enquanto determinados autores e escolas de pensamento empenham-se em traçar limites rígidos entre arte e não-arte, outros trabalham essa distinção como questão em perpétua atualização. Não se trata de negar a possibilidade de separações, mas de recordar que estas se

fazem mediante uma discussão tão antiga quanto ativa, e que a demarcação pode apresentar zonas de menor nitidez.

Dentre as muitas abordagens do fenômeno literário e as concepções que lhes são subjacentes examinadas por Lopes (1994), uma se mostra de especial interesse para esta pesquisa: a desenvolvida por Genette em *Fiction et diction* [Ficção e dicção], onde é proposta a existência de dois regimes de literariedade possíveis aos textos. 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 acenem a uma fruição estética – isto é, que acolham a leitura de um texto 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, e dedica o capítulo final de seu livro a mapear algumas definições linguísticas desse conceito e a ponderar suas respectivas aplicabilidades a uma consideração literária condicional de textos que, tendo declaradamente outras funções dominantes (histórica, jurídica), podem apresentar uma capacidade estética.

A proposta de Genette visa 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), acrescentando-lhe a pergunta: “Quais as condições para que um texto seja objeto de apreciação estética?”. A poética condicionalista não pretende assumir a regência do campo, apenas agir em sua região de pertinência, que é a 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 (ibid., p. 133-134). Tais valores são criados no corpo do texto (léxico, sintaxe) e no corpo-a-corpo com o texto, que mobiliza repertórios e saberes de forma a colocar em relevo recorrências e dissonâncias que podem ser percebidas como características de estilo – aquelas que mais dizem respeito às propriedades de um discurso do que às de seu objeto.

Genette termina por concluir que em se tratando de 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 absolutamente técnicos e funcionais contam também com um estilo que lhes é próprio. 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 minha)<sup>41</sup>.

Um dos critérios apontados para um funcionamento estético é que a propriedade textual engendrada nas características estilísticas participe do funcionamento simbólico do discurso (GENETTE, 1991, p. 137). Genette conclui recomendando que as análises feitas a partir de sua proposta procurem, ao invés de pinçar nos textos floreios “pontuais e supérfluos”, concentrar-se sobre propriedades expressivas das deformações, repetições e esquivas sintáticas.

O regime de literariedade por dicção tem muito em comum com as pretensões deste estudo, especialmente ao propor o estilo como um acontecimento que pertence também ao plano da leitura. As diferenças ficam por conta de minhas ambições, mais modestas: sem intenção de alavancar uma reclassificação de *Fragmentos* e/ou *Câmara* como literatura, pretendo apenas oferecer uma leitura que feche momentaneamente os olhos para as distinções e faça sentir, ao final, que essa suspensão foi proveitosa.

Outra diferença está no nível proposto para análise dos traços estilísticos: enquanto Genette (1991, p. 143) atém-se ao nível da frase ou textura do texto, minha leitura trabalha também com os gêneros (estruturação) mobilizados em *Fragmentos* e *Câmara*. Por fim, uma terceira diferença é que, para Genette (ibid., p. 146), a literarização *a posteriori* é fragilizada por falta de amparo em intenções autorais quanto ao modo de circulação de uma obra, enquanto minha leitura está alinhada aos projetos autorais – à época da redação de seus últimos livros, Barthes tencionava declaradamente passar da escrita crítica à literária (BARTHES, 2005; 2012) e fazia dessa permeabilidade uma questão de estudos e reflexão. Cabe aqui, inclusive, lembrar que nesse período Genette foi aluno de Barthes e, portanto, sua proposta da literariedade condicional, que se pergunta sobre a possibilidade de desvincular elementos e funcionamentos literários de uma obra socialmente ou imediatamente reconhecível como literatura, pode guardar relações com as pesquisas que Barthes também elaborava nesse sentido – que, como

---

<sup>41</sup> 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.

veremos, passam por lançar mão de procedimentos literários, ou do literário como procedimento, para avariar aspectos indesejáveis de práticas discursivas consagradas para a atividade crítica.

Esse efeito é buscado ao longo dos anos por meio de diferentes táticas de escrita, muitas das quais podem ser agrupadas sob o termo guarda-chuva *romanesco*, noção que rondava a escrita barthesiana da última década sem receber uma definição precisa ou desenvolvida. Barthes menciona o romanesco de passagem e, no mais das vezes, como um movimento de diferenciação, depuração, desfiguração ou trapaça: em *S/Z*, publicado em 1970 e gestado durante seminários oferecidos entre 1967 e 1969, fala-se em “romanesco sem romance” (BARTHES apud MACÉ, 2002, p. 189) e, numa entrevista acerca desse livro, o romanesco operaria uma renovação do ensaio:

[...] meus escritos têm muito de romanesco (o romanesco é o romance sem os personagens e, se é verdade que atualmente, encarando de maneira um pouco fantasmática uma nova fase de meu trabalho, o que tenho vontade de fazer é *ensaiar* formas romanescas, de modo que nenhuma delas assuma o nome de ‘romance’ porém cada uma guarde, renovando-o se possível, o nome de ‘ensaio’.<sup>42</sup> (BARTHES, 1981a, p. 169, trad. minha).

Ensaio e romance são, assim, os polos que simultaneamente atraem e repulsam o romanesco, ficando já evidente na própria nomenclatura (OURA, 2017) com qual deles o escrever barthesiano deseja ou aceita ter mais afinidades.

Em estudo intitulado “Barthes Romanesque” [Barthes Romanesco], Marielle Macé (2002) apresenta o romanesco como uma “noção pivô” no esforço barthesiano de arriscar mudanças no estatuto da atividade intelectual, procedendo por estilhaçamento da especificidade dos gêneros textuais e imbuído de algo como uma ética da literatura (aproximação à qual retornaremos no Capítulo 3). Ao mapear o romanesco nos escritos barthesianos, a pesquisadora descreve uma prática de escrita que opera um jogo de “redistribuição das funções discursivas no espaço das escritas contemporâneas, e particularmente o refúgio, na dicção, de uma parte dos recursos da ficção”<sup>43</sup> (MACÉ, 2002, p. 175, trad. minha). Temos aqui, além da retomada dos termos pelos quais Genette (1991) propôs que a literatura possa acontecer também numa disposição de “ler (algo) como se fosse (outra coisa)”, a ideia de uma escrita-jogo que age

<sup>42</sup> [...] mes écrits ont beaucoup de romanesque (le romanesque, c’est le roman sans les personnages) ; et il est vrai qu’actuellement, envisageant d’une façon un peu fantasmatique une nouvelle phase de mon travail, ce dont j’ai envie, c’est d’*essayer* des formes romanesques, dont aucune ne prendrait le nom de « roman », mais dont chacune garderait, si possible en le renouvelant, celui d’« essai ».

<sup>43</sup> redistribution des fonctions discursives dans l’espace des écritures contemporaines, et en particulier du refuge, dans la diction, d’une partie des enjeux de la fiction.

criticamente deslizando, deslocando em relação ao que, num determinado momento, cabia a cada gênero enquanto atividade social, dentro das convenções partilhadas por uma coletividade.

Deste modo, o romanescos consiste na busca de uma dupla erosão: sobre elementos do romance que Barthes considerava desgastados ou inviáveis no contexto estético de seu presente de escritor (continuidade, personagens psicologicamente densos, a narração na onisciência neutra da terceira pessoa e episódios funcionalizados, isto é, subordinados a uma instância superior) e sobre pilares da escrita analítica (metalinguagem, objetividade, abstração), erosão cuja tática-mor é uma contaminação que tensiona e questiona o que é (quem a elabora, o que dela se espera, o que ela é capaz de fazer) a escrita analítica.

A meu ver, as recusas ou deslizamentos do romanescos envolvem menos quaisquer aspectos imanentes de romances ou ensaios existentes do que aquilo que nessas tipologias discursivas decanta e cristaliza em sistematicidade, em concepções acerca de ensaio e de romance que têm-nos por coisa dada a ser executada dentro de certos parâmetros definidos, concepções às quais Barthes contrapõe a aventura de considerar romance e ensaio como latências que requerem, na feitura, exame crítico e posicionamento acerca dos parâmetros constitutivos, os quais podem inclusive ser suspensos, abolidos ou desviados.

Assim, por exemplo, a provocativa aposta em um romance sem personagens aponta para uma ambivalência profunda com relação a essa categoria, que se materializa na busca de escritas em que personagens pudessem funcionar de modo diverso do estabelecido pela grande baliza da doxa em termos de romance – o estereótipo do romance realista. Na análise de Stafford (2008, p. 101–102, grifos do autor, trad. minha): “Portanto, ao invés de celebração ingênua ou lamento superficial [...], *S/Z* representa, de modo pós-estruturalista, a estratégia *romanesca* de Barthes, de inserir-se *entre* (ou fora) desses dois polos”<sup>44</sup>.

O romanescos é central nos questionamentos desenvolvidos por Barthes nos e pelos seus escritos; quando projeta uma passagem à escrita literária, é no romanescos que encontramos as características do tipo de literatura que ele estabelece como desejáveis para sua produção. Oura (2017) elenca dentre os elementos do romanescos, além da tensão entre ensaio e romance, o interesse afetivo no cotidiano e a prática de escrita fragmentária (contra a continuidade, a causalidade, a totalidade). Stafford (2008, p. 103) assinala que o romanescos também reage a um cientificismo que, já no início da década de 1970, engolfava as análises estruturalistas. Macé (2002, p. 179, trad. minha) nos fala de “uma modalidade afetiva de observação do real, uma

---

<sup>44</sup> Therefore, rather than naively celebrate, or glibly regret, [...] *S/Z* represents, in poststructuralist fashion, Barthes's *romanesque* strategy of wedging *in between* (or outside) of these two poles [...].

inscrição do *pathos* e, finalmente, um horizonte de escritura”<sup>45</sup>, escritura que incorpora à escrita analítica elementos e dinâmicas emprestados da ficção, como embriões de células narrativas, dramatização do discurso e investimento pulsional (ibid., p. 182-183).

Neste quadro, o presente estudo percorre instâncias e modos de prática do romanesco em *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*, entre outras inquietações de escrita e leitura suscitadas por estes livros. Ele aparece, por exemplo, se considerarmos (cf. 1.3) a enunciação amorosa dos *Fragmentos* como alternativa ao estereótipo cientificista de metalinguagem, ou na despersonalização, apontada por Stafford (2008) como força no romanesco barthesiano e capital na imersão do Capítulo 2 (cf. 2.1.3) nas agonias e ponderações do *Diário de Luto* acerca de como escrever/testemunhar sem egotismo o amor dilacerante da mãe recentemente falecida.

Por fim, Macé (2002) descreve o romanesco como uma “prática fatalmente oblíqua”, característica importante do *corpus* da presente pesquisa: herdado de uma intenção inicial de estudar escritos barthesianos às voltas com o tema amor, ele acabou por conceder um precioso indireto no tratamento de questões de linguagem e escrita, as quais, cedendo ao discurso amoroso e à fotografia o protagonismo de objeto explícito, reluzem em *Fragmentos* e *Câmara* na instigante qualidade de prática.

### 1.3 Um lugar exíguo

Se nos atemos à figura do intelectual como aquele cuja enunciação está socialmente ligada a um saber, a descrição breve de alguns livros barthesianos pode fazê-los soarem como propostas de confiabilidade bastante duvidosa: por exemplo, *Fragmentos de um discurso amoroso* mergulha num romance de Goethe e declaradamente lança mão do patético ao propor-se como uma lista alfabética de algumas das figuras que comporiam a experiência amorosa.

O livro é parte do projeto “O Discurso Amoroso”, título de um seminário ministrado duas vezes por Barthes na École Pratique des Hautes Études (EPHE), em Paris, entre 1974 e 1976. O Discurso Amoroso pertence ao segundo ciclo de seminários barthesianos na EPHE, cuja proposta de trabalho baseava-se em um público reduzido e num conjunto de opções metodológicas para favorecer um tipo específico de relação entre o diretor de estudos (cargo de Barthes), os participantes, os temas abordados e a prática a ser desenvolvida: “uma topologia sutil das relações corporais, de que o prazer seria o *pré-texto*” (BARTHES, 2012, p. 413, grifo

---

<sup>45</sup> une modalité affective d’observation du réel, une inscription du *pathos*, et finalement, un horizon d’écriture.

do autor). O seminário explorou em grupo os discursos do e sobre o apaixonado no romance *Os sofrimentos do jovem Werther* e em uma série de outras leituras, principalmente nas áreas de Psicanálise e Filosofia.

Por sua vez, o livro *Fragmentos de um discurso amoroso* organiza esse Discurso como um conjunto do que chama Figuras, oitenta cenas do “amante em ação” (BARTHES, 2003, p. XVIII), alegadamente dispostas em ordem alfabética para evitar sua cristalização em narrativa e preservar um caráter combinatório e fragmentário da proposta. Cada figura conta com um título, um argumento e um desenvolvimento de extensão variada, em fragmentos numerados, e as referências disponibilizadas nas bordas das páginas 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 procurarei produzir nesta seção, oferecendo uma leitura comparativa do livro e de dois outros junto aos quais ele poderia ser agrupado numa prateleira de livraria ou de biblioteca: *Desire/Love* [Desejo/Amor], de Lauren Berlant (2012) e *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz (1994). A ênfase do cotejo está em tornar visível a presença em *Fragmentos* de um trabalho textual a que talvez caiba a designação de estilístico e que pode permitir considerar o livro como uma escrita em cujo horizonte está o literário.

Essa modulação faz-se sentir logo ao abrir *Fragmentos de um discurso amoroso*, quando 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.<sup>46</sup> (BARTHES, 2003a, p. XV, grifos do autor).

Alocado à parte do corpo do livro propriamente dito e grafado em itálico, o pequeno texto não traz nenhum dos marcadores paratextuais a que estamos acostumados (apresentação, introdução etc.). Alguma maleabilidade permitiria considerá-lo como uma variante de *captatio*,

---

<sup>46</sup> 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 grégarité, il ne lui reste plus qu’à être le lieu, si exigü soit-il, d’une *affirmation*. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence. (BARTHES, 1989, p. 5)

no que declara o livro que temos em mãos como *necessário*. Esboça-se ali também uma espécie de cumplicidade a partir da partilha, entre locutor e leitor, de uma comoção fora dos redutos e mecanismos de legitimação.

Virando a página, deparamo-nos com uma seção intitulada “Como é feito este livro”. Ali é explicada a proposta da obra e esmiuçada 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 modo-de-usar: “não se deve entender esta palavra em sentido [...]”; “Seu princípio ativo não é o que ela diz, mas 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 discutidos os dispositivos utilizados no intuito de esquivar a metalinguagem (questão que nos ocupará mais adiante; cf. 3.3.1 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.<sup>47</sup> (BARTHES, 2003a, p. XVII, grifo do autor).

Penso perceber nessa cautela a construção meticulosa de um lugar de fala com marcadores do despoder<sup>48</sup> – mobilidade (em lugar de solidez), subjetividade (ao invés de objetividade) – que não está restrita às seções 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. Entrevejo igualmente uma desconfiança com relação aos efeitos dos discursos instituídos e instituintes sobre esta coisa tão abrangente quanto fugidia, o estar-apaixonado. Há uma busca de modulações do dizer que não façam do estado amoroso espaço a esquadrinhar, mas sim a percorrer, em deambulações nada exaustivas.

---

<sup>47</sup> 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 amoureux 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)

<sup>48</sup> Tradução de Leyla Perrone-Moisés para *dépouvoir*, palavra-chave na *Aula* inaugural do Collège de France (BARTHES, 2007a).

### 1.3.1 Desejo, amor

O primeiro livro com o qual cotejarei os *Fragmentos de um discurso amoroso* é o de Lauren Berlant (2012), *Desire/Love* [Desejo/Amor]. 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, óperas).

Berlant aponta a vigência de uma série de normatividades, disseminadas por várias instâncias, que codificam e regulam as intempetividades e ambivalências do desejo dentro da experiência amorosa, à qual atribuem um determinado lugar social. As produções culturais, em especial, instauram modelos e percursos de negociação do desejo em romance, produzindo um difuso nó de saberes contraditórios que as pessoas desfiam para estruturar seus próprios caminhos.

Em tal quadro, o próprio *Fragmentos* poderia ser considerado como um desses mediadores culturais, especialmente quando lemos na seção “Como é feito este livro” sobre o método singular 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 menos do que este guia: o sentimento amoroso.<sup>49</sup> (BARTHES, 2003, p. XVIII, grifo do autor).

Temos, assim, o reconhecimento como estratégia declarada de eficácia da obra<sup>50</sup>. 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, especialmente com referência à esfera moral, isto é, ao distúrbio coletivo com que são recebidas determinadas práticas, características e condutas, como um amor muito intenso ou um relacionamento homossexual.

---

<sup>49</sup> 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)

<sup>50</sup> Neste ponto, ela foi largamente bem-sucedida, como se vê a partir do levantamento feito por Coste (1998, p. 285) de situações pitorescas envolvendo a leitura dos *Fragmentos de um discurso amoroso*; há, por exemplo, o caso de um rapaz que emprestou sua cópia do livro a alguém e depois ficou muito embaraçado ao pensar no quanto os trechos que havia grifado poderiam revelar de sua intimidade.

Barthes e Berlant estão alinhados ao distinguir entre a experiência amorosa e a história de amor, que o francês caracteriza como “o tributo que o amante deve pagar ao mundo para reconciliar-se com ele” (BARTHES, 2003, p. XXII). O gesto apaziguador é necessário por ter o amante não apenas se entregado a uma experiência extraordinária, que desloca critérios, comportamentos e a própria subjetividade<sup>51</sup>, mas também por experimentar essa vivência de modo insensato – fragmentário, destituído de uma articulação, apenas acessível em constituição retroativa ou como elaboração de um futuro almejado, ambas narrativas apropriáveis por instâncias suprapessoais.

Algumas dessas instâncias são elencadas por Berlant em sua introdução:

[...] não há nada mais alienante do que ter seus prazeres contestados por alguém com uma teoria. Contudo, nossas maneiras de viver a sexualidade e a intimidade foram, num grau profundo, moldadas por teorias – especialmente as psicanalíticas, que ajudaram a colocar sexualidade e desejo no centro da narrativa moderna sobre o que é uma pessoa e como sua história deveria ser lida. Ao mesmo tempo, outras modalidades de explicação têm sido elaboradas nas esferas estética, religiosa e pelas fantasias da cultura de massa e da cultura popular, as quais não costumam ser muito realistas mas com frequência dizem portar, em versão destilada, verdades emocionais sobre a natureza e a força do amor.<sup>52</sup> (BERLANT, 2012, p. 5, trad. minha).

Aqui, a autora situa seu estudo temporalmente: não se refere a uma essência atemporal do desejo e do amor, e sim a como estes estão em jogo na época da cultura de massa e de uma propagação difusa, junto a um grande público, de noções, teorias e conceitos oriundos de espaços discursivos tradicionalmente tidos como produtores de saber legitimado: ciências, filosofia, religião.

Pelo simples fato de ser possível parafrasear, como fiz no parágrafo anterior, as afirmações do texto de Berlant, já fica evidente uma de suas características: ser prioritariamente informativo, estruturado de modo a fornecer ao leitor um olhar ou exame sobre questões trabalhadas pelo texto, mas não propriamente nele. *Desire/Love* ergue-se como um debatedor que, aceitando as regras vigentes da discussão acerca dos assuntos desejo e amor, visa participar dela, se considerarmos que a exposição de mecanismos e estratégias discursivas dos demais debatedores constrói um lugar de fala calcado também em um saber. Vejamos mais algumas linhas da introdução do livro:

---

<sup>51</sup> Ponto a que voltaremos no próximo tópico, tratado por Barthes (2003), Paz (1994, p. 188) e Platão (s.d.).

<sup>52</sup> [...] there is nothing more alienating than having one's pleasures disputed by someone with a theory. Yet the ways in which we live sexuality and intimacy have been profoundly shaped by theories – especially psychoanalytic ones, which have helped to place sexuality and desire at the center of the modern story about what a person is and how her history should be read. At the same time, other modes of explanation have been offered by aesthetics, religion, and the fantasies of mass and popular culture, which are not usually realist but often claim to have distilled emotional truths about love's nature and force.

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, inicia com uma excursão pela fantasia, distanciando-se da cena psicanalítica pais-criança e enfocando a centralidade, para o desejo, de contexto, ambiente e história: o verbete **examina** os modos pelos quais a estrutura teatral ou cênica da fantasia **aponta** para seu caráter fundamentalmente social, [...]. O verbete sobre o amor 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.<sup>53</sup> (BERLANT, 2012, p. 8-9, grifos e tradução meus).

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 furtar-se às corredeiras de outros fluxos de linguagem; vejamos trechos da figura DISPÊNDIO:

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.<sup>54</sup> (BARTHES, 2003, p. 131, grifo do autor).

Parece-me que, além do desenvolvimento de ideias, a rugosidade da língua é também explorada – por exemplo, em associações inóspitas como “negociação de mágoas” e “luxo intolerável” que, assim como as tristezas e impaciências, vêm entrecortar a autoridade convencionalmente concedida aos enunciadores em livros de não-ficção, especialmente os que

---

<sup>53</sup> 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, begins with an excursion into fantasy, moving away from the parent-child scene of psychoanalysis and looking instead at the centrality to desire of context, environment, or history: it **examines** ways that the theatrical or scenic structure of fantasy **suggests** its fundamentally social character, (...). The entry on love 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.

<sup>54</sup> 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-termo). // 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 tel déséquilibre fait partie de cette économie noire qui me marque de son aberration, et pour ainsi dire de son luxe intolerable. (BARTHES, 1989, p. 100-101)

empregam léxico especializado. Reside nisso a diferença mais relevante para este estudo entre o livro de Berlant e o de Barthes: enquanto Berlant trabalha estritamente dentro do formato verbete, tecendo um discurso acadêmico comprometido com o exame de uma questão (objeto), em Barthes há um hibridismo de gênero que alude ao verbete mas não o segue à risca.

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

Não 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 minha leitura de *Fragmentos*, cuja capacidade estética tremeluz (também) em sua conjunção e seu desconjuntar simultâneos de verbete, ensaio, solilóquio e confissão, entre outros.

Uma das incongruências de *Fragmentos* enquanto verbete é a redação em primeira pessoa. Esse lance composicional é, de certa forma, apresentado aos leitores: uma das Figuras comenta procedimentos acadêmicos de distanciar-se do amor afirmando que este é tão tolo que só poderia ser discutido em público com “pinças”, como o romance, o teatro ou análise (BARTHES, 2003, p. 272). O problema de imagem autoral (MARTY, 2006, p. 205) relacionado à tolice ou ao ridículo, que agiria como mecanismo excludente do amor como tema válido de reflexão na contemporaneidade<sup>55</sup>, aparece também na seguinte pergunta de Octavio Paz (1994, p. 6): “lembrei daquele livro tantas vezes pensado e nunca escrito. [...] Senti a necessidade de voltar a minha ideia e realizá-la. Mas eu me detinha: não era um pouco ridículo, no final de minha vida, escrever um livro sobre o amor?”.

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 tão tolo quanto sua “matéria” – o que já é uma primeira forma de coser-se nela

---

<sup>55</sup> Diz Paz (1994) que, em contraste, na Antiguidade e durante a Idade Média o amor era um tema respaldado por instâncias legitimadoras, como o divino, que garantiam seu lugar na discussão filosófica, perdido em função do processo de entronização da razão, que teria relegado o amor a uma minoridade, ou ao lugar de mero sintoma de algo abordável pelos discursos científicos (a sexualidade, o desejo etc.).

para gerar algo novo, nem análise, nem amor: uma quimera em que falam muitas vozes e pulsa um coração. Esse reposicionamento tem algo de uma busca epistemológica que Barthes tentava à época, que é o assunto do Capítulo 3, e é assim retomada por Marty:

O que a *theoria* é fundamentalmente incapaz de acolher é a linguagem fraca do apaixonado, é que a verdade não esteja mais ali, em sua linguagem, mas na do apaixonado; esse apaixonado que não é o sujeito da ciência, nem o Mestre, nem o universitário, mas que, pela própria doçura e ridículo de seu nome, pela fragilidade de seu ser e de sua postura, não poderá jamais produzir enunciados integráveis à imensa lista dos enunciados modernos<sup>56</sup> (MARTY, 2006, p. 205, trad. minha).

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, com maior ou menor recurso a dispositivos de embreagem discursiva (Berlant opta pelos marcadores da impessoalidade científica: “o verbete descreve” etc.; em Paz, como veremos, há um tom mais pessoal e ensaístico), 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 <i>algumas vezes</i> 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 <sup>bis</sup> , em Sèvres-Babylone; os ônibus passavam uns após outros, ela não estava em nenhum.)
Rusbrock Banquete Diderot	4. Desse esquecimento, bem depressa acordo. Prontamente instaurou uma memória, uma perturbação. Uma palavra (clássica) vem do corpo, dizendo a emoção da ausência: <i>suspirar</i> : “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 <i>sempre</i> ausente? – Não é o mesmo langor: há duas palavras: <i>Pothos</i> ,

---

<sup>56</sup> Ce qui est fondamentalement irrecevable pour la *theoria*, c’est le langage faible de l’amoureux, c’est que la vérité n’y est plus la sienne, celle de son langage, mais celle du langage de l’amoureux ; cet amoureux qui n’est ni le sujet de la science, ni le Maître, ni l’universitaire, mais qui, par la douceur et le ridicule mêmes de son nom, par la faiblesse de son être et de sa posture, ne pourra jamais produire des énoncés intégrables à l’immense liste des énoncés modernes

para o desejo do ser ausente, e *Himeros*, mais ardente, para o desejo do ser presente.)<sup>57</sup>  
(BARTHES, 2003, p. 37-38, grifos do autor)

À esquerda da citação estão as referências como aparecem nas páginas do livro, assinalando explicitamente que os fragmentos daquele discursar tecem-se em relação com outros discursos: o romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, as reflexões de Rusbrock e Diderot, o diálogo platônico *O Banquete*. As leituras são a primeira forma de fissura do locutor textual, uma forma constituinte da discursividade acadêmica, apesar desta prezar pela demarcação rigorosa que permita distinguir a quem se deve atribuir os diferentes ditos presentes num texto. Em *Fragmentos*, como ocorre comumente em escritos mais ensaísticos, há a sinalização de autores e obras que ressoam no texto sem a minúcia das coordenadas de fonte. Opera, contudo, um segundo grau de apartamento: as imagens são lançadas sem contextualização. Assim, as leituras-falares atravessam o murmúrio do texto barthesiano que, recolhendo nelas o que parece cintilar conforme as lufadas do vago sentimento amoroso, não simplesmente as maneja como blocos impenetráveis mas incorpora seus fios, fazendo-se delas indissolúvel.

Dois outros estremecimentos dos contornos do locutor textual acontecem nos parênteses. No final, 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...”, *Fragmentos* 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 (especialmente em grego, latim ou alemão) equivale à de um conceito filosoficamente fundamentado: havendo designações para os desejos pelo ser ausente e pelo presente, a distinção claramente procederá.

*Fragmentos* incursiona ambigualmente por mecanismos discursivos de saber: mobiliza campos discursivos e obras consagrados, isto é, considerados relevantes para a constituição da chamada cultura ocidental, como o *Werther*, o *Banquete* e a Psicanálise, notadamente a lacaniana, mas aborda igualmente práticas oriundas de outras matrizes, como

---

<sup>57</sup> 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). // (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<sup>bis</sup>, 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 dit 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 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)

gestos e expressões. É até possível pensar que, 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, *Fragmentos* flutua nas produções discursivas a ela atreladas. As esquivas passam por iterações das gramáticas (DERRIDA, 1967) desses discursos, performando atualizações com pontos de ruptura, como os parênteses que fecham o seguinte argumento de figura:

#### A SEDUÇÃO

SEDUÇÃO. Episódio reputado inicial (mas que pode ser reconstruído *a posteriori*) no decorrer do qual o sujeito amoroso é “seduzido” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *amor à primeira vista*; nome científico: *enamoramento*).<sup>58</sup> (BARTHES, 2003, p. 301, grifos do autor).

O uso impróprio da expressão “nome científico”, que designa não apenas uma denominação que não está em latim, mas um neologismo, corrói e desestabiliza o tom de todo o parágrafo.

Quanto ao terceiro falar que integra e fissa o locutor textual de *Fragmentos*, 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<sup>bis</sup>, 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 *Fragmentos* que opera uma precarização dos fiapos de saber ali movimentados: uma infusão localizada da experiência pessoal do escritor na redação das figuras. Isso vai na contramão de uma postura de pesquisa deveras prevalente, caracterizada por exterioridade e objetividade do pesquisador em relação aos fenômenos observados e analisados. 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, em um jogo que redobra e desdobra a identidade com falares outros e outridades próprias, inclusive algo de ficcional. Retomemos outro trecho já citado:

---

<sup>58</sup> Le ravisement § RAVISSEMENT. Épisode réputé initial (mais il peut être reconstruit après coup\_ au cours duquel le sujet amoureux se trouve « ravi » (capturé et enchanté) par l’image de l’objet aimé (nom populaire : *coup de foudre* ; nom savant : *énamoration*). (BARTHES, 1989, p. 223)

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).

Guardando alguma desconfiança para com as orientações de leitura, a consideração de um aspecto cênico ajuda a refletir sobre a organização do livro e seus possíveis efeitos de leitura.

Lembra Leyla Perrone-Moisés que os “filósofos sempre definiram a verdade como coincidência: conformidade de uma coisa ou de um enunciado com a idéia, adequação de um julgamento a seu objeto etc.” (PERRONE-MOISÉS, 1990b, p. 175). Já a teatralidade desloca os critérios de validade: abandona-se o verdadeiro/falso, calcado em referencialidade e correspondência, em prol do efetivo, pautado por ressonâncias menos arrazoadas. A teatralidade confere *status* de proposta a certas características da organização do livro, ao colocar em jogo estratégias de exibição e codificação dos papéis dos participantes do jogo discursivo.

Além das artes dramáticas, outra vizinhança estética da integração de algo de 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. São imagens, representações. 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 esquiva tanto uma simplória transcrição de um real quanto uma distinção nítida e rígida entre este e as transversalidades abertas pela escrita, faz repensar o que diferentes pesquisadores identificam na tessitura do locutor textual de *Fragmentos*.

Philippe Roger (1986, p. 183-196) revira os textos de abertura, compara a postura autoral de Barthes à de Stendhal em *Do Amor* e recorre às entrevistas concedidas por Barthes quando da publicação de *Fragmentos* para examinar a participação do escritor no lugar de fala instaurado no livro, interrogando em que medida essa dinâmica pode se aproximar 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 do livro, pondera Roger:

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*.<sup>59</sup> (ROGER, 1986, p. 195, grifos do autor, trad. minha).

Ele considera a posição do eu que fala em *Fragments* 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-me menos proveitosa do que considerar que os efeitos das estruturas frasais (terreno da estilística) possam depender do desenho de leitura sugerido pela composição do livro em termos de gênero textual e registro discursivo. A um “eu desnudo”, ocultando-se atrás do engodo de dispositivos enunciativos e da cortina de fumaça acadêmica, prefiro 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 *Fragments* é exatamente esta: a das interpenetrações, indissociabilidade e hiatos entre o discursar amoroso e o amor: como explica Pino, essa pesquisa vinha desde os seminários sobre o Discurso Amoroso, cujo objetivo “era mostrar que o amor não existe para além do seu discurso, ou seja, que ele não pode ser dissociado desse ‘eu te amo’ proferido (virtual ou realmente) por um eu, para um tu, em uma situação determinada.” (PINO, 2011, p. 216-217). 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 *Fragments* 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...).

---

<sup>59</sup> 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 l’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*.

Por fim, parece-me que como o livro propõe a seus leitores que a validade das figuras repouse sobre um reconhecimento, nelas, de algo experimentado, a admissão de que um reconhecimento da mesma ordem teve lugar no processo de escrita pode tender a criar entre o autor e os leitores uma proximidade, talvez favorecida pelo minar da autoridade sapiencial do locutor de *Fragmentos*, cujos operadores continuaremos a examinar no tópico a seguir.

### **1.3.2 Amor e erotismo**

O segundo exercício de aproximação-distanciamento desta seção será de *Fragmentos* com relação a 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 [1993]).

*A dupla chama* oferece reflexões sobre o entrelaçamento e as distinções entre sexualidade, erotismo e amor, e traça uma história das concepções de amor na chamada cultura ocidental, da Grécia antiga à Europa do século XVIII, ocasionalmente incursionando por outros contextos, como o da península arábica e o do extremo oriente. Como Barthes e Berlant, Paz (1994, p. 35) também assinala a importância de “distinguir entre o sentimento amoroso e a ideia de amor adotada por uma sociedade e uma época”. Nos capítulos finais discute-se 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.

Como não poderia deixar de ser, a literatura marca presença no livro. Na introdução é proposta uma homologia entre erotismo e poesia, pois ambos desviariam algo (a sexualidade, a linguagem) de seus fins naturais (a procriação, a comunicação), abrindo seus campos para novas possibilidades (PAZ, 1994, p. 12-13). Além dessa premissa inicial, a história do amor é percorrida também pela via da 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 eles dialogam (mesmo que para recusar) com as circunstâncias sociais e a moral do contexto dos amantes figurados nas obras. Com a sutileza característica do escritor mexicano, 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. Ele explica, por assim dizer, o funcionamento do que comentávamos anteriormente acerca do locutor de *Fragmentos* entremear ao seu discurso trechos de romances que, mais do que exemplificar, participam da própria formulação de seu sentimento amoroso.

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

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 pusilanimidade: 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 [...].<sup>60</sup> (BARTHES, 2003, p. 115).

essa narrativa das pequenezas e estratégias em que incorrem e aos quais recorrem no cotidiano os apaixonados pode ter uma ressonância especial, 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 que apresenta forte componente afetivo. Ele caiu um pouco em desuso com a preferência concedida, por boa parte dos movimentos e manifestações artísticas a partir da Modernidade, ao choque e ao atrito como dinâmicas para com o público. Já *Fragmentos*, que se propõe a ser um livro do inatual (BARTHES, 2003, p. XV), investe na identificação.

Para os estudos literários, a relação do receptor com os protagonistas é um ponto de grande interesse. No que chegou a nós de sua *Poética*, Aristóteles descreve-prescreve para o drama um desnível entre os protagonistas e o público (protagonistas superiores para a tragédia

---

<sup>60</sup> 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 près de l'appareil auquel je suis asservi (...). (BARTHES, 1989, p. 97)

e inferiores para a comédia); esse intervalo tinha uma potência instrutiva, possibilitando aos espectadores modificarem-se a partir da experiência catártica.

No romance europeu, que segundo Paz (1994, p. 95) participa do movimento analítico e autoanalítico da modernidade, essa dimensão também está presente. Além do romance filosófico do XVIII, que trazia um movimento propriamente exemplar, o simples advento de se ter como protagonistas atores sociais mais próximos da média do público leitor habilita alguns estudiosos a localizarem nesse gênero literário uma manifestação do embate do espírito moderno com as circunstâncias de seu tempo (LÚKACS, 2000). A proximidade está também na base de propostas como a de Émile Zola (1995), que sugeria o romance como ferramenta de investigação social. Enfim, sendo ou não esta a sua vocação, a narrativa tem sido consistentemente incumbida de funções nas vizinhanças de um aprimoramento moral; esse tipo de injunção de leitura favorece uma postura que, ao aproximar o leitor da imagem que este faz do autor e das intenções autorais, tende a distanciá-lo dos personagens: ele pode censurá-los, admirá-los, comover-se etc. mas dificilmente se anulará enquanto consciência crítica durante o contato com eles.

Em *Fragmentos*, em que o protagonista (se é que podemos chamá-lo assim) quer ser 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 simplória ao ser entremeada pelos fios terceirizantes já mencionados: 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 que lhe parece tão possível como necessária aos nossos tempos:

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).

*A dupla chama* mostra-se assim como um texto que, além de cantar a história e as feições do amor, instrumentaliza-o, depositando nele as esperanças para uma reformulação do gênero humano que nos permita lidar com nossa condição essencial, a angústia diante de nossa

inelutável sujeição ao tempo. Apesar de admitir que uma república de apaixonados seria ingovernável e que o amor é “indiferente a toda transcendência” (ibid., p. 186), Paz localiza nele os elementos para uma melhora humana. Primeiramente, ao contrário dos que concebem o amor como sintoma de incompletudes do apaixonado, que este buscaria suprir pelo recurso a um outro, numa mecânica que manteria este outro firmemente na posição de objeto face a um sujeito, para o escritor mexicano, o cerne do amor, sua diferença em relação ao erotismo, está em que a pessoa amada aparece ao apaixonado como um indivíduo livre e único (ibid., p. 35, 113). Tal percepção do caráter insubstituível de alguém poderia, se ampliada, reduzir a despersonalização que embasa muitas das atrocidades e desconsiderações cometidas histórica e diariamente contra indivíduos e grupos. Em segundo lugar, quanto aos conflitos humanos com o tempo e a morte:

Pelo amor vislumbramos, nesta vida, a outra. Não a vida eterna e sim, como tentei dizer em alguns poemas, a vivacidade pura. [...] o entusiasmo: recuperação da totalidade e descobrimento do eu como totalidade dentro do Grande Todo. [...] Não é o regresso às águas da origem, mas sim a conquista de um estado que nos reconcilia com o exílio do Paraíso. (PAZ, 1994, p. 196).

Vemos, assim, que o livro de Paz efetua algo como 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 sustentáculos 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, colocam o livro mais próximo do polo do descontínuo.

É claro 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*). A figura final apresenta o não-querer-possuir como estado a almejar na relação amorosa, e a omissão do “não” em seu título, além de ser procedimento classificatório comum a dicionários, possibilita posicioná-la como fechamento do livro. Assim, como propõe Éric Marty (2006) e sustenta Pino (2015), o livro guarda uma possibilidade de percurso não-declarado e uma afirmação, na escolha de colocar uma determinada nota acerca da experiência amorosa em melhores condições de ressoar junto aos leitores.

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. As convenções de leitura associadas a certas características textuais imanentes e às relações destas com os diferentes gêneros textuais funcionam como repertório compartilhado de que escritores e leitores se servem, sem determinismo, em suas lidas com os textos. Assim, a tendência descontínua de *Fragmentos* parece-me incitar 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 escrita que favoreceria certas peculiaridades de leitura é fartamente discutido por Barthes, além de ser característica marcante de seus livros do mesmo período de *Fragmentos*<sup>61</sup>. 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 firmemente devotadas a veicular um saber, como os dicionários, enciclopédias e máximas. 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 deslizes, pode propiciar ao escritor e aos leitores um não-querer-possuir do “tema” ou “assunto” do texto que os une – e que diante dele se mantém perplexo, isto é, ao menos um pouco sem palavras:

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 possuir; deixar vir (do outro) aquilo que se vai; nada agarrar, nada repelir: receber, não guardar, produzir sem possuir, etc.<sup>62</sup> (BARTHES, 2003, p. 285, 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 uma verdadeira proliferação de estudos sobre a sexualidade e pouquíssimos dedicados ao amor. Barthes, no já citado texto de abertura “A necessidade...”, justifica seu livro alegando que o discurso amoroso

---

<sup>61</sup> Refiro-me a *O Império dos Signos* [1970], *O prazer do texto* [1973] e *Roland Barthes por Roland Barthes* [1975], com uma nuance n’*A câmara clara*, como argumentei em estudo anterior (OLIVEIRA, 2015). Quanto à teorização acerca do fragmento, há mais de uma entrada sobre isso no *Roland Barthes por Roland Barthes* e a questão é recorrente em *A preparação do romance*.

<sup>62</sup> Pour que la pensée du N.V.S. [non-vouloir-saisir] 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) ce qui s’en va ; ne rien saisir, ne repousser rien : recevoir, ne pas conserver, produire sans s’approprier, etc. (BARTHES, 1989, p. 277)

estaria atualmente “deportado para fora de toda gregariedade” (BARTHES, 2003, p. XV), cortado do campo de consideração das ciências e de 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).

Haveria, então, além das conjunturas sócio históricas da tessitura dos discursos, algo no próprio amor a interdita-lo como objeto de um intercâmbio. Fica a pergunta: quais as implicações da impossibilidade de se falar sobre algo?

A invisibilidade da desconsideração tem uma dinâmica sutil: não se é ativamente excluído, apenas convenientemente esquecido na elaboração dos grandes projetos coletivos – com consequências, conforme argumenta Paz (1994, p. 120), para quem vivemos, em termos morais, a idade da lama. Sutil é também a escrita barthesiana, que não opõe aos sólidos discursos de saber-poder outro do mesmo porte e, ao invés, ruma a impossibilidade discursiva como restrição discursivamente produtiva. O que acarreta abordar, adentrar o amor como discursar e ao mesmo tempo como fragmentos, isto é, palpitações de limitação discursiva?

Tal operação requer trabalho meticuloso do lugar 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. Outro fator composicional a se considerar é o próprio título, que demarca como ponto de partida a errância do artigo indefinido: temos ali *um* discurso amoroso, um possível entre outros (especificamente, como explicam Coste (2016, p. 58) e o próprio Barthes (2007b, p. 673), o amor perscrutado nos seminários Discurso Amoroso, quase o mesmo enunciado no livro, é o amor-limite do romantismo alemão).

À força desse deslizar procedimental, parece-me que afinal *Fragmentos* não organiza grande coisa: não se propõe como catálogo exaustivo das figuras da experiência amorosa, oscila na demarcação do falante e do registro textual, tem inumeráveis contradições

internas e não toma termos especializados como unidades significantes árdua e 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 balbucio, o suspiro e o pranto, talvez mais próximos da zona de silêncio de Paz:

(Pressões de mãos – imenso repertório romanesco –, gesto ténue 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.)

[...] Esse gesto insignificante, que eu começo, é continuado por uma outra parte de mim; sem que nada, fisicamente, o interrompa, ele bifurca, passa da simples função ao sentido deslumbrante, o da demanda de amor. 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*. No campo amoroso, não há *acting-out*: nenhuma pulsão, talvez mesmo nenhum prazer, apenas signos, uma atividade desesperada de palavras: instaurar, a cada ocasião furtiva o sistema (o paradigma) da pergunta e da resposta.<sup>63</sup> (BARTHES, 2003, p. 86, grifo do autor).

Esse perambular nas regiões fronteiriças da língua modula os vetores de poder da significação (jogo de que participa sempre alguma cristalização), desvelando a opacidade inerente aos lances comunicativos. Mantendo sempre visível o vulto da voracidade sistematizante que é característica tanto das diversas instâncias discursivas mobilizadas na escrita como da própria língua, *Fragmentos* dá a ver também as 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, vejo 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).

---

<sup>63</sup> (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.) // (...) Ce geste insignifiant, que je commence, est continué par une autre partie de moi ; sans que rien, physiquement, l’interrompe, il bifurque, passe de la simple fonction au sens éblouissant, celui de la demande d’amour. 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*. Dans le champ amoureux, il n’y a pas d’*acting-out* : nulle pulsion, peut-être même nul plaisir, rien que des signes, une activité éperdue de parole : mettre en place, à chaque occasion furtive, le système (le paradigme) de la demande et de la réponse. (BARTHES, 1989, p. 81-82)

## CAPÍTULO 2: A VERTIGEM DOS ESPECTROS N'A CÂMARA CLARA

Este capítulo se embrenha na relação especial entre ausência e presença instaurada pelo luto e em aspectos de seus desdobramentos em termos de escrita n'*A câmara clara* e no *Diário de luto*. Passaremos pelo paradigmático “Luto e melancolia” de Freud e percorreremos ponderações de Blanchot sobre os estreitos laços entre escrita e morte, derivas de Derrida acerca do testemunho e de tudo aquilo que a escritura deve à perda, bem como alguma fortuna crítica barthesiana sobre esses dois escritos assombrados pela morte da mãe (entrevendo, por vezes, o projeto de romance *Vita Nova*). O rasgo centrípeto é o livro *A câmara clara – nota sobre a fotografia* (BARTHES, 2011b), publicado em 1980. Nele, Barthes se pergunta sobre a natureza da fotografia enquanto linguagem e sobre suas relações com a referenciação, o ato da leitura semiológica, o aparato técnico e as codificações sociais por ele impostas à relação com aquelas imagens. Adentra também questões ligadas às relações humanas com tempo, morte, amor, perda e escrita, sobre as quais nos concentraremos. A leitura pouco avança, antes revolve e insiste no grão da textura das modulações particulares entre o escrever, o amor e seus objetos e participantes, em busca de discutir inscrições do afeto na perda e particularidades dessas escrituras ltuosas.

O retorno insistente é característica da imagem que será o principal operador de leitura: o espectro, que age numa série de dinâmicas textuais d'*A câmara clara*: fotografia como emanção espectral do referente, como um *revenant* (alma penada, aquele ou aquela que retorna); questão da morte, ou da interpenetração desta e da vida que fazem o insuportável da fotografia e do luto; o ser habitado espectralmente por outros escritos e outros projetos, como o *Diário de luto*, *Vita Nova* e os cursos *A Preparação do Romance*, que ali existem em modo palimpsesto mas, também, como sombra de uma demanda, para falar em termos blanchotianos.

A leitura-escrita consiste em entrecruzar vários escritos barthesianos (livro, diário, artigos) lancetados pelas questões em discussão. De certo modo, isso não está em descompasso com o procedimento de criação textual do próprio Barthes, que trabalhava a partir de um grande fichário sobre o qual vale dizer algumas palavras.

Desde a produção de seus primeiros textos, Barthes iniciou a composição de um fichário que manteve até o final de sua vida. Novas fichas eram acrescentadas ao longo dos anos e aquelas já existentes eram retomadas durante a elaboração de cada novo projeto, por vezes sofrendo alterações. Nas mais de 12.000 fichas, que integram o arquivo barthesiano abrigado primeiro pelo Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine [Instituto Memórias da Edição Contemporânea] e atualmente pela Biblioteca Nacional da França, cabia um pouco de

tudo: registro de leituras, ideias, reflexões, projetos e, também, anotações de âmbito mais pessoal, como se verá. O fichário é uma espécie de corpo escritural sempre em vias de se estilhaçar para brotar um novo mosaico, que será também, a seu tempo, deglutido novamente, de modo que nada desapareça por completo nem tampouco se firme em parte alguma.

Começamos um tanto de viés, por um texto que circula exumado desse fichário: o *Diário de luto*.

## 2.1 Onde ela não está<sup>1</sup>

*Quando meu pai morreu, nunca mais me consolei.  
Busquei retratos antigos, procurei conhecidos,  
parentes, que me lembrassem sua fala,  
seu modo de apertar os lábios e ter certeza.  
Reproduzi o encolhido do seu corpo  
em seu último sono e repeti as palavras  
que ele disse quando toquei seus pés:  
'deixa, tá bom assim'.  
Quem me consolará desta lembrança?  
(Adélia Prado, Bagagem)*

N’O *espaço literário*, Blanchot (1962) integra o diário de Kafka e cartas de Rilke a suas inquietações acerca da escrita literária e tece reflexões a partir do escrito nesses espaços que, apesar de considerados um tanto marginais em relação ao fazer propriamente poético, eram ainda assim assombrados por suas questões e empenhados, a seu modo, na mesma busca.

Apesar da célebre frase de abertura do artigo “Deliberação”, que declara “Nunca mantive um diário – ou, antes, nunca soube se deveria manter um”<sup>2</sup> (BARTHES, 2012, p. 445), Roland Barthes produziu muitos escritos de caráter diarístico, dos quais parte tem sido publicada postumamente. Esses textos costumam ter algum elemento organizador a afunilar o escopo das anotações: há diários que poderíamos chamar de viagem (“Incidentes”, *Cadernos da viagem à China*), outros dedicados a aventuras e desventuras amorosas (“Noites de Paris”, o inédito “Cronologia”) etc. No mais das vezes, esses diários de cunho específico integram ou acabam por integrar o espaço de trabalho escritural de projetos destinados à publicação; é, de certo modo, o caso do *Diário de luto*, que este tópico abre e para o qual se abre.

Publicado em 2009, o *Diário de luto* reúne anotações redigidas entre 26 de outubro de 1977 e 15 de setembro de 1979, organizadas para publicação póstuma por Nathalie Léger,

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste tópico 2.1 originou o seguinte artigo: OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de; RIBEIRO, Bárbara Costa; BYLAARDT, Cid Ottoni. Uma ferida no coração do amor: a escrita no *Diário de luto* de Roland Barthes. *Letras Raras*, v. 8 n. 4, p. 9-33, dez. 2019. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1588>>.

<sup>2</sup> Je n’ai jamais tenu de journal – ou plutôt je n’ai jamais su si je devais en tenir un. (BARTHES, 2002a, p. 668)

que informa, na breve apresentação: “O que aqui se lê não é um livro acabado pelo autor, mas a hipótese de um livro por ele desejado, que contribui para a elaboração de sua obra e, como tal, a esclarece.” (LÉGER apud BARTHES, 2011, p. VIII).

Minha aposta, contudo, é menos no esclarecimento do que nas possibilidades pelas quais se embrenha a escrita barthesiana nesse diário. Dá título ao conjunto o luto da mãe, cuja perda deflagra e sustenta o projeto, o qual se torna assim indissociável do último livro preparado por Barthes em vida, *A câmara clara*. Outra relação bem explorada pela fortuna crítica é entre o *Diário de luto* e o romance desejado por Barthes, de título provisório *Vita Nova*, que era o horizonte dos dois anos de curso sobre “A Preparação do Romance”, também tornados livro postumamente. Enquanto Léger afirma o conjunto do *Diário de luto* como um livro desejado por Barthes, outros pesquisadores (MARTY, 2010; PINO, 2015; SAMOYAULT, 2015) afirmam que ele seria, em parte ou no todo, trabalhado para inclusão nesse romance em gestação. A ligação entre esses três escritos ou projetos aparece no próprio *Diário*, que discute a ideia ou a vontade de escrever algo a partir da mãe, como veremos.

### **2.1.1 O Diário e o divã**

O título escolhido para publicação do *Diário* aproveita o termo “luto” que, grafado no canto das fichas, agrupava certas anotações: Léger (2014) conta que, em meio ao imenso fichário barthesiano, as fichas do Luto formavam um maço preservado enquanto conjunto, subtraído momentaneamente à mobilidade classificatória que reinava no restante das fichas.

Assim, podemos iniciar a aproximação desse conjunto examinando o termo que o amarra, define e atravessa, movimentando as diversas relações entre falta e escrita. Vejamos, pois, a conceituação freudiana apresentada em *Luto e melancolia* (FREUD, 1957).

O pai (e aqui este termo é tão rico!) da Psicanálise postula o luto como a reação normal à perda de um objeto de investimento psíquico – um ente querido, seja por morte ou pelo fim da relação afetiva; o despedaçamento de um ideal ou noção caras. A caracterização “normal” significa que esse processo, por mais que seja experimentado pelo sujeito como um profundo abalo que “envolve graves distanciamentos em relação à atitude habitual diante da vida” (FREUD, 1957, p. 243), não constitui um estado patológico. Este seria a melancolia, principal tema do estudo freudiano, que trata do luto apenas para fins de cotejo; por exemplo, enquanto no luto o sujeito é capaz de discernir o que perdeu, o acometido pela melancolia vive um redirecionamento que oculta o objeto efetivamente perdido. Para leitura do *Diário* e das relações travadas por ele com a discursividade psicanalítica, o principal a reter acerca do conceito de luto é:

- intenso sofrimento psíquico;
- perda de interesse no mundo externo, incluindo desprezo por atividades consideradas sem relação com o ente perdido;
- incapacidade de reinvestir o afeto em novos objetos;
- prolongamento psíquico do objeto perdido;
- caráter processual, em que o investimento psíquico no objeto perdido gradualmente arrefece ao longo de uma série de choques com a realidade da inexistência desse objeto, até que seja atingido um novo ponto de equilíbrio psíquico em que o ego se vê disponível para novos investimentos; é o chamado trabalho de luto (FREUD, 1957, p. 244-245).

É relevante lembrar também que, para além desse recorte especializado no interior de uma ciência, a noção de luto é tão difundida socialmente quanto sua experiência, no tocante à morte de entes queridos. Um dos aspectos mais marcados no senso comum é uma temporalidade do luto, que Barthes transcreve em seu *Diário* sob a data 29/10/77: “A medida do luto. // (Larousse, Memento): dezoito meses para o luto de um pai, de uma mãe.”<sup>3</sup> (BARTHES, 2011a, p. 19, grifo do autor).

Subentendida está a afirmação de que, ao final desse período admissível, o sujeito deve ter superado a perda, deve haver deixado de ansiar pelo objeto perdido ao menos o suficiente para estar apto a viver com algum grau de normalidade: deve estar, pois, reintegrado.

Essa ideia de superação é, nas anotações enlutadas do *Diário*, submetida a deslizamentos e corrosões, tanto na recusa formulada verbalmente quanto pela própria forma em que toma corpo essa escritura coalhada de repetições, insistências e recorrências em que o luto aparece, nas palavras de Ribeiro, como “um *durante* interminável” (OLIVEIRA; RIBEIRO; BYLAARDT, 2019, p. 12, grifo da autora).

Igualmente difundida no contexto de redação do *Diário* era uma certa vulgata psicanalítica, um acesso de conceitos psicanalíticos à *Doxa*, ao linguajar dominante e cristalizado da sociedade francesa da época.

A Psicanálise é um intertexto recorrente em Barthes. Diversos conceitos e dinâmicas frutificam intensamente em seus projetos, sem que haja adesão acrítica, como discutiremos em particular quanto a *Fragments de um discurso amoroso* (cf. 3.2.2 Ancoragens e libertinagens teóricas). No *Diário de luto*, que nos chega em redação prevista para o âmbito

---

<sup>3</sup> La *mesure* du deuil. // (Larousse, Memento) : dix-huit mois pour le deuil d’un père, d’une mère.” (BARTHES, 2009, p. 29)

privado, as reservas são mais diretas do que as da obra publicada em vida; lemos, por exemplo, uma certa irritação para com a Psicanálise na anotação datada de 30/11/77: “Não dizer *Luto*. É psicanalítico demais. Não estou *de luto*. Estou triste<sup>4</sup>.”<sup>5</sup> (BARTHES, 2011, p. 71, grifos do autor).

Contra as prescrições implicadas no rótulo de luto, data de 16/06/78, quase dez meses após o falecimento da mãe, a seguinte queixa: “sempre a mesma *dôxa* (a mais bem intencionada do mundo): o luto vai *amadurecer* (isto é, o tempo o fará cair como uma fruta, ou estourar como um furúnculo).”<sup>6</sup> (BARTHES, 2011, p. 145, grifos do autor). As imagens são de processos biológicos, frequentemente associados ao que seria inelutável; assim, a velha inimiga de Barthes, a naturalização que oculta os vetores de poder agindo nas cristalizações (relações tão repetidas que passam a ser vistas como as únicas possíveis), aparece nessa apropriação da Psicanálise pelo senso comum que, passando ao largo da potência desestabilizadora da proposta de que a porção de nós mesmos a que temos acesso e algum controle pode ser comparada a um pedaço de madeira à deriva no alto mar, refestelou-se nos esquemas prontos para aplicação e os regurgitava indiscriminadamente. Protesto similar aparece sob a data 20/03/78: “Diz-se (me diz a Sra. Panzera): o tempo acalma o luto – Não, o Tempo não faz passar nada”<sup>7</sup> (BARTHES, 2011, p. 98).

Há pelo menos duas facetas da relação barthesiana com o tempo no *Diário*. A primeira é declarada sem rodeios: lemos, na anotação de 16/06/78: “Mas, para mim, o luto é imóvel, não está submetido a um *processus*”<sup>8</sup> (BARTHES, 2011, p. 145). A recusa da mudança é explicada nas seguintes anotações de 29/11/77 (aproximadamente um mês após a perda):

Luto: não se desgasta, não se submete ao desgaste, ao tempo. Caótico, errático: *momentos* (de pesar / de amor à vida) tão frescos agora quanto no primeiro dia.

---

<sup>4</sup> A excelente tradução brasileira do *Diário de luto*, por Leyla Perrone-Moisés, dedica uma nota ao termo “chagrin”, que traduz ora por tristeza, ora por pesar. Neste mergulho, opto por utilizar consistentemente “pesar”, em alusão às fichas do *Diário* datadas de 24/03/78 e 03/04/78 em que Barthes designa seu sofrimento como uma pedra, com toda a problemática do peso e do estático que dificultam a escrita do romance.

<sup>5</sup> Ne pas dire *Deuil*. C’est trop psychanalytique. Je ne suis pas *en deuil*. J’ai du chagrin. (BARTHES, 2009, p. 83).

<sup>6</sup> toujours la même *doxa* (la mieux intentionnée du monde) : le deuil va *mûrir* (c’est-à-dire que le temps le fera tomber comme un fruit, ou éclater comme un furoncle). (BARTHES, 2009, p. 160).

<sup>7</sup> On dit (me dit Mme. Panzera) : le Temps apaise le deuil – Non, le Temps ne fait rien passer (BARTHES, 2009, p. 111).

<sup>8</sup> Mais pour moi, le deuil est immobile, non soumis à un *processus* (BARTHES, 2009, p. 160)

O sujeito (que sou) é apenas *presente*, só existe *no presente*. Tudo isso ≠ psicanálise: oitocentista: filosofia do Tempo, do deslocamento, modificação pelo Tempo (a cura); organicismo.<sup>9</sup> (BARTHES, 2011, p. 70, grifos do autor)

Expliquei a AC, num monólogo, como meu pesar é caótico, errático, e assim resiste à ideia corrente – e psicanalítica – de um luto submisso ao tempo, que se dialetiza, se desgasta, “se arranja”. A tristeza não levou de imediato coisa alguma – mas, em contrapartida, não se desgasta.

– Ao que AC responde: o luto é isto. (Ele se constitui, assim, em sujeito do Saber, da Redução)

– e isso me faz sofrer. Não posso suportar que *reduzam* – que *generalizem* – Kierkegaard – meu pesar: é como se o roubassem de mim.<sup>10</sup> (BARTHES, 2011, p. 69, grifos do autor).

A réplica “o luto é isto” normaliza o sofrimento atroz vivido pelo enlutado, organiza num normal – normatizado e comum – a experiência individual sentida como extraordinária e insuportável. A afirmação “o luto é isto” reconduz o pesar à gregariedade de um diagnóstico, em tração semelhante à efetuada pelo pronome impessoal (despersonalizante) francês “on”, no sentido de dissolver o aspecto arrasadoramente particular daquela perda. Tal negação da resistência, re-enquadrada como própria ao processo, subtrai daquele sofrimento algo de sua legitimidade, ao minar o protesto lamentoso que ele dirige ao mundo onde não cabe – ao mundo onde, como diz o belo subtítulo escolhido para a edição italiana do *Diário* (cf. ZUBLENA, 2015), “ela não está”.

Essa querela terminológica contra o luto, palavra “que desfigura” (BARTHES, 2011, p. 152), erige-se, então, na necessidade de afirmar perdidamente o caráter insuperável da perda, uma vez que a perspectiva ou a mera possibilidade de superação furtariam ao enlutado a espécie muito particular de amor em que se encontra, na qual o sofrimento aparece como a forma derradeira de relação com o objeto de amor. Assim, a nomenclatura que implica num fim do padecimento é percebida como uma violência por aquele que ama e que se recusa a renunciar à presença-ausência de seu ente querido, recusa ingerências reguladoras de seu afeto.

Antoine Compagnon, o interlocutor designado na citação da página 69 do *Diário* por AC, propõe em 2013 uma leitura do *Diário* que insiste na validade do paradigma psicanalítico do luto como processo que acomoda a perda, a despeito dos sentimentos formulados no texto. Como

---

<sup>9</sup> Deuil : ne s’use pas, non soumis à l’usure, au temps. Chaotique, erratique : *moments* (de chagrin/ d’amour de la vie) aussi *frais* maintenant qu’au premier jour. // Le sujet (que je suis) n’est que *présent*, il n’est qu’*au présent*. Tout ceci ≠ psychanalyse : dix-neuviémiste : philosophie du Temps, du déplacement, modification par le temps (la cure). (BARTHES, 2009, p. 82)

<sup>10</sup> - Expliqué à AC, dans un monologue, comment mon chagrin est chaotique, erratique, ce en quoi il résiste à l’idée courante – et psychanalytique – d’un deuil soumis au temps, qui se dialectise, s’use, « s’arrange ». Le chagrin n’a rien emporté tout de suite – mais en contrepartie, il ne s’use pas. // - À quoi AC répond : c’est ça, le deuil. (Il se constitue ainsi en sujet du Savoir, de la Réduction) // - j’en souffre. Je ne puis supporter qu’on *réduise* – qu’on *généralise* – Kierkegaard – mon chagrin : c’est comme si *on* me le volait. (BARTHES, 2009, p. 81)

é seu costume, Compagnon faz uma espécie de leitura de Barthes a contrapelo. De certo modo, é como se ele retomasse o debate integrante da ficha citada, concedendo-se um direito de tréplica à réplica desencaixotada (e tornada pública) após três décadas. Nesse debate, Barthes perde pela falta desclassificatória dos discursos, segundo a regra socrática: a contradição. Segundo Compagnon, a recusa barthesiana é absorvida: o que o enlutado experimenta como imutável e intransponível estaria, *na verdade* ou *de fato*, a passar, modificar-se etc. Se há um cuidado em reconhecer que “Todas as comovidas anotações de Barthes repetem sua recusa do tempo, isto é, da narrativa, que significaria a atenuação do luto, e sua vontade de permanecer na repetição.”<sup>11</sup> (COMPAGNON, 2013, §11, tradução minha para todos os trechos citados deste texto), o léxico seletivo delineia na análise de Compagnon uma postura que se compadece mas não abre mão de estar com a razão: apesar de espernear, o diário seria “levado **inexoravelmente** pelo tempo, pelo fluxo dos dias”; “Ora, **irremediavelmente**, o luto acontece, **apesar** da negação do tempo que lhe é característica”; “**Quer queira, quer não**, o diário **se torna** assim a narrativa do trabalho de um luto”<sup>12</sup> (ibid., §21, §17 e §18, respectivamente; grifos meus); enfim, retomando a terminologia freudiana, ele oferece um diagnóstico póstumo, ao ver “a passagem do luto como fase à melancolia como estado”<sup>13</sup> (ibid., §21).

A questão fica mais complexa conforme o *Diário* passa a discutir a possibilidade – que adquire gradualmente o peso de uma exigência – de escrever algo a partir de Henriette. Aqui, a escrita se desdobra: há o *Diário*, que se ocupa do luto, e um projeto, correlato porém distinto, que permeia *A câmara clara* e *Vita Nova*, e que trata menos da perda da mãe do que de seu reencontro. Desconsiderada esta distinção, para Compagnon (2013, §22-24) a insistência do *Diário* no caráter inenarrável do luto – visível na anotação de 15/11/77 que pensa a morte como “uma outra duração, comprimida, insignificante, inenarrada, abatida, sem apelo: verdadeiro luto insuscetível de qualquer dialética narrativa”<sup>14</sup> (BARTHES, 2011, p. 48) – seria superada pela decisão de empreender uma escrita, o que assinalaria uma segunda fase do luto, aberta ao que antes refutava, uma vez que “escrever é, sempre, dialetizar”<sup>15</sup> (COMPAGNON, 2013, §18). O crítico vê índices de mudança em anotações como:

---

<sup>11</sup> Toutes les notations émues de Barthes répètent son refus du temps, c’est-à-dire du récit, qui voudrait dire l’atténuation du deuil, et sa volonté de rester dans la répétition

<sup>12</sup> emporté *inexorablement* par le temps, par le cours des jours” ; “*irremédiablement*, le deuil se fait, *malgré* le déni du temps” ; “*Bon gré, mal gré*, le journal *devient* ainsi le récit du travail d’un deuil

<sup>13</sup> le passage du deuil comme phase à la mélancolie comme état

<sup>14</sup> une autre durée, tassée, insignifiante, non narrée, morne, sans recours : vrai deuil insusceptible d’aucune dialectique narrative (BARTHES, 2009, p. 60)

<sup>15</sup> écrire, c’est toujours dialectiser

13 de junho de 1978

Não suprimir o luto (a dor) (ideia estúpida do tempo que abolirá), mas mudá-lo, transformá-lo, fazê-lo passar de um estado estático (estase, entupimento, recorrências repetitivas do idêntico) a um estado fluido.<sup>16</sup> (BARTHES, 2011, p. 139).

Tal hipótese, que reconduz à revelia o texto barthesiano ao esquema que ele recusa, é bastante plausível e amplamente defensável. Ainda assim, é possível arriscar alternativas se aceitarmos pensar com o narrador do *Diário*, ao invés de por ele; se renunciarmos a verificar a veracidade do *Diário* enquanto relato ou enunciado e nos propusermos a escutá-lo como enunciação.

Em havendo abertura para emular a desfaçatez barthesiana para com a Psicanálise (BARTHES, 2007, p. 696-697), é possível recorrer a ela sem incorrer em aplicação estrita. Nessa perspectiva, lembro que as dinâmicas afetivas podem, além do desenvolvimento, operar por um tipo especial de repetição: repetir/reatualizar esquemas, encontrando equivalências, porém abrindo-se à diferença irreprimível. Com Derrida (1981), podemos deslizar e aventar que substituições como a do luto estático pelo fluido tenham uma *dynamis* que não difere totalmente da metonímica: a passagem do mesmo no outro, encontro do outro no mesmo. Assim, abrimos o mover-se para um leque de possibilidades além de avançar. O luto barthesiano no *Diário* tem movência e preserva seu caráter obtuso, intratável, opaco.

Lemos no *Diário*, sob a data 06/10/78: “agora, um arrebatamento de pensamentos, de decisões. [...] Liquidar urgentemente o que me impede, me separa de escrever um texto sobre mam.: a saída ativa da Tristeza: o acesso da Tristeza ao Ativo.”<sup>17</sup> (BARTHES, 2011, p. 200). Compagnon (2013, §21-24) lê esse ativo, essas decisões, como um reinvestimento psíquico-afetivo na vida, uma nova vida enlutada que seria a síntese resultante do embate dialético entre vida e luto. Ele considera haver no *Diário* uma oposição entre o luto e o *récit* [narrativa]: este estaria ligado a movimento, desenvolvimento, resolução, enquanto aquele seria a seara do recolhimento, da imobilidade e da repetição (COMPAGNON, 2013, §21). Ora, as características atribuídas por Compagnon ao *récit* e rejeitadas reiteradamente pelo *Diário de luto* são as que tenho proposto aqui como ligadas à vulgata psicanalítica acerca do luto. Isso

---

<sup>16</sup> 13 juin 1978 // Non pas supprimer le deuil (le chagrin) (idée stupide du temps qui abolira) mais le changer, le transformer, le faire passer d'un état statique (stase, engorgement, récurrences répétitives de l'identique) à un état fluide. (BARTHES, 2011, p. 139)

<sup>17</sup> sur l'heure, tout un emportement de pensées, de décisions. [...] Liquidier d'arrache-pied ce qui m'empêche, me sépare d'écrire le texte sur mam. : le départ actif du Chagrin : l'accession du Chagrin à l'Actif. (BARTHES, 2009, p. 217)

porque eu gostaria de pensar, com Blanchot<sup>18</sup>, que pode haver outros tipos de *récit*, mais compatíveis com o que encontramos no *Diário*.

Com efeito, o *récit* para o qual converge o livro de Blanchot mais explicitamente dedicado às relações entre literatura e morte, *O espaço literário*, tem muito em comum tanto com a escrita realizada no *Diário de luto* quanto com aquela ali postulada como desejo. Ao falar de Orfeu como a figura que liga a experiência poética ao ponto onde “não falseiam apenas a certeza da existência, a esperança de verdade, os deuses, mas onde falta também o poema, onde o poder de dizer e o poder de ouvir, experimentando-se em sua falta, defrontam-se com sua impossibilidade”<sup>19</sup>, Blanchot (1962, p. 163, trad. minha) afirma no cerne do fazer literário duas características marcantes do luto barthesiano: uma experiência radical da falta que desestabiliza o sujeito ao ponto da dissolução, e o necessário atravessamento do impossível. A escrita lutuosa é, então, gestada na falta do ser amado, lacuna pulsante que age, num dos contraditórios tão caros ao pensamento blanchotiano, como impulso e obstáculo ao desejo de escrever.

### 2.1.2 Uma escrita dilacerada

Há alguns parágrafos, mencionei que haveria ao menos duas facetas da relação com o tempo no *Diário*. A primeira é a recusa do tempo como agente transformador e capaz de atenuar o luto. A segunda é a seguinte: para o diarista pesaroso, o luto não ocorre *no* tempo, mas antes subtrai o sujeito ao decurso corriqueiro, socializado *do* tempo. Isso porque o enlutado experimenta irrupções que perturbam a linearidade temporal, conforme sua vivência é pontuada por um estranho descompasso: as reações mais intensas se dão em face não do que está acontecendo, mas do que já aconteceu ou do que não pode mais acontecer. Vejamos:

5 de novembro [de 1977]

Tarde triste. Saída breve. Na confeitaria (futilidade), compro um doce folheado. Servindo uma cliente, a empregadinha diz *Aqui está*. Era o que eu dizia, quando trazia algo para mamãe, quando estava cuidando dela. Uma vez, já no fim, meio inconsciente, ela repetiu em eco *Aqui está* (*Aqui estou*, foi o que nos dissemos um ao outro durante toda a vida).

Essa expressão da balconista faz com que me venham lágrimas aos olhos. Choro longamente (ao voltar, no apartamento insonoro).

<sup>18</sup> O *index nominum* da edição francesa de *A preparação do romance* (BARTHES, 2003) aponta menções a Blanchot nas páginas 29, 30, 82, 110, 127, 229, 359 e 380, correspondentes na edição brasileira a 10-11, 96, 140 e 169 do volume 1 (BARTHES, 2005a) e a 85-86, 315 e 352 do volume 2 (BARTHES, 2005b), respectivamente. No espaço do curso, Barthes precisa que seu projeto de romance não se alinha a muitas das propostas blanchotianas, em especial quanto à despersonalização. Contudo, tal desacordo não faz de Blanchot uma leitura menos interessante para a ânsia barthesiana de escrita daquele período, e espero mostrar que ele pode trazer contribuições para pensar tanto o *Diário de luto* quanto *A câmara clara*.

<sup>19</sup> ne manquent pas seulement la sûre existence, l'espoir de vérité, les dieux, mais où manque aussi le poème, où le pouvoir de dire et le pouvoir d'entendre, s'éprouvant dans leur manque, sont à l'épreuve de leur impossibilité

Assim posso discernir meu luto.

Ele não está diretamente na solidão, no empírico etc.; tenho aí uma espécie de à-vontade, de controle, que deve fazer crer aos outros que sou menos do que eles pensavam. Ele está ali onde se redilacera a relação de amor, o “nós nos amávamos”. O ponto mais ardente no mais abstrato dos pontos...<sup>20</sup> (BARTHES, 2011, p. 36, grifos do autor).

Ardem a presença impossível e nem por isso menos sentida ou experimentada, a barragem do fluxo temporal que costura o passado no presente e lacra qualquer porvir; enfim, o amor, que, insensível ao desaparecimento de seu objeto empírico, insiste em persistir e em engasgar o enlutado. Semelhante ao que acometia o falante apaixonado dos *Fragments de um discurso amoroso* (BARTHES, 1989, p. 7), para aquele em luto, muito mais significativas do que os eventos em si são as suas reverberações afetivas. Similarmente, o que não toca ou não é tocado pelo afeto é areia que escorre por entre os dedos da percepção; a experiência sem ligação com o ente perdido se torna inqualificável, indiferenciada, como lemos na ficha datada de 18/06/79: “Desde a morte de mam., minha vida não chega a se constituir como *lembrança*. Fosca, sem o halo vibrante que produz o ‘Eu me lembro...’ ”<sup>21</sup> (BARTHES, 2011a, p. 232, grifo do autor).

Outra opacidade capital do *Diário* é que, na relação permeada pela perda, o falar é tão difícil quanto necessário. Esse engasgo ocupa longamente Éric Marty na palestra “Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort” [Roland Barthes, a literatura e o direito à morte] (MARTY, 2010). Como mostra o título, trata-se de aproximações entre a escrita barthesiana no *Diário* e as ponderações de Blanchot em “A literatura e o direito à morte” (BLANCHOT, 1949). Retomemos pontos das inquietações de Blanchot e das colocações de Marty.

O ensaio “A literatura e o direito à morte” foi publicado na revista *Critique* em 1948 e incorporado depois ao livro *A parte do fogo*, de 1949. Ele faz parte do conjunto de reflexões críticas e teóricas que seu autor denominava textos de esclarecimento. Naquelas linhas esquivas a sinopses, Blanchot persegue a questão que move e faz movente a literatura. Ele nos fala dela como um nó cego de estados e demandas absolutos, contraditórios e inconciliáveis, que

---

<sup>20</sup> 5 novembre [1977] // Après-midi triste. Brève course. Chez le pâtissier (futilité) j’achète un financier. Servant une cliente, la petite serveuse dit *Voilà*. C’était le mot que je disais en apportant quelque chose à maman quand je la soignais. Une fois, vers la fin, à demi inconsciente, elle répéta en écho *Voilà* (*Je suis là*, mot que nous nous sommes dit l’un à l’autre toute la vie). // Ce mot de la serveuse me fait venir les larmes aux yeux. Je pleure longtemps (rentré dans l’appartement insonore). // Ainsi puis-je cerner mon deuil. // Il n’est pas directement dans la solitude, l’empirique, etc. ; j’ai là une sorte d’aise, de maîtrise qui doit faire croire aux gens que j’ai moins de peine qu’ils n’auraient pensé. Il est là où se redéchire la relation d’amour, le « nous nous aimions ». Point le plus brûlant au point le plus abstrait... (BARTHES, 2009, p. 47)

<sup>21</sup> Depuis la mort de mam. ma vie n’arrive pas à se constituer en *souvenir*. Mate, sans le halo vibratoire qui fait le « je me souviens... » (BARTHES, 2009, p. 247)

trespassam escrita, escritor, obra, língua, leitura e circulação; se pergunta também acerca das possibilidades da literatura como ação no mundo dos homens, ou da subordinação da literatura a qualquer tipo de Meta, o que lhe parece incompatível com o que ele considera a errância própria do literário.

Desses desassossegos, um pode interessar em especial aos leitores do *Diário de luto*:

Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte; é “a vida que carrega a morte e se mantém nela”. Admirável poder. Mas algo estava ali e não está mais. Algo desapareceu. Como encontrá-lo, como me voltar para o que é *antes*, se todo o meu poder consiste em fazer o que é *depois*? A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede.<sup>22</sup> (BLANCHOT, 1997, p. 314-315, grifos do autor)

Sendo a linguagem uma “vida que traz a morte e nela se mantém”, e esta morte, a morte da experiência imediata pela linguagem, a qual suprime e aniquila o que recolhe em si para livrar em deriva, a literatura, que é coisa de linguagem, estaria privada da morte no que esta tem de humano, de finitude, de definição, de conclusão (aqui inclusa, como aponta Bylaardt (2011, p. 116) , a compreensão ou fixação). Estaria, também, fadada à impossibilidade de ultrapassar sua dinâmica essencial de distanciamento.

Com alguma liberdade para com o quadro conceitual de Blanchot, talvez possamos pensar na literatura como uma espécie de luto da linguagem pela perda de uma anterioridade imemorial, que subsidia uma demanda tão inelutável quanto inatingível: apreender seu próprio movimento, o qual é de passagem, uma vertiginosa e incessante passagem sem termo nem descanso. Anseia-se por algo que já se sabe irrevogavelmente perdido sem que, no entanto, seja possível abster-se do fado dessa busca.

O direito à morte de que fala Blanchot seria, então, o direito de cessar, de limitar e delimitar, de estabelecer um *fora* ou um *fim*, ambos impraticáveis para a literatura que, sendo ela mesma limítrofe, é incapaz de ter algo como exterior mas também como próprio, num constante desfazer que “reúne em si morte e ser, não sendo nem ser nem morte/morto”<sup>23</sup> (BLANCHOT, 1949, p. 331, trad. minha).

Essa simultaneidade de contraditórios que lança a um estado onde nenhum dos termos se aplica e ambos vigoram aflora também no *Diário*, em ficha de 01/04/78: “*De fato, no*

---

<sup>22</sup> Dans la parole meurt ce qui donne vie à la parole ; la parole est la vie de cette mort, elle est « la vie qui porte la mort et se maintient en elle ». Admirable puissance. Mais quelque chose était là, qui n’y est plus. Quelque chose a disparu. Comment le retrouver, comment me retourner vers ce qui est *avant*, si tout mon pouvoir consiste à en faire ce qui est *après* ? Le langage de la littérature est la recherche de ce moment qui la précède. (BLANCHOT, 1949, p. 316)

<sup>23</sup> réunit en soi mort et être et n’est ni être ni mort

*fundo*, sempre isto: *como* se eu estivesse *como* morto.”<sup>24</sup> (BARTHES, 2011a, p. 105, grifos do autor). Salvo casos excepcionais – literários – como o sr. Valdemar de Poe e o Brás Cubas de Machado, a palavra costuma ser atributo dos vivos, como defendeu Barthes em “Análise textual de um conto de Edgar Poe”. Na anotação do diarista, o que perturba é a simultaneidade de constatar que se está vivo e sentir-se *como* morto. Quanto a esta sensação de morte, dois detalhes: em primeiro lugar, ela é apresentada com marcadores de relevo que lhe conferem peso maior do que à realidade constatável, partilhada (“na verdade, no fundo”, ideia do desvendamento, daquilo que está encoberto e por isso seria mais verdadeiro do que o superficial; mas o fundo barthesiano não escora, é abismo). O segundo detalhe é a formulação, com o duplo uso de “como”, duas vezes sublinhado: *como* se estivesse *como* morto. O primeiro pode estar ligado à dificuldade de palavra, que é um dos dramas do *Diário*: diante da incapacidade de precisar a sensação, recorre-se a uma comparação, um substituto que permite formular, ainda que sem exprimir – observemos a distinção da ficha de 01/08/78: “Minha tristeza é *inexprimível* mas, apesar de tudo, *dizível*.”<sup>25</sup> (BARTHES, 2011a, p. 171, grifos do autor). Parece-me, entretanto, que o segundo “como” traz a morte sentida para assombrar a vida constatada, colocando o diarista do luto num indiscernível que apenas se escreve na cumulativa modalização da comparação e do subjuntivo, duplo afastamento, dupla instabilidade: *como* se estivesse *como* morto – e, no entanto, vivo, de uma estranha vida-em-morte.

A problemática do ilimitável da literatura segundo Blanchot aparece em ficha do *Diário* datada de 30/11/77: “Em cada ‘momento’ de tristeza, acredito que é exatamente aquele no qual, pela primeira vez, *realizo* meu luto. // Isto quer dizer: totalidade de intensidade.”<sup>26</sup> (BARTHES, 2011a, p. 72, grifo do autor). Relacionada também a uma vivência pulverizada do tempo, o qual se torna uma série de não-instantes perpetuamente prenhes de uma circunscrição que nunca chega, esta anotação nos diz de uma primeira vez que se repete sem cessar, e assim deixa de atender tanto ao paradigma da ordenação diferencial e encadeada quanto ao da repetição indistinta. Na insuficiência desses dois modelos de organização, o luto aparece como aquilo que resiste não só a ambos como também, e talvez principalmente, à cisão entre eles, como aquilo que opera atravessamentos inacessíveis à vivência ordinária, porque são da ordem do insustentável. Assim, pouco a pouco, discernimos coincidências entre os embates que

---

<sup>24</sup> *En fait, au fond*, toujours ceci : *comme* si j’étais *comme* mort. (BARTHES, 2009, p. 119)

<sup>25</sup> Mon chagrin est *inexprimable* mais tout de même *dicible*. (BARTHES, 2009, p. 187)

<sup>26</sup> À chaque « moment » de chagrin, je crois que c’est celui-là même où pour la première fois je *réalise* mon deuil. // Cela veut dire : totalité d’intensité. (BARTHES, 2009, p. 85)

integram a concepção blanchotiana de literatura e aqueles com que se debatem o *Diário* e, depois, *A câmara clara*, como veremos oportunamente (cf. 2.2.2 Duas Eurídicés).

Blanchot tem um léxico de predileção e uma sintaxe bem particulares, em que se destacam os oxímoros, as antíteses e o deslocamento de termos social ou morfológicamente marcados como negativos (fracasso, negatividade, impotência, nada, morte, falta, ruína, nulidade etc.) para um campo de valoração positiva ou ao menos ambivalente – ambos procedimentos escriturais de perturbação das polarizações estabelecidas, às quais se furtam a experiência do acontecimento literário e sua capacidade de colocar tudo em jogo, em questão, em suspenso. Outro aspecto notável é a recorrência e centralidade de termos como pureza, essencial, próprio, absoluto, na resoluta desvinculação da literatura de qualquer tipo de determinação.

No *Diário de luto*, o que sofre a inversão de sinal mais evidente em relação ao ordinário é o pesar. Lemos sob a data 31/07/78: “Habito minha tristeza e isso me faz feliz. // Tudo o que me impede de habitar minha tristeza é insuportável para mim.”<sup>27</sup> (BARTHES, 2011a, p. 169). Na condição de derradeira proximidade do objeto amado e perdido, a perda aparece como preciosa, como algo que interessa ao enlutado cultivar e habitar, inclusive na escrita do próprio *Diário*.

Éric Marty (2010) inicia sua palestra situando o *Diário* com relação ao que considera a grande questão para o intelectual do século XX: a impossibilidade de dizer tudo, ou de dizer mesmo a menor e mais ínfima coisa em sua totalidade. Nesse sentido, o *Diário* traria, na sua constituição em fichas passíveis de dispersão (em contraste com os cadernos, espaço de recolher numa sequência fixa), bem como em sua redação lacônica e lacunar e na subutilização do papel que deixa vastos espaços em silêncio branco, índices da ação de um princípio-de-não-dizer-tudo, ou da sensibilidade às limitações da necessidade de dizer tudo que presidiria a feitura do diário comum (MARTY, 2010, p. 12).

Marty descreve, ainda, um segundo entrave ao dizer presente no *Diário*, que faria desse texto “Odisseia de uma escritura destinada a extinguir-se, prometida à extinção, ao silêncio, ao nada, porque ela não tem nada a escrever, senão *aquilo*, que contudo não se pode dizer a ninguém”<sup>28</sup> (MARTY, 2010, p. 23-24, grifo do autor, trad. minha). O indizível *aquilo* que move a escritura do *Diário* num vórtice voraz aparece aos poucos. Lemos, na ficha de 06/11/77: “Meu

---

<sup>27</sup> J’habite mon chagrin et cela me rend heureux. // Tout m’est insupportable qui m’empêche d’habiter mon chagrin. (BARTHES, 2009, p. 185)

<sup>28</sup> l’Odyssée d’une écriture vouée à s’éteindre, promise à l’extinction, au silence, au rien, parce qu’elle n’a rien à écrire, sinon *cela*, mais qu’on ne peut dire à personne

luto é o de uma relação amorosa e não o de uma organização da vida. Ele vem a mim através das palavras (de amor) que surgem em minha cabeça...”<sup>29</sup> (BARTHES, 2011a, p. 38).

Que palavras de amor são essas? Retomemos um trecho da já citada ficha do dia anterior: “[Meu luto] está ali onde se redilacera a relação de amor, o ‘nós nos amávamos’. O ponto mais ardente no mais abstrato dos pontos...”<sup>30</sup> (BARTHES, 2011, p. 36, grifos do autor). Como vimos, esse “nós nos amamos” fulmina o diarista como *conotação* quando o diálogo bastante banal entre uma garçonete e seu cliente remete Barthes ao cuidado da mãe doente.

É nessa situação de vigília que vem, com toda a força do acontecimento derridiano (1998, p. 122), o ponto mais ardente, as seguintes palavras que depois não cessam de revir:

9 de novembro [de 1977]

Vou indo assim-assim através do luto.

Volta, sempre imóvel, o ponto candente: as palavras que ela me disse no sopro da agonia, fulcro abstrato e infernal da dor que me submerge (“Meu R, meu R” – “Estou aqui” – “Você está mal sentado”).

– Luto puro, que nada deve à mudança de vida, à solidão etc. Zebrura, buraco vazio da relação de amor.

– Cada vez menos coisas a escrever, a dizer, exceto isto (mas não posso dizê-lo a ninguém).<sup>31</sup> (BARTHES, 2011a, p. 39).

Alguns dias depois, a cena ressurgiu noutra ficha:

25 de novembro [de 1977]

+ espontaneidade

O que chamo de *espontaneidade*: somente aquele estado *extremo* em que, por exemplo, do fundo de sua consciência debilitada, sem pensar em seu próprio sofrimento, mamãe me diz: “Você está mal, está mal sentado” (porque eu a abano sentado num banquinho).<sup>32</sup> (BARTHES, 2011a, p. 64, grifos do autor).

Meses depois, em 06/05/78, nova alusão ao “Meu R, Meu R” que ainda leva o diarista às lágrimas. Em 24/07/78, retorno das palavras e da impossibilidade de sua partilha: “ponho-me a chorar pensando nas palavras de mam., que continuam me queimando e me

<sup>29</sup> Mon deuil est celui de la relation aimante et non celui d’une organisation de vie. Il me vient par les mots (d’amour) surgis dans ma tête... (BARTHES, 2009, p. 49)

<sup>30</sup> [Mon deuil] est là où se redéchire la relation d’amour, le « nous nous aimions ». Point le plus brûlant au point le plus abstrait... (BARTHES, 2009, p. 47)

<sup>31</sup> 9 novembre [1977] // Je chemine cahin-caha à travers le deuil. // Revient sans cesse immobile le point brûlant : les mots qu’elle m’a dits dans le souffle de l’agonie, foyer abstrait et infernal de la douleur qui me submerge (« Mon R, Mon R » – « Je suis là » – « Tu es mal assis »). // – Deuil pur, qui ne doit rien au changement de vie, à la solitude, etc. Zébrure, béance de la relation d’amour. // – De moins en moins à écrire, à dire, sinon cela (mais je ne puis le dire à personne). (BARTHES, 2009, p. 50)

<sup>32</sup> 25 novembre 1977 // + spontanéité // Ce que j’appelle *spontanéité* : seulement cet état *extrême* où, par exemple, maman du fond de sa conscience affaiblie, ne pensant pas à sa propre souffrance, me dit « Tu es mal, tu es mal assis » (parce que je l’évente assis sur un tabouret). (BARTHES, 2009, p. 76)

devastando: mon R.! mon R.! (Não pude dizê-lo a ninguém).”<sup>33</sup> (BARTHES, 2011a, p. 162). Dentre as últimas fichas do *Diário*, datada de 01/09/79, “Sempre viva mas muda, a dor, a tristeza... (‘Mon R. mon R’).”<sup>34</sup> (BARTHES, 2011a, p. 236).

Na análise de Marty, a escrita do *Diário de luto* se impulsiona e estanca em função dessas palavras maternas, do que elas têm de lancinante e de intransmissível. O segundo aspecto decorre de um endereçamento especial, que faz com que aquelas palavras subtraíam-se ao princípio geral de citacionalidade [*citationnalité*] derridiana e somente possam se dirigir, acontecer, em caráter exclusivo, aos ouvidos de “R”. Isso se deve à sua esvaziada ação referencial: como explica Marty (2010, p. 25), o objetivo da comunicação não era verificar se R estava presente, mas manifestar um afeto que não está nas palavras, e sim na cena enunciativa que elas exumam para assombrar o diarista: o sofrimento, o cuidado, a ternura. Assim, apesar de ser possível transcrever as palavras de Henriette e repeti-las a terceiros, o que correu de significativo naquela proferição só pode ressoar em seu destinatário único.

A meu ver, a mesma intransmissibilidade fecunda participa da justificativa apresentada entre parênteses em *A câmara clara* para resguardar a Foto do Jardim de Inverno, que apenas pode chegar ao leitor descrita, escrita, mediada: “(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do ‘qualquer’ [...] nela, para vocês, não há nenhuma ferida.)”<sup>35</sup> (BARTHES, 1984, p. 110). Temos, assim, que o “aquilo” indizível no *Diário* é nele escrito, reportado e mesmo repetido. O que está barrado às palavras maternas é aceder ao plano da escrita pública *tal como estão*, simples transcrição.

Aqui reencontramos a questão das múltiplas escritas, a praticada pelo *Diário* e a(s) nele almejada(s), que Marty distingue claramente ao afirmar que “Esse ‘cada vez menos a escrever’ é, contudo, escrita”<sup>36</sup> (MARTY, 2010, p. 28, trad. minha) e, mais adiante, ao falar do *Diário* como o espaço de uma ânsia pela escrita dedicada a um Projeto (MARTY, 2010, p. 42) – aqui referindo-se a *A câmara clara* e ao romance *Vita Nova*.

Tenho frisado o interesse de reconhecer a convivência de múltiplas escritas no *Diário de luto* numa tentativa de evitar que sua leitura entrelaçada a outros escritos barthesianos

<sup>33</sup> je me mets à pleurer en pensant au mot de mam. qui me brûle et me dévaste toujours : Mon R ! mon R ! (Je n’ai pu le dire à personne). (BARTHES, 2009, p. 178)

<sup>34</sup> Toujours aussi vive mais muette, la douleur, le chagrin... (« Mon R, mon R »). (BARTHES, 2009, p. 251)

<sup>35</sup> (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d’Hiver. Elle n’existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d’autre qu’une photo indifférente, l’une des mille manifestations du « quelconque » ; (...) en elle, pour vous, aucune blessure.) (BARTHES, 2011, p. 115)

<sup>36</sup> Ce « de moins en moins à écrire » est pourtant écriture

voltados à perda da mãe eclipse a escrita que acontece naquelas fichas. Decerto, ele é muito útil: além das datas permitirem mapear os percursos de diversas questões, o *Diário* se mostra de particular interesse para meu estudo, que pretende atentar para aspectos estilísticos de *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*, pois tais aspectos tornam-se mais perceptíveis no exame da recorrência de questões e temáticas semelhantes em escritos trespassados por diferentes projetos, registros e gêneros textuais. Entretanto, no decorrer das leituras fui ficando mais e mais sensível ao *Diário* como escrita – como espaço que acolhe, sim, planos, reflexões e frustrações sobre outros fazeres escriturais, e que quase certamente viria a integrar *Vita Nova*, mas que, além de ser habitado pelo romance em devir e por *A câmara clara* comporta também especificidades, suas próprias tensões e esgarçamentos.

Ressalva feita, retomemos o problema das intransmissíveis palavras de carinho de Henriette enferma, coincidência atroz entre a única coisa que importa escrever e aquilo que não pode ser dito a ninguém. Esse problema pode ser recolocado a partir dos registros de que Barthes tencionava incluir o *Diário de luto* em seu romance (BARTHES, 2002b; PINO, 2015) e, nesse quadro, da reflexão tecida no artigo “Deliberação”, que citamos brevemente no início deste capítulo, acerca da validade da escrita de diários tendo em vista sua publicação.

Nesse artigo, publicado em 1979 na revista *Tel Quel* e depois no volume *O rumor da língua*, é colocada a pergunta: “Posso fazer do diário uma obra?” (BARTHES, 2012, p. 447, grifo do autor). Após um exame do potencial literário de seus diários – portanto, sem pretensão de abarcar o gênero como um todo –, integrado por exposição de trechos até então inéditos, Barthes localiza neles alguns problemas de natureza. Primeiramente, seus diários não seriam texto, não conseguiriam efetuar o precioso deslizamento de escritor para autor, permaneceriam presos num egotismo indesejado. Em segundo lugar, aos seus diários faltaria a capacidade de empreender uma missão que caracteriza, para Barthes, naquele momento, o próprio da literatura, ou da literatura que ele ambiciona adentrar, da qual fala frequentemente em termos de Projeto (BARTHES, 2002d, 2003b; PINO, 2010, 2015).

Se o diário barthesiano tem insuficiências que o mantêm aquém do literário, nem por isso ele deixa de partilhar o que Barthes considera o tormento essencial da literatura: ser “*sem provas*. Deve-se entender com isso que não só [a literatura] não pode provar o que diz, mas tampouco que vale a pena dizê-lo.”<sup>37</sup> (BARTHES, 2012, p. 461, grifo do autor). Assim, a

---

<sup>37</sup> *sans preuves*. Il faut entendre par là [que la littérature] ne peut prouver, non seulement ce qu'elle dit, mais encore qu'il vaut la peine de le dire (BARTHES, 2002a, p. 681)

questão envolve claramente o valor do texto como proporcionador de experiências de leitura além da reminiscência. Noutras palavras, se há ali um certo potencial de despersonalização.

A conclusão é que o diário pode ser salvo, recuperado para a obra, “com a condição única de trabalhá-lo *até a morte*, até ao ponto da fadiga extrema, como um Texto *mais ou menos* impossível: trabalho a cujo termo é bem possível que o Diário assim redigido não se pareça em nada com um Diário.”<sup>38</sup> (BARTHES, 2012, p. 462, grifos do autor).

Essa proposta implica um trabalho de desfiguração, que podemos entender como tornar o diário irreconhecível enquanto tal e como minar-lhe a figuração. Entre diário e obra, a travessia da escritura, que envolve, diante da única coisa que importa ao diarista do luto escrever, a problemática do testemunho – na perspectiva de Derrida (1998), encruzilhada insustentável entre a experiência individual e sua validade pública, entre a vivência e a palavra, entre o instante e o retorno, entre o relato, a narrativa e o silêncio.

### **2.1.3 Dito doutro modo: testemunho, retrato, descrever, escrever**

Nas anotações para o terceiro encontro do curso *A Preparação do Romance*, Barthes apresenta um dos objetivos de seu projeto: “ ‘*Dizer aqueles que se ama*’. Amar + escrever = fazer justiça àqueles que conhecemos e amamos, isto é, *testemunhar* por eles (no sentido religioso), isto é, imortalizá-los.”<sup>39</sup> (BARTHES, 2005, p. 28, grifos do autor). Se o testemunho aparece como uma das missões da escrita desejada, certas convenções desse tipo particular de trânsito oblíquo entre o vivido e o escrito são interessantes para pensar questões presentes no *Diário de luto* e n’*A câmara clara*. É o que faremos a seguir, novamente em redor de *Demeure – Maurice Blanchot*, onde Derrida (1998) interroga o estatuto do testemunho a partir da narrativa blanchotiana *O instante da minha morte*.

Falávamos do duplo obstáculo do intransmissível e da validade suprapessoal que confinam “aquilo que se é incapaz de dizer a outrem” às fichas do *Diário*. Diz-nos Derrida: “Não posso testemunhar, no sentido estrito dessa palavra, senão no instante em que aquilo que

---

<sup>38</sup> à la seule condition de le travailler *à mort*, jusqu’au bout de l’extrême fatigue, comme un Texte *à peu près* impossible : travail au terme duquel il est bien possible que le Journal ainsi tenu ne ressemble plus du tout à un Journal. (BARTHES, 2002a, p. 681)

<sup>39</sup> « *Dire ceux qu’on aime* ». Aimer + écrire = rendre justice à ceux qu’on a connus et aimés, c’est-à-dire *témoigner* pour eux (au sens religieux), c’est-à-dire les immortaliser. (BARTHES, 2003, p. 40)

eu testemunho ninguém pode testemunhar no meu lugar. Aquilo que eu testemunho é, antes de mais, neste mesmo instante, meu segredo. Fica-me reservado.”<sup>40</sup> (DERRIDA, 2004, p. 25).

Por ora, concentremo-nos nas irradiações das ideias de segredo e reserva. Elas concernem a primeira das duas ações do verbo testemunhar: presenciar, viver algo. Após esse testemunhar fundador, é facultado ao portador do testemunho realizar a segunda ação, a de trazer a público os eventos. Geralmente jurídica, a cena enunciativa dessa exposição é regida pela comunicação funcional, que acrescenta outra condição à unicidade da testemunha:

O insubstituível deve deixar-se substituir *in loquo*. Ao dizer: juro que digo a verdade aí onde fui o único a ver ou a ouvir, e onde sou o único a poder atestá-lo, é verdade na medida em que quem quer que estivesse *no meu lugar*, nesse instante, teria visto ou ouvido ou tocado a mesma coisa, e poderia repetir exemplarmente, universalmente, a verdade do meu testemunho. [...] O singular deve ser universalizável, essa é a condição testemunhal.<sup>41</sup> (DERRIDA, 2004, p. 38, grifo do autor).

Como vimos há pouco com Marty (2010), ao menos parte da intransmissibilidade daquilo que Barthes vê-se incapaz de fazer adentrar a escrita pública da obra decorre de ser R uma pessoa, não uma posição. A veracidade do que ele tem a dizer, se é que tal critério se aplica, não é verificável pelo aparelho sensorial-perceptivo; ao mesmo tempo, a separação tampouco é completa: os afetos estão ancorados em palavras que, mesmo fora de contexto, submergem novamente o enlutado naquele instante de agonia e ternura junto à mãe.

Dessa interpenetração entre sensório e afetivo que é um dos principais motivos de *A câmara clara*, retomarei apenas duas instâncias – lembrando que a fotografia do tempo de Barthes era analógica, isto é, a película de filme precisava ser sensibilizada pela luz, o que enseja a bela imagem do contato diacrônico por emanção: “De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui [...] como os raios retardados de uma estrela.”<sup>42</sup> (BARTHES, 1984, p. 121).

As noções *studium* e *punctum* balizam a nota barthesiana sobre a fotografia – *A câmara clara*. O *studium* diz respeito ao quadro geral de uma foto, com seus aspectos representativos, comunicativos (intenção do fotógrafo), históricos (fotografia como registro,

---

<sup>40</sup> Je ne peux témoigner, au sens strict de ce mot, qu'à l'instant où ce dont je témoigne, personne ne peut en témoigner à ma place. Ce dont je témoigne est d'abord, à l'instant, mon secret, il reste à moi réservé. (DERRIDA, 1998, p. 32)

<sup>41</sup> L'irremplaçable doit se laisser remplacer sur place. En disant : je jure de dire la vérité là où j'ai été le seul à voir ou à entendre, et où je suis seul à pouvoir l'attester, c'est vrai dans la mesure où n'importe qui à *ma place*, à cet instant, aurait vu ou entendu ou touché la même chose, et pourrait répéter exemplairement, universellement, la vérité de mon témoignage. (...) Le singulier doit être universalisable, c'est la condition testimoniale. (DERRIDA, 1998, p. 47-48)

<sup>42</sup> D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici (...) comme les rayons différés d'une étoile (BARTHES, 2011, p. 126)

documento informativo) e culturais (repertório que participa da leitura). É o espaço de pensar a fotografia como objeto provido de retórica, participante da economia sgnica, com sua sintaxe visual, seus gêneros pictóricos etc. Concomitante ao *studium*, com o qual guarda relação complementar, está a primeira versão do *punctum* (há duas), na qual se enlaam um afeto e um detalhe da ordem do visível. Diz Barthes que, na contemplação de fotografias,

“[...] às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um “detalhe” me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse “detalhe” é o *punctum*. Não  possível estabelecer uma regra de ligação entre o *studium* e o *punctum* (quando ele está presente). Trata-se de uma co-presença, é tudo o que se pode dizer [...].<sup>43</sup> (BARTHES, 1984, p. 68).

O primeiro *punctum*  um elemento sensório, localizável na imagem (um artigo de roupa, a postura de alguém etc.), que perfura afetivamente o leitor. A ação do *punctum*  perturbar a tranquilidade da leitura pavimentada pelo *studium*. Retornando ao problema que nos obseda neste tópico – a qualidade indizível das palavras de Henriette enferma –, podemos pensar também no primeiro *punctum* como uma energia de inscrição, no sensório, de afetos lancinantes e imprevisíveis, tanto por parte do fotógrafo quanto do espectador. Este último me interessa mais, pois permite assemelhar o lugar de disponibilidade do espectador fotográfico de *Câmara* ao do diarista do luto, ambos acometidos involuntariamente por rajadas afetivas. O principal, todavia, é que a primeira acepção de *punctum* sugere, no terreno da reflexão teórica (da prática escritural barthesiana voltada à publicação), a importância daquilo que, a partir dum imprescindível dado sensório, atravessa este dado e seu leitor de um fluxo que está ali sem ali estar propriamente, ou por completo; que  dobra e desdobramento.

O caráter imprescindível ou inescapável do sensório se faz sentir n’*A câmara clara* também na característica distintiva da linguagem fotográfica segundo Barthes: “isto foi”.

De início, era-me necessário conceber bem e, portanto, se possível, dizer bem (mesmo que seja uma coisa simples) em que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. [...] E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. [...]

---

<sup>43</sup> [...] parfois (mais, hélas, rarement) un « détail » m’attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c’est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d’une valeur supérieure. Ce « détail » est le *punctum*. // Il n’est pas possible de poser une règle de liaison entre le *studium* et le *punctum* (quand il se trouve là). Il s’agit d’une co-présence, c’est tout ce qu’on peut dire (...). (BARTHES, 2011, p. 71-72)

O nome do noema da Fotografia será então: “*Isso-foi*”, ou ainda: o Intratável.<sup>44</sup> (BARTHES, 1984, p. 114-115, grifos do autor)

Independentemente da pertinência técnica das colocações de Barthes sobre o referente fotográfico, atentemos para o tom em que o narrador nos apresenta essa descoberta. O peso desse sensório, desse constatável, é algo que não se pode negar, que *necessariamente deve* constituir a essência (palavra pouco comum nas proposições barthesianas doutrora) da fotografia. Uma vez que a incursão teórica de *Câmara* se dá sob a cláusula do “para mim”<sup>45</sup>, é possível reformular: o inescapável do referente seria o cerne do interesse barthesiano na fotografia, ou do que a fotografia lhe coloca como principal questão. Enquanto questão, esse sensório que é irresistível e resistência pode não estar distante do segredar das palavras dirigidas a R que assombam este tópico, proximidade que consiste menos em desígnio autoral do que num convite aberto pela leitura que aqui se traça.

Seguindo o texto de *Câmara*, enquanto a fotografia propõe um referente indiscutível, o referente na língua não pode ser senão jogo, vertigem:

[para todas as fotos que existem no mundo], a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa. [...]  
Nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa, é a própria autenticação. [...]

---

<sup>44</sup> Il me fallait d’abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire (même si c’est une chose simple) en quoi le Référent de la Photographie n’est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J’appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l’objectif, faute de quoi il n’y aurait pas de photographie. (...) Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. (...) Et puisque cette contrainte n’existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l’essence même, le noème de la Photographie. (...) // Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* », ou encore : l’Intraitable. (BARTHES, 2011, p. 119-120)

<sup>45</sup> Cf. BARTHES, 2011b, p. 22, 41-42, 117-119, 145, *passim*; a linhagem nietzscheana e as implicações de leitura deste aspecto são discutidas em detalhe por Gratton (2000).

Toda fotografia é um certificado de presença.<sup>46</sup> (BARTHES, 1984, p. 127-129, retradução minha apenas para o trecho entre colchetes<sup>47</sup>).

Essa certeza da fotografia com relação a seu referente faz dela uma excelente certidão. Ela conseguiria cumprir a atestação testemunhal sem incorrer na voluptuosa impotência inventiva da narrativa, própria da língua e redobrada na escritura. A esta, pouco crível como documento, é talvez possível ser monumento:

Por volta de 12 de abril de 1978

Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida em que ele se anuncia como absoluto*. O – em breve – “nenhum rastro”, em parte alguma, em ninguém.

Necessidade do “Monumento”.

*Memento illam vixisse*. [Lembra-te de que ela viveu]<sup>48</sup> (BARTHES, 2011a, p. 110, grifos do autor; a tradução entre colchetes aparece como nota da edição)

29 de março de 1979

Vivo sem nenhuma preocupação com a posteridade, nenhum desejo de ser lido mais tarde (exceto, financeiramente, para Michel), a perfeita aceitação de desaparecer completamente, nenhum desejo de “monumento” – mas não posso suportar que isso aconteça com mam. (talvez porque ela não escreveu e porque sua lembrança depende inteiramente de mim).<sup>49</sup> (BARTHES, 2011a, p. 230).

Esse traço a preservar, essa exigência de arrancar algo ao silêncio do esquecimento é uma característica que a ânsia discutida no *Diário* partilha com o falar torrencial de algumas testemunhas reportado na reflexão de Agamben (2008, p. 26). Muito embora o livro *O que resta de Auschwitz* trate de narrativas testemunhais acerca das atrocidades ocorridas nos campos de concentração nazistas – violência de escopo bem diverso daquele da perda de um ente querido –, há ali meditações sobre a impossibilidade de falar e sobre a responsabilidade do sobrevivente em impedir de calar, em dar a ver algo, que me parecem relevantes para pensar a sofreguidão de Barthes em trazer para além do âmbito da escrita privada o ponto mais ardente de seu pesar.

---

<sup>46</sup> (...) pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. (...) // Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures : on convoque la logique, ou, à défaut, le serment ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même. (...) // Toute photographie est un certificat de présence. (BARTHES, 2011, p. 133-135)

<sup>47</sup> Retraduzi este trecho do original “pour toute photo existant au monde” pois na edição brasileira consultada constava como “sem relação a qualquer foto existente no mundo”.

<sup>48</sup> Vers le 12 avril 1978 // Écrire pour se souvenir ? Non pour *me* souvenir, mais pour combattre le déchirement de l'oubli *en tant qu'il s'annonce absolu*. Le – bientôt – « plus aucune trace », nulle part, en personne. // Nécessité du « Monument ». // *Memento illam vixisse*. [Souviens-toi que celle-là a vécu] (BARTHES, 2009, p. 125)

<sup>49</sup> 29 mars 1979 // Je vis sans aucun souci de la postérité, aucun désir d'être lu plus tard (sauf, financièrement, pour M.), la parfaite acceptation de disparaître complètement, aucune envie de « monument » – mais je ne peux supporter qu'il en soit ainsi pour mam. (peut-être parce qu'elle n'a pas écrit et que son souvenir dépend entièrement de moi). (BARTHES, 2009, p. 245)

Como temos visto, parte dessa impossibilidade está ligada a *o que* precisa ser dito, à sua especificidade. Outra parte está relacionada a *para quem* ou *para que fim* se dirigiria essa atestação. Assim, outro aspecto daquilo que exige e atravança a escrita no *Diário de luto* também tratado no texto derridiano *Demeure* é o do interesse público da experiência individual. Em geral, como lembram Derrida (1998) e Agamben (2008) em suas respectivas reflexões em torno do testemunho, a segunda ação do testemunhar está absorvida na esfera jurídica, cuja engrenagem atenua o seguinte obstáculo levantado no artigo “Deliberação”:

Enfim, imagino que as minhas páginas de Diário estão colocadas sob o olhar de “para quem olho”, ou sob o silêncio de “para quem falo”. (...) A questão que me colocou: “Devo manter um diário?” é imediatamente dotada, na minha cabeça, de uma resposta indelicada: “Não ligam a mínima” [...].<sup>50</sup> (BARTHES, 2012, grifos do autor).

Diferentemente das testemunhas de processos judiciais, o diarista tem de se haver com a possível irrelevância do que tem a narrar, que angustia na medida da importância absoluta que aquela cena tem para ele. A reserva é um fardo, é preciso rompê-la no escrever, uma escrita *impossível necessária*, no sintagma blanchotiano trazido por Derrida (1998, p. 56-57) cuja ausência de conector lógico estabelece em furiosa precariedade o caráter dessa demanda.

*O instante da minha morte* (BLANCHOT, 2003) revolve também problemáticas que têm nos ocupado, do atravessamento mútuo entre vida e morte, experiência individual e coletiva, evento e escrita. Sucintamente, o enredo trata de um jovem de classe alta, na França ocupada pelas tropas nazistas, que chega à beira do fuzilamento e acaba poupado quando os soldados são requeridos alhures, numa clemência que não se estende aos camponeses vizinhos. O que acontece ao protagonista é um não-morrer, uma sobrevivência improvável que o lança numa zona de indistinção entre morte e vida, um entre-lugar que traça a condição e a responsabilidade de seu doravante.

Derrida (1998, p. 68-70) observa que essa narrativa testemunhal de Blanchot vem a público cinco décadas após o evento, num contexto de acirradas acusações sobre o passado político de seu autor. Esquivando aqui a esfera jurídica e questões como inocência, culpa, veracidade e afins, interessa-me o aspecto *testamentário* dessa narrativa: parece-me possível pensar que, para além dos efeitos sobre a imagem de autor, algo ali é da ordem daquilo que precisa ser dito antes que finde a possibilidade mesma do dizer. E esse algo está, evidentemente, ligado à porção referencial do testemunho e a suas implicações públicas, mas também ao

---

<sup>50</sup> Bref, j’imagine que mes pages de Journal sont placées sous le regard de « vers qui je regarde », ou sous le silence de « à qui je parle ». (...) La question que je me pose : « Dois-je tenir un journal ? » est immédiatement pourvue, dans ma tête, d’une réponse désobligeante. « On s’en fout » [...].(BARTHES, 2002a)

próprio empenho de colocar-em-escritura algo da máxima importância, que Derrida (2004, p. 97) chama de “acontecimento de possibilitação” e que talvez seja menos uma vivência do que uma fratura.

Guardadas as particularidades de suas respectivas trajetórias teórico-críticas, Blanchot e Barthes tinham plena, por vezes dolorosa ciência das limitações da ação referencial da língua. Assim, colocar-em-escritura uma lembrança, mais do que preservar um evento, reconstituí-lo, fazê-lo existir, pode ser uma maneira de livrá-lo às derivas próprias à memória e à narrativa.

O movimento de buscar a experiência pela palavra efetua já um recuo:

O que digo pela primeira vez, se é um testemunho, é já uma repetição, ou pelo menos uma repetibilidade; é já uma iterabilidade, mais que uma vez numa vez, mais que um instante num instante, ao mesmo tempo; e assim sendo, o instante divide-se sempre no seu próprio extremo, no extremo da sua escrita.<sup>51</sup> (DERRIDA, 2004, p. 39).

Derrida fala de instante, e Barthes, de ponto – “ponto mais ardente no mais abstrato dos pontos” – ambas unidades mínimas, indivisíveis e que, no entanto, se estilhaçam para se multiplicarem num retorno espectral. Tal retorno, além de ser o flagelo do diarista, é também sua busca, ou uma das buscas daquilo que virá a ser a sua missão romanesca, como veremos dentro em pouco.

Qual a relação desse estatuto especial de identidade e lacuna entre os dois testemunhados (vivência e atestação) com a irrelevância temida pelo diarista do luto quanto a sua impossível necessária escrita? Seguindo as reflexões de Barthes sobre os entraves e os fluxos da escrita almejada, voltada à mãe perdida, é possível falar de uma questão de ajuste. Como lemos há pouco no artigo “Deliberação”, investir escrituralmente no hiato entre vivência e narrativa pode ser a única via para encaminhar uma permeabilidade entre diário e obra, extirpando o egotismo.

O deslizamento é de dupla ordem, desdobrável das palavras de Derrida (2004, p. 76, grifos do autor): “digamos sempre ‘dito de outro modo’ porque é sempre o *dizer de outro modo* e um certo deslizar do *quer dizer* que se trata de dizer aqui”<sup>52</sup>. Dizer de outro modo, fazer preceder de um “quer dizer” ou “isto é” um novo lance verbal pode tanto cimentar o sentido quanto dar a ver a selva polissêmica (ameaça e oportunidade) do enunciado. No caso específico

---

<sup>51</sup> Ce que je dis pour la première fois, si c’est un témoignage, c’est déjà une répétition, du moins une répétabilité ; c’est déjà une itérabilité, plus d’une fois en une fois, plus d’un instant dans un instant, en même temps ; et l’instant dès lors se divise toujours en sa pointe même, à la pointe de son écriture. (DERRIDA, 1998, p. 48)

<sup>52</sup> disons toujours « autrement dit » car c’est toujours *l’autrement dire* et un certain glissement du *c’est-à-dire* qu’il s’agit de dire ici. (DERRIDA, 1998, p. 93)

do problema que nos ocupa, dizer de outro modo significa abrir mão de repetir as palavras de Henriette, de remeter àquela cena, aceitar esse segredo e essa reserva como preço a pagar para tentar dizer o que ali ardia. Essa renúncia à transcrição literal, ou o desvinculamento entre esta e a verdade, aparece no *Diário* como vislumbre a partir daquilo que sempre habita a elaboração discursiva barthesiana: a literatura.

Lê-se em ficha do *Diário* datada de 01/08/78: “A literatura é isto: não posso ler sem dor, sem sufocação de verdade, tudo o que Proust escreve em suas cartas sobre a doença, a coragem, a morte de sua mãe, seu desgosto etc.”<sup>53</sup> (BARTHES, 2011a, p. 173). Dias depois, duas fichas trazem trechos de *Contra Sainte-Beuve*, de Proust, com descrições da mãe e da relação do escritor com ela (BARTHES, 2009, p. 196-197; 2011a, p. 180-181).

Num primeiro momento, a literatura ainda não é o espaço de dizer (projeto de escrita), e sim um modo de dizer que se configura num dispositivo de re-produzir dor, menos exprimida do que provocada no leitor. Assim, o cerne da escrita impossível necessária desliza na economia discursiva, passa de mensagem a um outro lugar: o do efeito.

Esse deslocamento é bastante próximo do que entendi acerca daquele cartografado por Pino (2011, 2015) quanto ao amor em *Fragmentos de um discurso amoroso* e no projeto *Vita Nova* e do sinalizado pelo próprio Barthes em “Malogramos sempre ao falar do que amamos” (BARTHES, 2012f). Nesse ensaio, Barthes persegue nos diários de Stendhal a frustração quanto a tentativas de expressar em escritos o amor pela Itália, e contrapõe aqueles malogros a um sucesso retumbante:

Stendhal escreve sobre a Itália páginas triunfais que, estas sim, abrasam o leitor que sou (mas não creio ser o único) com esse júbilo, essa irradiação que o diário íntimo dizia mas não comunicava. Essas páginas, admiráveis, são as que formam o início de *A cartuxa de Parma*. [...] o efeito contado finalmente coincide com o efeito produzido. Por que essa reviravolta? Porque Stendhal, passando do Diário ao Romance, [...] abandonou a sensação, parcela viva mas inconstitucional, para abordar essa grande forma mediadora que é a Narrativa [...].<sup>54</sup> (BARTHES, 2012b, p. 381).

Essa coincidência tão almejada entre o efeito contado e o produzido passa, então, pelo aceite de uma mediação, ou da escritura como mediação, como algo dotado de uma

---

<sup>53</sup> La littérature, c’est ça : que je ne puis lire sans douleur, sans suffocation de vérité, tout ce que Proust écrit dans ses lettres sur la maladie, le courage, la mort de sa mère, son chagrin, etc. (BARTHES, 2009, p. 189)

<sup>54</sup> [...] Stendhal écrit sur l’Italie des pages triomphales qui, celles-là, embrasent le lecteur que je suis (mais je ne crois pas être le seul) de cette jubilation, de cette irradiation que le journal intime disait, mais ne communiquait pas. Ces pages, admirables, sont celles qui forment le début de *La Chartreuse de Parme*. [...] l’effet raconté coïncide enfin avec l’effet produit. Pourquoi ce renversement ? Parce que Stendhal, passant du Journal au Roman, (...) a abandonné la sensation, parcelle vive mais inconstituable, pour aborder cette grande forme médiatrice qu’est le Récit (...).(BARTHES, 2002d, p. 913-914)

espessura própria, que cede o desejado pelo escritor apenas de modo oblíquo e cobrando também os seus caprichos. Nessa linha, aquilo-que-precisa-ser-dito pode ser incorporado a uma escritura por vir mediante sua inscrição num projeto.

Segundo a palestra de Marty que acompanhamos neste tópico, a operação fundamental que abre a Barthes a possibilidade de colocar em escritura, de superar o engasgo, é um distanciamento: passar de R, preso na cena de interlocução infinita-impossível com a mãe, ao narrador discursivo que se dirige a um outro – ao leitor –, deslizando também a mãe para o lugar de objeto desse discurso, de “tu” a “ela” (MARTY, 2010, p. 45-46).

Esse deslocamento, que adquire proporções notáveis n’*A câmara clara*, é tateado no *Diário de luto*. Lemos, na terceira ficha datada de 21/08/78:

O desgosto é egoísta.  
Só falo de mim. Não posso falar dela, do que ela era, fazer um retrato estupendo (como aquele que Gide fez de Madeleine).

(No entanto, tudo é verdade: a doçura, a energia, a nobreza, a bondade.)<sup>55</sup> (BARTHES, 2011, p. 191).

De uma cena específica, um evento localizado no tempo, a exigência de dizer ligada à mãe e à obra dá uma espécie de passo atrás e passa, neste recuo, a almejar um retrato que pudesse “dizer o que ela era”. Assim, para aceder ao espaço público da obra, o afeto egotista transcriptível como “mamãe me amava” precisa ser transmutado, despersonalizado em “mamãe era boa, era o próprio Bem” – e aqui reencontramos, finalmente, a fresta que pode talvez contornar o perigo da irrelevância que travava o dizer testemunhal. Ainda que apareça neste momento como impossibilidade, é já uma orientação.

Esse deslizamento age em refluxo também sobre a cena inescríptível e sobre a própria porção de sensório que assombra o diarista, como se lê em ficha datada de 15/12/1978:

Escrevo meu curso e chego a escrever *Meu Romance*. Penso então, com dor no coração, numa das últimas palavras de mam.: *Meu Roland! Meu Roland!* Tenho vontade de chorar.

[Sem dúvida, estarei mal enquanto não escrever algo *a partir dela* (*Foto* ou outra coisa).]<sup>56</sup> (BARTHES, 2011a, p. 212, grifos do autor).

---

<sup>55</sup> Le chagrin est égoïste. // Je ne parle que de moi. Je ne puis parler d’elle, dire ce qu’elle était, faire un portrait bouleversant (comme celui que Gide fit de Madeleine). // (Pourtant : tout est vrai : la douceur, l’énergie, la noblesse, la bonté. (BARTHES, 2009, p. 208)

<sup>56</sup> J’écris mon cours et en viens à écrire *Mon Roman*. Je pense alors avec déchirement à l’un des derniers mots de mam. : *Mon Roland ! Mon Roland !* J’ai envie de pleurer. // [Sans doute je serai mal, tant que je n’aurais pas écrit quelque chose *à partir d’elle* (*Photo*, ou autre chose).] (BARTHES, 2009, p. 227)

“Photo” é um dos títulos provisórios do livro que afinal foi publicado como *A câmara clara*. Nesta ficha de 15/12/78, há o enlace entre o romance (aqui trata-se já de *Vita Nova* e do curso *A Preparação do Romance*) e as palavras dilacerantes da mãe; há também a associação da escrita a uma condição ou prática de apaziguamento do “estar mal”. Nesta última, sublinho o lugar destinado à mãe nessa escrita ainda nebulosa: o de ponto de partida, como a estrela originadora dos raios luminosos da fotografia essencial de *Câmara*, o que marca ao mesmo tempo sua presença e sua distância. Sublinho igualmente que, com toda a sua vontade protensiva, essa anotação quase reprisa uma outra de meses antes:

23 de março de 1978

Pressa que tenho (constantemente verificada há algumas semanas) de reencontrar a liberdade (livre dos atrasos), de me dedicar ao livro sobre a Fotografia, isto é, de integrar minha tristeza a uma escrita.

Crença e, parece, verificação de que a escrita transforma em mim as “estases” do afeto, dialetiza as “crises”.<sup>57</sup> (BARTHES, 2011a, p. 102).

A ficha continua com uma lista de crises biográficas e dos escritos que as integraram; no âmbito do próprio *Diário*, entretanto, ainda o trabalho de Sísifo.

#### 2.1.4 *Obtuso pesar*

A escrita como instância de ação na crise afetiva é retomada numa anotação posterior do *Diário*:

31 de maio de 1978

Não é de solidão que necessito, é de anonimato (de trabalho).

Transformo “Trabalho” no sentido psicanalítico (Trabalho do Luto, do Sonho) em “Trabalho” real – de escrita.

Pois:

O “Trabalho” pelo qual (dizem) saímos das grandes crises (amor, luto) não deve ser liquidado apressadamente; para mim, ele só se *realiza* na e pela escrita.<sup>58</sup> (BARTHES, 2011, p. 129, grifo do autor).

Essa receptividade ou afinidade entre o luto e a escrita aparece nas reflexões de Julia Kristeva acerca do conjunto melancólico-depressivo em *Sol negro: depressão e melancolia* (KRISTEVA, 1987). Alguns dos apontamentos iniciais desse estudo parecem-me

<sup>57</sup> 23 mars 1978 // Hâte que j’ai (sans cesse vérifiée depuis des semaines) de retrouver la liberté (débarrassé des retards) de me mettre au livre sur la Photo, c’est-à-dire d’intégrer mon chagrin à une écriture. // Croyance et, semble-t-il, vérification que l’écriture transforme en moi les « stases » de l’affect, dialectise les « crises ». (BARTHES, 2009, p. 114)

<sup>58</sup> 31 mai 1978 // Ce n’est pas de solitude que j’ai besoin, c’est d’anonymat (de travail). // Je transforme « Travail » au sens analytique (Travail du Deuil, du Rêve) en « Travail » réel – d’écriture. // car : // le « Travail » par lequel (dit-on) on sort des grandes crises (amour, deuil) ne doit pas être liquidé hâtivement ; pour moi il n’est *accompli* que dans et par l’écriture. (BARTHES, 2009, p. 143).

de grande valia para pensar os esforços de escrita enlutada de Barthes: conforme Kristeva, na perspectiva freudiana a melancolia e a depressão envolvem “o mesmo *luto impossível do objeto materno*”<sup>59</sup> (KRISTEVA, 1987, p. 19, grifo da autora, trad. minha). Diz também a autora que, apesar de não ser uma condição clínica, como apresentado anteriormente (cf. 2.1.1 O Diário e o divã), também o luto implica dificuldades com a perda do objeto de desejo e uma falência do significante (KRISTEVA, 1987, p. 20).

De modo ainda mais abrangente, Kristeva vincula o acesso infantil à linguagem a uma perda da mãe, ou de uma proximidade especial, imediata, com ela. Nesse prisma, cada um de nós adentra a linguagem carregando uma tristeza fundadora, uma vez que “é o fato de estar separado de sua mãe de modo irreparável e desesperado que leva [a criança] a decidir tentar reencontrá-la, bem como seus outros objetos de amor, primeiramente em sua imaginação, e em seguida nas palavras”<sup>60</sup> (KRISTEVA, 1987, p. 15, trad. minha). A imaginação seria, portanto, essencialmente melancólica, e a escrita, inevitavelmente amorosa, ambas dirigidas a essa perda primordial e imbuídas de uma busca impossível necessária.

Sem qualquer intenção de determinar a adequação dessas proposições de caráter científico e clínico aos movimentos do *Diário*, guardo apenas a visão da escrita como esse espaço lacunar, precipitado por um distanciamento irreversível e fadado à sede duma união que talvez nunca tenha existido senão como promessa. Em que pese o fato do almejado nessa união consistir, na abordagem psicanalítica de Kristeva, na figura do primeiro objeto amoroso (no caso, a Mãe), as linhas gerais da ideia da linguagem como ânsia duma imediatez tão imemorial quanto inatingível têm certa semelhança com as ideias de Blanchot acerca da palavra já trazidas aqui, e conferem algo de trágico a essa escrita na qual o diarista enlutado se embrenha simultaneamente por empenho e por exigência visceral, ambivalência apontada por Blanchot (1962, p. 106) n’*O espaço literário* como própria à criação artística.

Se, dos escritos barthesianos relacionados diretamente à perda da mãe, é possível ver *A câmara clara* como o livro-monumento finalizado e *Vita Nova* como o enigma da escrita interrompida, o *Diário de luto* pode ser lido como um espaço de perambulação que explora em escrita tanto a necessidade absoluta desse escrever lutuoso quanto suas várias e dolorosas impotências e insuficiências, conforme o *Diário* se defronta com o intervalo entre o desejo de uma escrita que acolha o amor amputado de seu objeto e a ausência como âmago da própria

---

<sup>59</sup> le même deuil impossible de l’objet maternel

<sup>60</sup> c’est d’être séparé sans retour, désespérément de sa mère qui le décide à essayer de la retrouver, ainsi que les autres objets d’amour, dans son imagination d’abord, dans les mots ensuite

linguagem, como formula a interrogação de 29/10/77: “Na frase ‘Ela não sofre mais’, a que, a quem remete o ‘ela’? Que quer dizer esse presente?”<sup>61</sup> (BARTHES, 2011, p. 15).

A aporia dilacerante da coincidência entre o necessário e o inatingível é, para Blanchot, o próprio à escrita. Aporia fecunda: assim como o tempo e o movimento estáticos do luto abrem-se para um pulsar, também o fracasso da escrita desejada desdobra-se em passagem para o escrever vertiginoso, num deslizar que, mantendo a relação inconciliável dos elementos, ganha sua potência precisamente dessa tensão:

Somos, por um movimento demasiado forte, arrastados a um espaço onde a verdade falta, onde os limites desapareceram, onde estamos desmesuradamente livres, e onde, no entanto, nos é imposto manter um movimento correto, não perder a medida e, indo ao fundo do erro, buscar uma fala verdadeira.<sup>62</sup> (BLANCHOT, 1962, p. 192-193, trad. minha).

A palavra verdadeira de Blanchot não está distante do entrevisto por Barthes como termo adialético da atroz destituição da perda materna; lemos no *Diário*, no dia seguinte à morte de Henriette: “Se há trabalho [de luto], aquele que nascer dele não será um ser *comum*, mas um ser *moral*, um sujeito do *valor* – e não da integração.”<sup>63</sup> (BARTHES, 2011, p. 8, grifos do autor). Começa, assim, a se delinear o critério que permeará tanto a sobrevivida do enlutado quanto a escrita lutuosa, e que consiste em obrar uma persistência espectral daquela que foi perdida. Ela continua a agir no modo de vida cultivado pelo sobrevivente (BARTHES, 2011, p. 186) e, além do cotidiano, também a obra é inundada e reconfigurada pelo sofrimento da perda, como se vê neste trecho datado de 05/06/78: “preciso (sinto-o bem) fazer aquele livro acerca de mam. Em certo sentido, também, é como se eu precisasse *fazer reconhecer mam*. [O livro deve ser] um ato, *um ativo* que *faz* reconhecer.”<sup>64</sup> (BARTHES, 2011, p. 130, grifos do autor).

Como pode se dar o reconhecimento para quem nunca conheceu Henriette? Aqui retorna a questão do tópico anterior sobre o fluxo satisfatório entre o biográfico e o escritural, que havíamos deixado no estágio do retrato e da abstração da ternura materna para com seu R na noção de Bem. Com vistas a *Vita Nova*, a questão é amplamente trabalhada em *A preparação*

<sup>61</sup> Dans la phrase « Elle ne souffre plus », à quoi, à qui renvoie « elle » ? Que veut dire ce présent ?” (BARTHES, 2009, p. 25)

<sup>62</sup> Nous sommes, par un mouvement trop fort, attirés en un espace où la vérité manque, où les limites ont disparu, où nous sommes livrés à la démesure, et c’est là pourtant qu’il nous est imposé de maintenir une démarche juste, de ne pas perdre la mesure et de chercher une parole vraie en allant au fond de l’erreur.

<sup>63</sup> S’il y a travail, celui qui sera accouché n’est pas un être *plat*, mais un être *moral*, un sujet de la *valeur* – et non de l’intégration. (BARTHES, 2009, p. 18)

<sup>64</sup> il m’est nécessaire (je le sais bien) de faire ce livre autour de mam. En un sens, aussi, c’est comme si il me fallait *faire reconnaître mam*. [...] [il faut que le livre soit] un acte, *un actif* qui *fait* reconnaître. (BARTHES, 2009, p. 144-145). Observação: na edição em francês, é grifado em itálico “faz”, e na edição brasileira, “reconhecer”. Reproduzo a tradução brasileira, porém com os grifos do original.

do romance, em especial no recurso a Proust para composição de personagens (BARTHES, 2003). Já o trâmite tateado para *A câmara clara* aparece na seguinte anotação do *Diário*:

29 de dezembro de 1978

Tendo recebido, ontem, a foto que mandei reproduzir, de mam. quando menina, no jardim de inverno de Chennevières, tento colocá-la diante de mim, em minha mesa de trabalho. Mas é demais, é intolerável, dói demais. Essa imagem entra em conflito com todos os pequenos combates vãos, sem nobreza, de minha vida. A imagem é verdadeiramente uma medida, um juiz (compreendo agora como uma foto pode ser santificada, guiar → não é a *identidade* que é lembrada, é, nessa identidade, uma *expressão* rara, uma “virtude”).<sup>65</sup> (BARTHES, 2011, p. 216, grifos do autor).

Vê-se que a exigência de uma escrita a partir da mãe traz alguns imperativos: é preciso que seja uma escrita à altura da mãe, ou do Bem que se quer recriar no texto. Entre idas e vindas, atritos e insistências, a escrita da mãe passa a ser uma escrita capaz de abrigar características essenciais da mãe, suas virtudes, que acabam por ser assimiladas a um tipo particular de escrita, que se torna assim o objeto da busca desse escrever. No *Diário*, o romance de Barthes aparece menos como um substituto da mãe ou novo objeto de investimento do que como um prolongamento que só interessa na medida de sua identidade com a mãe perdida. Talvez por isso o *Diário* tenha sido, no folio 1 dos planos de *Vita Nova* reproduzidos nas *Obras Completas*, posicionado como prólogo (BARTHES, 2002b, p. 1008).

Vejamos instantâneos desse vaguejar. Poucos dias após o falecimento, a seguinte anotação:

29 de outubro [de 1978]

Ideia – assombrosa, mas não desoladora – de que ela não foi “tudo” para mim. Senão, eu não teria escrito uma *obra*. Desde que eu cuidava dela, há seis meses, efetivamente ela era “tudo” para mim, e esqueci completamente que havia escrito. Eu estava perdidamente por conta dela. Antes, ela se fazia transparente para que eu pudesse escrever.<sup>66</sup> (BARTHES, 2011a, p. 16, grifo do autor).

Há aqui, como vimos no Capítulo 1 com relação ao apaixonado (cf. 1.1.1 A língua de soslaio), a percepção de uma separação, e mesmo de uma espécie de incompatibilidade entre a mãe e a escrita, uma vez que o diarista se diz incapaz de ocupar-se simultaneamente de ambas.

---

<sup>65</sup> 29 décembre 1978 // Ayant reçu hier la photo que j’avais fait reproduire de mam. petite fille dans le jardin d’hiver de Chennevières, j’essaye de la mettre devant moi, à ma table de travail. Mais c’est trop, cela m’est intolérable, me fait trop de peine. Cette image entre en conflit avec tous les petits combats vains, sans noblesse, de ma vie. L’image est vraiment une mesure, un juge (comprends maintenant comment une photo peut être sanctifiée, guider → ce n’est pas l’*identité* qui est rappelée, c’est, dans cette identité, une *expression* rare, une « vertu ». (BARTHES, 2009, p. 231)

<sup>66</sup> 29 octobre [1977] // Idée – stupéfiante, mais non désolante – qu’elle n’a pas été « tout » pour moi. Sinon, je n’aurais pas écrit d’*œuvre*. Depuis que je la soignais, depuis six mois, effectivement, elle était « tout » pour moi, et j’ai complètement oublié que j’avais écrit. Je n’étais plus qu’éperdument à elle. Avant, elle se faisait transparente pour que je puisse écrire. (BARTHES, 2009, p. 26)

Dias depois, em 31/10/77, “Não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será –, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades.”<sup>67</sup> (BARTHES, 2011a, p. 23). Aqui a escrita, já denominada ou especificada como literatura, traz um perigo, mas vislumbra-se alguma afinidade possível entre ela e a grande perda. Saltando adiante, a afirmação de 31/05/78 sacramenta a permeabilidade: “De que modo mam. está presente em tudo o que escrevi: por toda a parte há ali a ideia do Soberano Bem.”<sup>68</sup> (BARTHES, 2011a, p. 128). Aqui, a escrita já feita (portanto, não literária) recebe em leitura *a posteriori* a característica essencial da mãe e, portanto, sua presença. Por fim, em 18/01/79: “Desde a morte de mam., não tenho mais vontade de ‘construir’ nada – salvo na escrita. Por quê? Literatura = única região da Nobreza (como era mam.).”<sup>69</sup> (BARTHES, 2011a, p. 221). Nesta última anotação, a escrita a fazer é novamente a literatura, que consegue furar a acídia do luto ao responder à sua demanda incessante de estar com aquela que já não é mais, ou de afirmar (celebrar, prolongar, fazer sentir) aquilo que ela foi.

Essa demanda anima diferentes projetos. As particularidades de como ela se dá em *Vita Nova* estão além do escopo deste estudo e têm sido exploradas em diferentes pesquisas, dentre as quais destaco a de Pino (2015), a partir da qual sinalizarei brevemente que essa vida nova tem no falecimento da mãe seu marco decisivo, o evento a partir do qual é impossível continuar a ser, a viver como antes. Essa vida nova se apresenta, ao cabo de ampla ponderação, como a entrada em uma nova prática de escritura: a literatura, depositária tanto dos traços do Soberano Bem perdido quanto da esperança de seu reencontro, que seria tanto o motor do enredo quanto o efeito de leitura procurado.

Penso que agora é possível ter uma ideia aproximada de alguns vetores da configuração da necessidade barthesiana de escrita em torno da perda da mãe no âmbito do *Diário*. Antes de passar ao exame de como essas questões se movimentam n’*A câmara clara*, algumas palavras sobre o maço de fichas percorrido até aqui.

Nestas linhas irrompem, incansáveis, certos motivos e dinâmicas. Uma delas é a configuração particular que no luto assumem certos pares comumente tratados como antinomias: vida e morte, presença e ausência. Parte dos esforços teóricos de Barthes no período

---

<sup>67</sup> Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature – ou sans être sûr que c’en ne sera pas – bien qu’en fait la littérature s’origine dans ces vérités. (BARTHES, 2009, p. 33)

<sup>68</sup> En quoi mam. est présente dans tout ce que j’ai écrit : en ce qu’il y a là partout une idée du Souverain Bien. (BARTHES, 2009, p. 142)

<sup>69</sup> Depuis la mort de mam. plus envie de rien « construire » – sauf en écriture. Pourquoi ? Littérature = seule région de la Noblesse (comme l’était mam.). (BARTHES, 2009, p. 236)

concomitante à escrita do *Diário de luto* (os cursos *Como Viver Junto* e *O Neutro*, o livro *A câmara clara*, entre outros) dirigiram-se a desestabilizar pares deste tipo, sem recorrer a um terceiro que acomodaria e superaria o conflito, e sim fazendo aflorar entre os termos outros tipos de relação. Dentre eles, a assombração interessa-me por operar num intermediário que abre permeabilidades estranhas, indigestas, insuportáveis: faíscas ou sombras de existência de quem se foi em estilhaços de palavras, gestos, objetos etc.; a continuidade daquele tão desfeito pela perda que se diz como morto...

Estando o escritor apartado irrecuperavelmente daquela que ama, sua escrita envereda por modos pelos quais a presença pode se dar no cerne dessa ausência aterradora: o legado (valor), a essência (inocência), o afeto. Enquanto n'*A câmara clara* esses pontos são partida e chegada de uma aventura, no *Diário de luto* eles vêm como pontadas.

E, de tudo o que tenho procurado dizer sobre o *Diário de luto*, talvez esteja faltando o principal: o quão comovente ele é. Decerto, estão ali em germe muito do que será desenvolvido acerca do Tempo, da Morte e do ininterpretável em *A câmara clara*, como veremos, e também do que será explorado como atribuições de *Vita Nova* no curso *A Preparação do Romance*. Contudo, além do interesse para o conjunto da produção barthesiana, encontro nas anotações do *Diário* uma ferida. Ferem-me as narrativas de crises de choro, de momentos em que falta o chão, falseiam palavras e titubeiam projetos, a crônica de como o sofrimento é resiliente para além do razoável e infiltra-se em lugares, hábitos, planos, convicções, na própria identidade e, principalmente, na escrita, que antes de ser reencontrada como a instância possível para o Bem (BARTHES, 2009, p. 236) passa também por esfacelamentos e destituições.

Marty (2010, p. 23-24), com quem eu vinha em pacífico acordo, destaca as numerosas interrupções do *Diário* e suas diversas menções ao quanto a escrita parece difícil ou mesmo impossível e, com base nisso, considera-o como um escrever sempre em vias de extinção. Todavia, vejo apenas uma escrita que, desigualmente, atravessou quase dois anos e foi contemporânea (subterrânea?) de diversos projetos. Chega a ser um pouco desconcertante pensar na existência desse espaço onde proliferam as dúvidas, a precariedade e onde a agrafia é uma ameaça constante, em concomitância a numerosos artigos, conferências, entrevistas e projetos do vulto dos cursos do Collège e da organização de *Sollers Écrivain*.

Paolo Zublena (2015) propõe o opaco, qualificador recorrente no *Diário*, como categoria que organiza o profundo abalo na relação barthesiana com a escrita a partir da experiência do luto. Para o crítico italiano, nos esquemas de *Vita Nova* o luto seria

funcionalizado por Barthes como uma prova moral necessária para o acesso à nobreza da Literatura, a qual seria o terreno eleito para expressão do *pathos* (ZUBLENA, 2015, p. 56).

Permanecendo um pouco aquém do Romance, vejo no *Diário* meandros pesarosos de um luto que resiste a deixar-se apreender, terminar, cooptar ou resolver; que impõe convivência com a atroz conjunção amor-e-morte, da ordem do insustentável. Assim, antes de tornar-se clarão e de aceder ao plano do saber afetivo desenvolvido n’*A câmara clara* e de integrar o híbrido escritural que se queria *Vita Nova*, há um espaço onde o luto se dá, enquanto escrita, como abismo do imperscrutável, parcamente arranhado por fiapos de escritura – “Meu espanto – e, por assim dizer, minha inquietude (meu mal-estar) vem do fato de que, na verdade, não é uma falta (não posso descrever isso como uma falta, minha vida não está desorganizada), mas uma *ferida*, algo que dói no coração do amor.”<sup>70</sup> (BARTHES, 2011a, p. 63, grifo do autor).

Assim, se há estudos demonstrando que o luto barthesiano afinal se fez, com o reinvestimento afetivo passando da mãe para a escrita literária, e que a impossibilidade de dizer afirmada reiteradamente no *Diário* foi vencida n’*A câmara clara* (COMPAGNON, 2013; LEBRAVE, 2002, p. 106), parece-me também relevante assinalar a opacidade dessa submersão lutuosa em que o amor se torna tão avassalador quanto espectral e toma corpo numa escrita bastante precária. Tal opacidade tem algo da blanchotiana, inapreensível, desmesurada, dilacerante, ruína, e não me parece de todo distante de noções caras a Barthes naquele período, como o intratável. (A palavra *intratável* circula em diversos escritos de Barthes e adquire, nos últimos anos, valor de uma certa resistência a diversas pressões e injunções, dentre elas os ímpetus classificador e explicativo. Essa resistência é de um tipo bastante específico: o intratável não organiza nem reorganiza, não constrói nem propõe; ele é um grão que emperra elucidações, normatizações e polarizações. Não é razoável nem tampouco desarrazoado, mas antes neutro: o neutro como vertigem da insuficiência da sistematização, como impulso afirmativo que, na consideração das ínfimas nuances, está sempre além das opções estabelecidas, perpetuamente prestes a reabrir a vertigem de um *outro* termo, do que existe fora do exequível – de escritura.)

---

<sup>70</sup> Mon étonnement – et pour ainsi dire mon inquiétude (mon malaise) vient de ce qu’à vrai dire, ce n’est pas un manque (je ne puis décrire cela comme un manque, ma vie n’est pas désorganisée), mais une *blessure*, quelque chose qui fait mal au cœur de l’amour. (BARTHES, 2009, p. 75)

## 2.2 Uma ferida no coração da escrita

*la mort comme abîme : non pas ce qui fonde, mais  
l'absence et la perte de tout fondement*<sup>71</sup>  
(Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*)

“Dor nas fotos em si – mas promessa de doçura e de força no escrever do texto”<sup>72</sup>, lê-se numa das fichas preparatórias d’*A câmara clara* (BARTHES apud LEBRAVE, 2002, p. 102, trad. minha). O livro aparece, no âmbito do *Diário de luto*, como a terra prometida de uma escritura possível em meio ao pesar e com força de mitigá-lo. Em seu estudo de arquivo sobre a gênese de *Câmara*, Jean-Louis Lebrave relata que parte das anotações dizem respeito ao processo de escrita e a suas relações com a perda da mãe: “Muitas fichas funcionam como um diário, acompanhando dia a dia o sofrimento que essa morte provocou, a dificuldade por ela acarretada para a escritura, e a solução que esta acabou trazendo à crise interior.”<sup>73</sup> (LEBRAVE, 2002, p. 101, trad. minha).

Deixando em suspenso a questão da solução, gostaria de concentrar a leitura na presença dessa perda na escrita do livro e nos modos como este revisita algumas perturbações colocadas no *Diário* cujos deslizamentos temos acompanhado.

Destarte, podemos lembrar que *A câmara clara* responde a uma encomenda da Cahiers du Cinéma para integrar uma coleção sobre as artes visuais. Há, então, um elemento motor externo, por assim dizer, ou ao menos um convite à escrita, o qual, aceito, acaba por proliferar dúvidas, reticências, silêncios, clarões que cegam; que esmaga o tempo, perfura o olhar e tudo faz irradiar de uma ferida que é origem e perdição dessa busca, e também seu modo de ser: “eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso”<sup>74</sup> (BARTHES, 1984, p. 39).

O livro tem quarenta e oito capítulos distribuídos igualmente em duas partes. Na primeira, ficamos conhecendo as motivações e os caminhos da pesquisa; Barthes faz apontamentos metodológicos, estabelece os termos de abordagem da Fotografia e esboça uma

<sup>71</sup> a morte como abismo: não aquilo que funda, mas a ausência e a perda de todo fundamento (trad. minha)

<sup>72</sup> Douleur aux photos elles-mêmes – mais promesse de douceur et de force à écrire le texte

<sup>73</sup> Nombre des fiches sont en effet comme un journal au jour le jour de la souffrance que cette morte a provoquée, de la difficulté qu’elle a entraînée pour l’écriture, et de la solution que celle-ci a finalement apportée à la crise intérieure.

<sup>74</sup> je ne m’intéressais à la Photographie que par « sentiment » ; je voulais l’approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense (BARTHES, 2011b, p. 42)

regra estrutural, que é explorada na discussão de diferentes fotos. São apresentadas as noções de *studium* e *punctum* e a ideia central do referente fotográfico como imprescindível ou inescapável. Há, de certo modo, dois movimentos conflitantes: o primeiro envolve o caráter de captura, petrificação, estagnação da imagem fotográfica e do discursar que pretende abarcá-la. Barthes discute a fundo a fotografia como espaço de ser-visto, como efigie, e mesmo como uma microexperiência de morte (BARTHES, 2011b, p. 30-31); também como um objeto que resiste ao desenvolvimento dissertativo e à própria interpretação, que rarefaz a fala ao propiciar repetição, insistência. Essa impotência do dizer aparece-me também na fórmula que tenta assinalar a essência da fotografia: “isto foi” – parco, prosaico, evidente, dum despojamento conceitual a que retornaremos (cf. 3.2.3 O retorno a um (in)certo saber) e cuja recepção Barthes imagina no penúltimo capítulo de seu livro: “O noema da Fotografia é simples, banal; nenhuma profundidade: *‘Isso foi’*. Conheço nossos críticos: o quê! um livro inteiro (ainda que curto) para descobrir o que sei desde a primeira olhada?”<sup>75</sup> (BARTHES, 1984, p. 168).

Em meio a essa imobilidade aflitiva, há também sopros: o *punctum* que anima a fotografia, que lhe confere um extracampo de movência possível (BARTHES, 2011b, p. 90), ou a possibilidade de exceder o que é visível no fotograma. Como vimos, o *punctum* age sobre o leitor, aproveitando uma disponibilidade que não cabe na classificação ativo/passivo. Há, contudo, algo que o leitor pode fazer para favorecer esse lampejo: fechar os olhos.

Nada de espantoso, então, em que às vezes, a despeito de sua nitidez, ele só se revele muito tarde, quando, estando a foto longe de meus olhos, penso nela novamente. Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*. [...] Eu acabava de compreender que por mais imediato, por mais incisivo que fosse, o *punctum* podia conformar-se com uma certa latência (mas jamais com qualquer exame).

No fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. [...] nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva.<sup>76</sup> (BARTHES, 1984, p. 82-84)

---

<sup>75</sup> Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « Ça a été. » Je connais nos critiques : quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d’œil ? (BARTHES, 2011, p. 176)

<sup>76</sup> Rien d’étonnant alors à ce que parfois, en dépit de sa netteté, [le *punctum*] ne se révèle qu’après coup, lorsque la photo étant loin de mes yeux, je pense à elle de nouveau. Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu’une photo que je vois, comme si la vision directe orientait à faux le langage, l’engageant dans un effort de description qui, toujours, manquera le point de l’effet, le *punctum*. (...) Je venais de comprendre que tout immédiat, tout incisif qu’il fût, le *punctum* pouvait s’accommoder d’une certaine latence (mais jamais d’aucun examen). // Au fond – ou à la limite – pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux. (...) ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective. (BARTHES, 2011b, p. 87-89)

Essa ideia de ver melhor a foto quando não se está olhando para ela, ou quando o foco da relação muda – desliza daquilo que está retratado (e que solicita uma descrição) para aquilo que a foto retorna, revem, numa espécie de depuração do agudo –, introduz na leitura um novo elemento, designado por Barthes como latência e que pouco a pouco desemboca em sua nascente: o Tempo.

### 2.2.1 *Um presente insustentável*

O Tempo está no centro da segunda noção de *punctum*, apresentada na segunda parte do livro. Aliás, essa organização dos capítulos posiciona quase no meio, ou no coração de *A câmara clara* (p. 105-109 de um total de 183), uma descoberta que o irradia por inteiro.

Essa descoberta é preparada cuidadosamente para o leitor. No final da parte I, Barthes admite que não está conseguindo determinar a natureza da fotografia pela mediação do prazer, a qual constituía a dinâmica do *punctum* examinada ou aplicada até então. A parte II inicia mencionando de passagem um reencontro inesperado: durante as intermináveis organizações que se seguem a um falecimento, uma foto da mãe se sobressai em meio a tantas outras que não pareciam verdadeiramente boas, incapazes de “ressurreição viva do rosto amado” (BARTHES, 2011b, p. 100). Os dois capítulos seguintes trazem explicações minuciosas acerca dessa insuficiência das fotos comuns e uma guinada no objetivo do livro: “E eis que começava a nascer a pergunta essencial: será que eu a *reconhecia?*”<sup>77</sup> (BARTHES, 1984, p. 99, grifo do autor). Após tais ponderações, há a narrativa do encontro dessa foto especial.

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri.

A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados, de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças de pé, formando grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. [...] ela unira as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como com frequência fazem as crianças, num gesto desajeitado. [...]

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguiu como o Bem do Mal [...] tudo isso formava a figura de uma *inocência* soberana (se quisermos tomar essa palavra segundo sua etimologia, que é “não sei prejudicar”), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser [...]. Essa circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação a uma imagem, estava, no entanto, presente na face que ela tinha na fotografia que eu acabava de encontrar. [...] meu pesar queria uma

---

<sup>77</sup> Et voici que commençait à naître la question essentielle : est-ce que je la *reconnaissais* ? (BARTHES, 2011b, p. 103)

imagem justa, uma imagem que fosse a um só tempo justiça e justeza: justo uma imagem, mas uma imagem justa. Tal era para mim a Fotografia do Jardim de Inverno.<sup>78</sup> (BARTHES, 1984, p. 101-104, grifo do autor)

Esta longa citação aparece aqui na íntegra pois dela, nela e para ela flui e reflui toda a leitura deste tópico, como no anterior as ternas palavras de Henriette enferma.

A Foto do Jardim de Inverno vem como a culminação de uma busca, da busca por um vislumbre afetivo daquela que já não era mais, que pudesse ser uma verdade acessível apesar, ou de través, do Tempo. O reencontro possibilitado por essa imagem que dá a ler ao olhar pesaroso o traço essencial daquela que se ama, e que se foi, efetua talvez a *ressurreição viva* que seria o poder assombroso da fotografia, um contato diacrônico que atravessa a sequência temporal com instantes arrebatados a esse transcurso para contrapor ao “nunca mais” da morte o “para sempre” da bondade e doçura da mãe perdida e ali, naquela foto, presente.

Esse presente da Fotografia do Jardim de Inverno, presente que entrelaça presença, dádiva e temporalidade, opera uma série de conjunções. Ele presentifica – traz para o presente do Roland Barthes que protagoniza o reencontro narrado em *Câmara* uma presença encerrada em seu passado, atravessando mutuamente morte e vida e os tempos próprios a cada uma delas. Nesse sentido, como diz Pino (2015, p. 108), a fotografia produz uma confusão temporal ao estar “presa entre dois tempos: o tempo em que o referente aparentemente está vivo e aquele em que ele não vive mais”. Essa interpenetração, que temos acompanhado neste capítulo, faz o insuportável da fotografia e do luto com a demanda de uma reunião impossível necessária, que se dá sem acontecer, no indubitável de um afeto. O tempo, porém, ludibriado em sua prerrogativa de inexorabilidade, não tarda a fazer valer o que lhe é de direito e que se anuncia já no prelúdio à narrativa do reencontro, numa adjetivação peculiar.

Ressurreição viva. À primeira vista, redundância: algo arrancado à morte deve necessariamente ser restituído à vida, encontrar seu lugar nesse binário compulsório. Mas a

---

<sup>78</sup> J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la vérité du visage que j'avais aimé. Et je la découvris. // La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un Jardin d'Hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans (1898), son frère en avait sept. (...) elle avait joint ses mains, l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. (...) // J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. La clarté de son visage, la pose naïve de ses mains, la place qu'elle avait occupée docilement sans se montrer ni se cacher, son expression enfin, qui la distinguait, comme le Bien du Mal (...) tout cela formait la figure d'une *innocence* souveraine (si l'on veut bien prendre ce mot selon son étymologie, qui est « Je ne sais pas nuire »), tout cela avait transformé la pose photographique dans ce paradoxe intenable et que toute sa vie elle avait tenu : l'affirmation d'une douceur. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours (...). Cette circonstance extrême et particulière, si abstraite par rapport à une image, était présente cependant dans le visage qu'elle avait sur la photographie que je venais de retrouver. (...) mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justesse : juste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d'Hiver. (BARTHES, 2011b, p. 105-109)

fotografia essencial sai dessa oposição, produz uma outra coisa, que inicialmente parecia ser uma excepcional vida em morte e acaba refluindo para o gotejar da morte em vida.

Chegamos, enfim, ao segundo *punctum*, que não é da ordem do detalhe.

Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo [...]. Leio ao mesmo tempo: *isto será e isto foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço, tal como o psicótico de Winnicott, *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe.<sup>79</sup> (BARTHES, 1984, p. 141-142, grifos do autor)

Barthes fala a seguir de um esmagamento do tempo: os retratados estão mortos e vão morrer, retidos para além do finamento sob a sombra de um findar que nem por haver ocorrido deixará de sobrevir ainda e sempre. Retorna novamente, aqui, Derrida acerca do imorrer blanchotiano, que acontece como encontro da morte como antecipação com a própria morte, entre o que vai acontecer e o que já aconteceu como o mesmo, numa identidade insustentável (DERRIDA, 1998, p. 82-83). Esse retorcer do mesmo-em-diferença acaba por diferenci-lo para uma condição outra, em que ele não mais pode ocorrer como de ordinário: na Fotografia, a morte deixa de ser cessação, interrupção, para ser uma união separação ininterrupta, uma presença essencial sempre a retornar e em igualmente eterno recuo. Enquanto no verso de Drummond, em “Convívio”, “já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la conosco”, a fotografia barthesiana reabre continuamente a ferida na atroz simultaneidade de “isto foi” (a certeza afetiva da presença essencial da mãe-menina) e de “isto será” (a perda cuja crônica é o *Diário de luto*).

Há, então, algo de funesto nessa subtração ao tempo, que Barthes caracteriza como o espanto próprio à fotografia: espectro do revir, ela é sem porvir, e daí patética, melancólica (BARTHES, 2011b, p. 140). A constatação dessa barragem enseja um protesto que alinha o obtuso sem-saída da Fotografia a outro que já vimos nas fichas do *Diário*:

O círculo está fechado, não há saída. Sofro, imóvel. Carência estéril, cruel: não posso *transformar* meu pesar, não posso deixar derivar meu olhar; nenhuma cultura vem me ajudar a falar desse sofrimento [...] a Fotografia – minha Fotografia – é desprovida de cultura: quando é dolorosa, nada, nela, pode transformar o pesar em luto. E se a dialética é esse pensamento que domina o corruptível e converte a negação da morte em força de trabalho, então a Fotografia é indialética [...] ou ainda: o teatro morto da

---

<sup>79</sup> Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps (...). Je lis en même temps : *cela sera et cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la morte au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet en soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe. (BARTHES, 2011b, p. 148-149)

Morte, a rejeição do Trágico; ela exclui qualquer purificação, qualquer *catharsis*.<sup>80</sup> (BARTHES, 1984, p. 134-135, grifos do autor).

O petrificar fotográfico assola também o leitor da foto, congelado no presente de um “Sofro, imóvel”. E se é legítimo considerar (COMPAGNON, 2013; LEBRAVE, 2002, p. 106; MARTY, 2010, p. 41) que o próprio fato de o livro *A câmara clara* ter sido escrito, finalizado e publicado implique, em si, o triunfo da potência de trabalho, da dialetização e do desenlace sobre as impotências pesarasas tratadas reiteradamente no *Diário* e em *Câmara*, parece-me igualmente interessante ler a nota sobre a fotografia como uma escrita que não supera propriamente o impasse, mas nele se faz, afirmando-o na iminência de sua destruição, ou como a ruína de seu possível. Sem dispensar que haja performance de *ethos* discursivo nas diversas passagens onde o locutor textual barthesiano de cada um desses escritos afirma o caráter insolúvel de seu pesar, a presença desse insolúvel como um eixo de *Câmara*, tanto em termos de enunciado quanto de enunciação, me parece um indício do arraigamento e da relevância dessa questão no texto enquanto funcionamento, ou ativo que faz pensar e sentir.

Enquanto a perspectiva de morte sussurra em qualquer foto, a ressurreição precisa da foto justa e de um agente: o leitor, que também precisa ser um leitor especial: emocionado. É no insubstituível laço afetivo de um tal leitor que a foto realiza sua ação essencial de uma presença essencial, produzida no encontro viabilizado pela conjunção entre a certidão de existência conferida pela luz na película fotográfica e uma outra certidão, menos corroborável, porém ainda certa, que é a do reconhecimento afetivo.

Retomadas considerações anteriores sobre a unicidade daquele que testemunha e o poder de atestação da fotografia (cf. 2.1.3 Dito doutro modo: testemunho, retrato, descrever, escrever), é possível ver agora que os aspectos mais sutis desse atestado, aqueles ligados à essência, têm um componente de leitura. Daí a segunda fatalidade própria ao tempo da Fotografia: falando sobre o desgaste que afeta o suporte físico das fotos e que as torna tão perecíveis quanto aqueles nelas retratados, diz Barthes:

O que será abolido com essa foto que amarelece, empalidece, apaga-se e um dia será jogada no lixo, se não por mim – muito supersticioso para isso –, pelo menos quando de minha morte? Não somente a “vida” (isso esteve vivo, posado vivo diante da objetiva), mas também, às vezes, como dizer? o amor. Diante da única foto em que

---

<sup>80</sup> La boucle est fermée, il n’y a pas d’issue. Je souffre, immobile. Carence stérile, cruelle : je ne puis *transformer* mon chagrin, ne je puis laisser dériver mon regard ; aucune culture ne vient m’aider à parler cette souffrance (...) : la Photographie – ma Photographie – est sans culture : lorsqu’elle est douloureuse, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil. Et si la dialectique est cette pensée qui maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail, alors, la Photographie est indialectique (...) ou encore : le théâtre mort de la Mort, la forclusion du Tragique ; elle exclut toute purification, toute *catharsis*. (BARTHES, 2011b, p. 140-141)

vejo meu pai e minha mãe juntos, que sei que se amavam, penso: é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo, ninguém poderá mais testemunhá-lo: não restará mais que a indiferente Natureza. Este é um dilaceramento tão agudo, tão intolerável [...].<sup>81</sup> (BARTHES, 1984, p. 140).

Como a presença essencial possível à fotografia depende de uma leitura, ela acaba por ser tão finita quanto aquela que a realiza. Esse horizonte de desaparecimento total, seguinte ao bloco “isso foi” e “isso será (isso vai morrer)”, é vivido como uma terceira perda inscrita no nó temporal da ressurreição fotográfica.

Esse final insuportável apesar, ou na medida de sua plena ciência, é também o movimento narrativo-teórico do próprio livro, que apresenta a investigação da Fotografia em forma de busca. Nessa narrativa, Barthes conduz seu leitor ao longo de um caminho que, no período empírico da finalização da redação, o escritor “já” percorrera, mas que inscreve ou re-produz na escrita e restitui à leitura como indeterminação, e oferta aos leitores como procura, mais do que resultado. É, decerto, uma performance de presente e de descoberta; nessa linha, Coste (1998, p. 277) vê no tempo narrativo destroçado de *Câmara* um elemento trágico, no sentido experimentado pelos gregos antigos, que conheciam de antemão os enredos e desfechos de seus dramas (elaborados sobre narrativas míticas, partilhadas por aquele coletivo) porém mantinham, durante a fruição teatral, o equilíbrio delicado entre saber e não saber, o desejo intenso que não capitula ante o “já sabido”. Esse equilíbrio aparece, algo diverso e perverso, no seguinte trecho d’*O prazer do texto*:

Muitas leituras são perversas, implicam uma clivagem. [...] o leitor pode dizer sem parar: *sei perfeitamente que são apenas palavras, mas mesmo assim...* (emociono-me como se essas palavras enunciasses uma realidade). De todas as leituras, a trágica é a mais perversa: tenho prazer ao me ouvir contar uma história *cujo fim eu conheço*: sei e não sei; diante de mim mesmo, faço como se não soubesse: sei muito bem que Édipo será desmascarado, que Danton será guillotinado, *mas mesmo assim...*<sup>82</sup> (BARTHES, 2007c, p. 65, grifos do autor, trad. minha).

Enquanto este Barthes de 1973 sublinha “mesmo assim”, criando uma relação na qual o gozo de leitura é incrementado pelo conhecimento prévio do desfecho, que requer do

---

<sup>81</sup> Qu’est-ce qui va s’abolir avec cette photo qui jaunit, pâlit, s’efface et sera un jour jetée aux ordures, sinon par moi, – trop superstitieux pour cela – du moins à ma mort ? Pas seulement la « vie » (ceci fut vivant, posé vivant devant l’objectif), mais aussi, parfois, comment dire ? l’amour. Devant la seule photo où je vois mon père et ma mère ensemble, eux dont je sais qu’ils s’aimaient, je pense : c’est l’amour comme trésor qui va disparaître à jamais ; car lorsque je ne serai plus là, personne ne pourra plus en témoigner : il ne restera plus que l’indifférente Nature. C’est là un déchirement si aigu, si intolérable (...). (BARTHES, 2011, p. 147)

<sup>82</sup> Beaucoup de lectures sont perverses, impliquant un clivage. [...] le lecteur peut dire sans cesse : *je sais bien que ce ne sont que des mots, mais tout de même...* (je m’émeus comme si ces mots énonçaient une réalité). De toutes les lectures, c’est la lecture tragique qui est la plus perverse : je prends plaisir à m’entendre raconter une histoire *dont je connais la fin* : je sais et je ne sais pas, je fais vis-à-vis de moi-même comme si je ne savais pas : je sais bien qu’Œdipe sera démasqué, que Danton sera guillotiné, *mais tout de même...*

leitor uma atividade de cisão interna, sublinho, aqui, o “como se” cuja importância cresce ao longo dos anos e torna-se capital em *Câmara*, onde a presença e ausência da mãe falecida na Fotografia do Jardim de Inverno superam a relação conflituosa, descrita logicamente por “apesar” e “mesmo assim”, para aceder ao estranho e ilógico estatuto do espectro, que é sem ser, que não é sendo.

Se a fotografia barthesiana traz de volta o ente amado e perdido numa certeza fulgurante, porém, como ocorre em tantas narrativas de diferentes culturas, esse resgate tem seu preço, e a condição dessa presença é ser assombrada por um “vai morrer” decorrido iminente, até que seja lançada ao desaparecimento absoluto pelo fim do leitor que a sustenta, então a perda está além de todo alcance e o amor pesaroso nada pode?

Ocorre que *A câmara clara* remói a fotografia sendo irreduzivelmente *escritura*, atividade menos habilitada a mostrar feridas do que a produzi-las. Assim como o amor dos pais naquela foto anterior, exterior à sua experiência empírica pode reverberar no leitor que é Barthes, provavelmente pela narrativa que dele lhe fez a mãe, ao confiar a nós, leitores de *Câmara*, a ternura dilacerante que lhe traz a visão da claridade bondosa do olhar de sua mãe menina, é também um amor que se escreve e inscreve na sensibilidade disponível de outrem e no tempo desse novo depositário.

Deste modo, o amor que propicia e sustém a ressurreição fotográfica de Henriette Barthes pode ter alguma *demeure* – demorar-se, habitar, permanecer – na medida em que ler *A câmara clara* comove não *do* amor singular entre Henriette e seu R, mas *por* ele, na certeza aguda de que também amamos perdidamente nossos próprios mortos, afetos que não se confundem nem se dissolvem numa identidade geral, apenas obtém de nossas entranhas leitoras a ratificação anotada no *Diário de luto* que é preciso citar de novo: “A literatura é isto: não posso ler sem dor, sem sufocação de verdade, tudo o que Proust escreve em suas cartas sobre a doença, a coragem, a morte de sua mãe, seu desgosto etc.”<sup>83</sup> (BARTHES, 2011a, p. 173).

Esse acolhimento comovido deve-se, para o leitor privilegiado que é Derrida, a um potencial de deslizamento:

Pois doutro modo, como poderíamos, sem tê-la conhecido, ser abalados pelo que ele diz de *sua* mãe, que não foi apenas a Mãe, nem uma mãe, mas somente aquela que ela foi e cuja foto, tirada “naquele dia”? Como isso nos seria pungente se não estivesse em ação uma força metonímica, a qual não se confunde com uma facilidade do movimento de identificação, muito pelo contrário? A alteridade permanece quase intacta, e é esta a sua condição. Não me coloco em seu lugar, não tendo a substituir sua mãe pela minha. Se o faço, isso não pode me comover senão na alteridade do sem-

---

<sup>83</sup> La littérature, c’est ça : que je ne puis lire sans douleur, sans suffocation de vérité, tout ce que Proust écrit dans ses lettres sur la maladie, le courage, la mort de sa mère, son chagrin, etc. (BARTHES, 2009, p. 189)

relação, a unidade absoluta que a potência metonímica vem recordar-me sem apagá-la.<sup>84</sup> (DERRIDA, 1981, p. 286, grifos do autor, trad. minha).

O trecho é de *As mortes de Roland Barthes*, publicado no número da revista *Poétique* de 1981 em homenagem a Barthes após seu falecimento. Além de considerações acerca da morte e do falar de/a/com um morto, há no texto leituras de *A câmara clara*. Derrida vê no *punctum* uma força metonímica, pois ele suscitaria trânsitos, possibilitando atender à reivindicação barthesiana da unicidade de seu pesar e de sua mãe ao mesmo tempo em que acena com a latência de deslizamentos por meio dos quais o leitor pode tomar emprestado as noções ali propostas, sem desvinculá-las do componente afetivo que as anima.

O próximo capítulo percorre algumas dinâmicas escriturais em que *Câmara* instaura – pratica e afirma – seu saber afetivo. Contudo, antes de passar a isso, uma última pergunta ao âmago lutuoso desta leitura: afinal, quem retorna na Fotografia do Jardim de Inverno?

### 2.2.2 Duas Eurídicés

Mencionei anteriormente que no início da parte II de *A câmara clara* é proposta uma questão que vem mover o percurso do livro: “E eis que começava a nascer a pergunta essencial: será que eu a *reconhecia*? (BARTHES, 1984, p. 99, grifo do autor). Essa questão preside o folhear das fotos comuns que precede e prepara o encontro da Fotografia do Jardim de Inverno. Nesse movimento, Barthes diferencia reconhecer de reencontrar, precisando que este último envolveria uma essência da pessoa retratada. O questionamento permeia o encontro daquela foto essencial e adentra os capítulos seguintes, com reflexões acerca de intersecções e lacunas entre identidade, semelhança e verdade.

Pois a semelhança remete à identidade do sujeito, coisa derrisória, puramente civil, até mesmo penal; ela o dá “enquanto ele mesmo”, ao passo que eu quero um sujeito “tal que em si mesmo”. A semelhança me deixa insatisfeito e como que cético – é essa decepção triste que sinto diante das fotos comuns de minha mãe – ao passo que a única foto que me deu o deslumbramento de sua verdade é precisamente uma foto perdida,

---

<sup>84</sup> Car autrement, comment serions-nous bouleversés sans la connaître par ce qu’il dit de sa mère qui ne fut pas seulement la Mère, ni une mère mais celle-là seule qu’elle fut et dont telle photo, prise « ce jour-là... » ? Comment cela nous serait-il poignant si une force métonymique n’était pas à l’œuvre qui ne se confond pas avec une facilité dans le mouvement d’identification, au contraire ? L’altérité reste à peu près intacte, et c’est la condition. Je ne me mets pas à sa place, je ne tends pas à remplacer sa mère par la mienne. Si je le fais, cela ne peut m’émouvoir que depuis l’altérité du sans-rapport, l’unicité absolue que la puissance métonymique vient me rappeler sans l’effacer.

distante, que não parece com ela, a de uma criança que não conheci.<sup>85</sup> (BARTHES, 1984, p. 152-153)

Nova dobra, portanto, do reencontro operado na Fotografia do Jardim de Inverno: o desejo de reunião não se contenta com a identidade atestada pelo mecanismo de referência da linguagem fotográfica; exige, além dessa verdade factual, uma outra, mais visceral, e que acontece *justamente* num deslizar da referencialidade ordinária. Os olhos e postura da mãe menina aparecem ao narrador barthesiano como a verdade essencial e fulminante daquela que ele segue amando, inauguram um olhar no qual é facultado à fotografia abrir-se à confusão entre realidade (“isso foi”) e verdade (“é isto!”), constatar e exclamar, levar “a effigie a esse ponto louco em que o afeto (o amor, a compaixão, o luto, o ardor, o desejo) é fiador do ser.”<sup>86</sup> (BARTHES, 1984, p. 168). Nesse ponto louco, onde as garantias e a verdade se dão no âmbito do afeto dirigido à face da falecida, Barthes pode reencontrar a mãe numa forma para ele desconhecida enquanto sensório estritamente empírico porém dotada de um vertiginoso efeito de adequação com duplo esteio.

O primeiro esteio é o que temos visto como a essência, a qualidade essencial discernida em Henriette por seu R: a bondade terna que cintila na imagem interior erigida ao longo de toda uma vida de convívio, reluz nos olhos claros da menina no jardim de inverno e é designada na escrita barthesiana dos anos finais por Soberano Bem. É possível ver nessa vinculação ou sobreposição da mãe criança à mãe perdida um atravessamento da mãe empírica pela mãe como afeto, abstraído e encontrável num corpo outro, no qual o reencontro pode prescindir da vivência pela essência, que assim se dá a ver, diferentemente das essências transcendentais, em sua natureza de *leitura*. Nessa leitura, o narrador barthesiano instaura um atemporal da mãe, que teria sido desde sempre “tal qual a si mesma”, numa constância plácida e impermeável ao atrito: ela conhece seu lugar (BARTHES, 2009, p. 225), não se debate com a própria imagem (BARTHES, 2011b, p. 105), jamais inicia conflitos com o filho (BARTHES, 2011b, p. 109), não tem nevroses (BARTHES, 2009, p. 227). Enquanto ser de Nobreza absoluta e inconspicível, ela está fora de, e em certa medida opõe-se às pequenezas comezinhas a que se reduz a experiência em sua ausência:

---

<sup>85</sup> Car la ressemblance renvoie à l'identité du sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même ; elle le donne « en tant que lui-même », alors que je veux un sujet « tel qu'en lui-même ». La ressemblance me laisse insatisfait, et comme sceptique (c'est bien cette déception triste que j'éprouve devant les photos courantes de ma mère – alors que la seule photo qui m'ait donné l'éblouissement de sa vérité, c'est précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas, celle d'une enfant que je n'ai pas connue). (BARTHES, 2011, p. 160)

<sup>86</sup> L'effigie à ce point fou où l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, l'élan, le désir) est garant de l'être (BARTHES, 2011b, p. 176)

12 de fevereiro de 1978

Sentimento difícil (desagradável, desencorajador) de uma *falta de generosidade*. Faz-me sofrer.

Só posso relacionar isso com a imagem de mam., tão perfeitamente generosa (e ela que me dizia: você é bom).

Eu pensava que, depois de seu desaparecimento, eu o sublimaria por uma espécie de perfeição de “bondade”, pelo abandono de toda mesquinaria, de todo ciúme, de todo narcisismo. E me torno cada vez menos “nobre”, “generoso”.<sup>87</sup> (BARTHES, 2011a, p. 89, grifo do autor).

A verossimilhança dessa efígie textual é menos interessante do que a possibilidade de ver nela escombros da cena que retorna incessantemente neste capítulo. As palavras de Henriette que lemos inesgotavelmente – “Você está mal sentado” – configuram um gesto que marca a relação enlutada e permeia a lembrança da falecida, bem como todo o dizer que acerca dela se agita e soçobra. Há ali uma preocupação da enferma, alguém em situação de sofrimento agudo, quanto ao conforto daquele que cuida dela. Essa situação pode ser vista como instância modelar de diversos descarrilhamentos n’*A câmara clara*.

É possível pensar que ela assombra, por exemplo, a noção de *punctum*, na medida em que a ação deste guarda um potencial de inversão, ou ao menos de vacilar, perturbar a estabilidade do quadro estabelecido pelo *studium* (BARTHES, 2011b, p. 69). {citar? Na cena confiada ao *Diário*, aquela que estava em situação de receber cuidados afirma um cuidar, reivindica esse lugar que conjuga um papel social (materno) e uma dedicação afetiva efetiva. Seu aspecto improvável e sua quase nulidade pragmática conferem a esse cuidado uma força avassaladora, da ternura que manifesta naquele corpo frágil, minguado e dependente como o de uma criança algo que o extrapola e reconfigura, que o arrebatava para pairar acima de assimetrias nada intercambiáveis como capaz/incapaz, ativo/passivo.

Tal desfazer de oposições é tido por Derrida como uma das contribuições teóricas que *Câmara* engendra a partir da Fotografia do Jardim de Inverno, na qual a mãe aparece

Sem se mostrar nem se esconder. Eis o que houve. Ela já havia ocupado seu lugar “docilmente”, sem iniciativa da mais tênue atividade, com a passividade mais doce, e ela não se mostra nem se esconde. A possibilidade desse impossível desorienta, fragmenta toda unidade, e é o amor; ela desorganiza todos os discursos estudiosos, as coerências teóricas e as filosofias. Elas precisam decidir entre a presença e a ausência, aqui e ali, o que se revela e o que se dissimula. Aqui, ali, a outra única, sua mãe, aparece, quer dizer, sem aparecer, pois o outro não aparece senão desaparecendo. E

---

<sup>87</sup> 12 février 1978 // Sentiment difficile (désagréable, décourageant) d’un *manque de générosité*. J’en souffre. // Je ne puis que mettre cela en rapport avec l’image de mam., si parfaitement généreuse (et elle qui me disait : tu es bon). // Je croyais, elle, disparue, que je sublimerais cette disparition par une sorte de perfection de « bonté », l’abandon de toute mesquinerie, de toute jalousie, de tout narcissisme. Et je deviens de moins en moins « noble », « généreux ». (BARTHES, 2009, p. 102)

ela “sabia” fazê-lo, inocentemente, pois é a qualidade d’alma de uma criança que ele decifra na pose sem pose de sua mãe.<sup>88</sup> (DERRIDA, 1981, p. 279, trad. minha).

Esse lugar de indecidibilidade que o amor arranca aos sistemas construídos sobre classificações mutuamente excludentes atravessa a simultaneidade “isso é”-“isso foi”-“isso será” da fotografia, a copresença nela operada de vida e morte, a pose sem pose da mãe criança e as palavras da mãe enferma, bem como o próprio da tessitura de *Câmara*, com seu tramar tão irreduzivelmente pessoal, íntimo e afetivo quanto sofregamente voltado a um saber e a um coletivo, como veremos no próximo capítulo (cf. 3.2.3 O retorno a um (in)certo saber).

Outro par cujo binário é suspenso pela ternura da cena de Henriette enferma é mãe/filhos, papéis a princípio impermutáveis, mas que na experiência humana do envelhecer-juntos podem vir a apresentar fronteiras e atribuições menos estanques. É este, inclusive, o segundo esteio do reencontro na Fotografia do Jardim de Inverno: o período em que Barthes cuidou da mãe idosa e doente teria lhe proporcionado uma vivência com Henriette em que ela apresentava traços análogos aos de uma criança. Há, assim, algo como um sensório fantasmático a servir de substrato ao reconhecimento daquela menina da fotografia como sua mãe, algo que aproxima as duas pontas daquela existência e que, nas palavras de Marty<sup>89</sup>, Barthes traz ao leitor de *Câmara* sob a “forma conciliadora da narrativa” (MARTY, 2010, p. 41, trad. minha):

No fim de sua vida, pouco antes do momento em que olhei suas fotografias e descobri a Foto do Jardim de Inverno, minha mãe estava fraca, muito fraca. [...] Durante sua doença, eu cuidava dela, estendia-lhe a tigela de chá de que ela gostava, porque nela podia beber de maneira mais cômoda do que em uma xícara, ela se tornara minha

---

<sup>88</sup> Sans se montrer ni se cacher. Voilà ce qui eut lieu. Elle avait déjà occupé sa place « docilement » sans l’initiative de la moindre activité, selon la plus douce passivité, et elle ne se montre ni ne se cache. La possibilité de cet impossible met en déroute, elle fragmente toute unité, et c’est l’amour, elle désorganise tous les discours studieux, les cohérences théoriques et les philosophies. Il leur faut décider entre la présence et l’absence, ici et là, ce qui se révèle et ce qui se dissimule. Ici, là, l’autre unique, sa mère, paraît, c’est-à-dire sans paraître, car l’autre ne peut paraître qu’en disparaissant. Et elle « savait » le faire, innocemment, car c’est la qualité d’âme d’un enfant qu’il déchiffre dans la pose sans pose de sa mère.

<sup>89</sup> Segundo Marty (2010, p. 45), o movimento aqui efetuado por Barthes é simétrico ao de Proust, que teria substituído a mãe biográfica do escritor pela avó romanesca do narrador. Prefiro à ideia de substituição a de um atravessamento pois, na insistência de minha leitura, na Fotografia do Jardim de Inverno a mãe é reencontrada a um tempo como criança e como idosa, e é justamente nessa terceira margem que se dá o êxtase do narrador barthesiano. Nuances à parte, há pertinência no apontado por Marty uma vez que essa aproximação entre a mãe menina e a mãe idosa passa, no *Diário de luto*, por uma leitura do procedimento proustiano, de modo semelhante ao que cartografei anteriormente quanto à escrita literária buscada (cf. 2.1.3 Dito doutro modo: testemunho, retrato, descrever, escrever) e discernível no seguinte trecho, datado de 10/8/78: “[Portrait de la grand-mère de Robert de Flers, qui vient de mourir, par Proust (*Chroniques*, p. 72) // Moi qui avait vu ses larmes de grand-mère – ses larmes de petite fille – ...]” (BARTHES, 2009, p. 199, itálicos e colchetes do autor).

pequena filha, confundindo-se, para mim, com a criança essencial que ela era em sua primeira foto.<sup>90</sup> (BARTHES, 1984, p. 107-108).

Temos, portanto, que o reencontro da mãe na Fotografia do Jardim de Inverno envolve a um tempo a mãe “tal qual em si mesma”, em sua inconfundível essência atemporal, e a mãe numa estranheza acessível apenas pela analogia. As duas existem enquanto atos de leitura que ocorrem com o narrador barthesiano numa postura semelhante à da mãe menina: leituras não realizadas nem sofridas por aquele que delas participa, que antes colocam-no numa situação intermédia, de ação sem labor, ou de inação produtiva, ambos sintagmas em cuja formulação acena a companhia da reta final desta leitura: Maurice Blanchot.

Enquanto narrativa protagonizada por um artista que tenta a recuperação de um ente querido e falecido, é impossível a *Câmara* furtar-se a ser assombrado pelas figuras de Orfeu e Eurídice e pelo singular fracasso-sucesso daquela reunião. O enredo é conhecido: Orfeu perde sua amada e, devido a seus dotes prodigiosos no canto e na lira, comove os deuses e obtém uma permissão excepcional para buscar no domínio de Hades a sombra de Eurídice e restaurá-la à vida. A condição dessa dádiva era que Orfeu não visse a sombra da amada enquanto ainda estivessem no submundo. A proibição é infringida e, após um vislumbre fugaz, Orfeu perde Eurídice novamente e em definitivo. Ele toca sua lira e entoia cantos pedindo para morrer e assim obter afinal a reunião tão almejada. Ele recebe um fim terrível, que varia conforme as versões do mito (destroçado ou fulminado por um raio), mas as Musas têm por bem preservar sua cabeça para que continuasse a cantar eternamente.

Essa cabeça cantante é, para Blanchot (1962), n’*O espaço literário*, a privação dupla da vida e da morte que assola a palavra poética, fadada menos à imortalidade do que ao sorvedouro dum não-morrer que tampouco é vida, mas uma condição outra, de uma estranheza inapreensível. O Orfeu de Blanchot é a indissociabilidade entre fazer artístico e desapareição, entrega ao poético que dilacera artista e obra para engendrar esta última ao preço de sua perda (BLANCHOT, 1962, p. 162-163), uma vez que é preciso renunciar ao projetável, ao intento, a si próprio e ao próprio poder-dizer para adentrar o espaço onde a obra pode vir a se dar no cerne da destituição.

Assim, se não causa espanto aproximar o Barthes d’*A câmara clara* do Orfeu mitológico – pois ele “canta a Mãe, ou a criança que nela ressuscita e que ele traz de volta do

---

<sup>90</sup> A la fin de sa vie, peu de temps avant le moment où j’ai regardé ses photographies et découvert la Photo du Jardin d’Hiver, ma mère était faible, très faible. (...) Pendant sa maladie, je la soignais, lui tendais le bol de thé qu’elle aimait parce qu’elle pouvait y boire plus commodément que dans une tasse, elle était devenue ma petite fille, rejoignant pour moi l’enfant essentielle qu’elle était sur sa première photo. (BARTHES, 2011b, p. 112)

reino de Hades graças a uma fotografia”<sup>91</sup> (MARTY, 2010, p. 21, trad. minha) –, a semelhança com o movimento do Orfeu blanchotiano é menos evidente. Isso pois, como conta Pino (2015, p. 123), no instante louco em que a fotografia propicia a confusão entre realidade e verdade, “produz-se uma confusão perversa entre o vivo e o morto, que convivem, produzindo ao mesmo tempo a felicidade extrema da união impossível e, novamente, a dor da separação”. Há, portanto, um instante no qual a reunião acontece na certeza do afeto, ainda que como lampejo ou alucinação e tendo a perda como seu íntimo e indissociável verso.

Por sua vez, no capítulo do *Espaço literário* intitulado “O olhar de Orfeu” Blanchot concebe o distanciamento entre Orfeu e Eurídice como insuperável:

Mas o mito demonstra igualmente que o destino de Orfeu é, também, não se submeter a essa última lei – e, decerto, voltando-se a Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra imediatamente se desfaz, e Eurídice volta a ser sombra [...]. Assim ele traiu a obra, Eurídice e a noite. Contudo, não se voltar a Eurídice não seria traição menor, infidelidade para com a força desmesurada e imprudente de seu movimento, o qual não quer Eurídice em sua verdade diurna e sua anuência cotidiana, o qual a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e sua face selada; o qual deseja vê-la não quando ela está visível, mas quando ela está invisível, e não como a intimidade de uma vida familiar, mas como a estranheza daquilo que exclui qualquer intimidade; não fazê-la viver, mas ter vivente nela a plenitude de sua morte.

É isso, somente, o que ele foi buscar no Inferno. [...]

Esta observação nos faz pressentir que, na verdade, Orfeu jamais deixou de estar voltado a Eurídice: ele a viu invisível, ele a tocou intacta, em sua ausência de sombra, naquela presença velada que não dissimulava sua ausência, que era presença de sua ausência infinita.<sup>92</sup> (BLANCHOT, 1962, p. 180, trad. minha).

Ao considerar que o fazer-obra de Orfeu prescinde de restaurar Eurídice à vida e ao convívio familiar, consistindo antes em vislumbrá-la na diferença de sua morte, Blanchot coloca no coração desse movimento desmesurado o inatingível enquanto tal, enquanto força e não obstáculo. Ao invés de buscar o que foi perdido, o Orfeu blanchotiano pode apenas perder-se, submergir na perda que o dissolverá como cantor e fará com que ele se torne o próprio cantar.

---

<sup>91</sup> chante la Mère, ou l’enfant qui ressuscite en elle et qu’il ramène depuis le royaume d’Hadès grâce à une photographie

<sup>92</sup> Mais le mythe ne montre pas moins que le destin d’Orphée est aussi de ne pas se soumettre à cette loi dernière, – et, certes, en se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l’œuvre, l’œuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l’ombre (...). Ainsi trahit-il l’œuvre et Eurydice et la nuit. Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir, non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l’intimité d’une vie familière, mais comme l’étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort. // C’est cela seulement qu’il est venu chercher aux Enfers. (...) // Cette remarque nous fait pressentir que, en réalité, Orphée n’a pas cessé d’être tourné vers Eurydice : il l’a vue invisible, il l’a touchée intacte, dans son absence d’ombre, dans cette présence voilée qui ne dissimulait pas son absence, qui était présence de son absence infinie.

Tal aspecto despersonalizado faz dessemelhantes esse Orfeu e o narrador-protagonista barthesiano d'*A câmara clara*, que reivindica continuamente o grão pessoal em sua empreitada e no pesar em que ela se erige. Entretanto, ao apreciar o par imagético de Blanchot, parece-me haver algo de sua Eurídice nos modos como a mãe perdida de Barthes revém na Fotografia do Jardim de Inverno.

O primeiro vislumbre está numa ficha do *Diário de luto* que já apareceu neste capítulo:

29 de dezembro de 1978

Tendo recebido, ontem, a foto que mandei reproduzir, de mam. quando menina, no jardim de inverno de Chennevières, tento colocá-la diante de mim, em minha mesa de trabalho. Mas é demais, é intolerável, dói demais. Essa imagem entra em conflito com todos os pequenos embates vãos, sem nobreza, de minha vida.<sup>93</sup> (BARTHES, 2011a, p. 216).

A dor é causada pela decalagem entre os valores encarnados pela mãe (nobreza, virtude etc.) e a prática/vivência cotidiana do narrador enlutado. Com olhos imbuídos do olhar de Orfeu, é possível pensar que a mãe-menina na foto é clarão que fere a vista, é a insuperável incompatibilidade entre Eurídice-perdida e a vida à qual ela não pode pertencer, e que redobra sua perda num sem-número de estilhaços da insuficiência cotidiana. A impossibilidade de completar a travessia e reincorporar ao habitual a sombra luminosa reencontrada fere novamente, porém de modo distinto, no seguinte trecho de *Câmara*:

Ver fotografados uma garrafa, um ramo de íris [...] envolve apenas a realidade. Mas um corpo, um rosto, e sobretudo, com frequência, os de um ser amado? Já que a Fotografia (este é seu noema) *autentifica* a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência [...]. Aqui, a platitudo da Foto torna-se mais dolorosa; pois ela só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o *ar*.<sup>94</sup> (BARTHES, 1984, p. 158-159, grifos do autor).

Barthes prossegue explicando que o “ar” está relacionado à alma do sujeito fotografado, a sua essência, seu valor, sua verdade. A visão da foto produz então um desejo

---

<sup>93</sup> 29 décembre 1978 // Ayant reçu hier la photo que j'avais fait reproduire de mam. petite fille dans le jardin d'hiver de Chennevières, j'essaye de la mettre devant moi, à ma table de travail. Mais c'est trop, cela m'est intolérable, me fait trop de peine. Cette image entre en conflit avec tous les petits combats vains, sans noblesse, de ma vie. (BARTHES, 2009, p. 231)

<sup>94</sup> Voir photographiés une bouteille, une branche d'iris (...) n'engage que la réalité. Mais un corps, un visage, et qui plus est, souvent, ceux d'un être aimé ? Puisque la Photographie (c'est là son noème) *authentifie* l'existence de tel être, je veux le retrouver en entier, c'est-à-dire en essence (...). Ici, la platitudo de la Photo devient plus douloureuse ; car elle ne peut répondre à mon désir fou, que par quelque chose d'indicible : évident (c'est la loi de la Photographie) et cependant improbable (je ne puis le prouver). Ce quelque chose, c'est l'*air*. (BARTHES, 2011b, p. 166-167)

louco, insensato, satisfeito apenas num plano que escapa à corporificação, em que o ser amado está intensamente presente na medida exata de sua dolorosa ausência.

O segundo traço da Eurídice blanchotiana no reencontro da mãe na Fotografia do Jardim de Inverno é a demanda de texto que nela reluz e que ela traga.

24 de julho de 1978

Luto  
ou Φ

Foto do Jardin d’Hiver: procuro desesperadamente dizer o sentido evidente.

(Fotografia: impossibilidade de dizer o que é evidente. Nascimento da literatura)<sup>95</sup>  
(BARTHES, 2011a, p. 164)

Note-se a flutuação desta ficha, que recebe a dupla marcação “Luto” e “ou Φ”, lembrando que por Phi Barthes designava em suas anotações o projeto *Photo*, título provisório de *A câmara clara*, onde lemos:

Certo dia, à saída de um curso, alguém me disse com desprezo: “O Senhor fala chãmente da Morte.” – Como se o horror da Morte não fosse justamente sua platitude! O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la.<sup>96</sup> (BARTHES, 1984, p. 138)

O diarista-escritor busca perdidamente e sua busca de dizer, ou de um dizer, é atravessada por uma impotência que configura o nascimento da literatura; essas linhas barthesianas não estariam fora de lugar numa reflexão de Blanchot. No mesmo fluxo-refluxo, parece-me entrever na Fotografia essencial que fulgura no *Diário* e em cuja escritura se lança *Câmara* algo da Eurídice blanchotiana enquanto aquela que volta-como-outra e é, enquanto tal, irresistível. Isso pois Barthes persegue em *Câmara*, além da qualidade distintiva da mãe que assegura o reencontro naquela foto particular, narrar a lancinante experiência de reencontrá-la após a morte, numa corporeidade que conjuga familiar e estranho com uma certeza quase onírica, numa encruzilhada temporal entre a morte ocorrida e aquela que se anuncia como um presente-futuro perpétuo – experiência que exige a escritura, única instância possível para seu caudaloso contraditório, para esse reencontro que apenas pode se dar na perda e em seu inapreensível, donde obtém uma fagulha de extática presença.

<sup>95</sup> 24 juillet 1978 // Deuil // ou Φ // Photo du Jardin d’Hiver : je cherche éperdument à dire le sens évident. // (Photo : impuissance à dire ce qui est évident. Naissance de la littérature) (BARTHES, 2009, p. 180)

<sup>96</sup> Un jour, à la sortie d’un cours, quelqu’un m’a dit avec dédain : « Vous parlez platement de la Mort. » – Comme si l’horreur de la Mort n’était pas précisément sa platitude ! L’horreur, c’est ceci : rien à dire de la mort de qui j’aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l’approfondir, la transformer. (BARTHES, 2011b, p. 145)

Tudo isso advém de um movimento que Marty (2010) chama de uma meditação profunda sobre o signo e que, já encaminhando a reflexão do próximo capítulo acerca da dicção lapidada n’*A câmara clara*, convida a um último aceno a Blanchot. Parece haver subjacente ao que consigo compreender da proposta de “A literatura e o direito à morte” que a literatura, apesar de soberana, logra sua ação excepcional no cotejo, ainda que implícito, com a linguagem comum – funcional. Nesse sentido, a dívida e a dependência da literatura para com essa escrita comum e transparente seria incalculável, na medida em que seu fazer mais nevrálgico somente se dá a entrever como diferenciação, desvio imperceptível sem a norma. Evidentemente, para Blanchot, o desvio literário obra a natureza essencial da linguagem, dissimulada pelo uso comunicacional ordinário, que a literatura efetua sem efetuar, e cujo fracasso é sua realização. A literatura seria, assim, uma espécie de parasita inestimável que leva às últimas consequências a premissa da língua. Nesse quadro, entrevejo certa semelhança com a interrogação angustiada dirigida à fotografia em *A câmara clara*, que faz da contemplação do retrato uma situação insuportável quando aceita enveredar pela especificidade da linguagem fotográfica, isto é, não fechar os olhos para aspectos tão elementares quanto estruturais:

O noema da Fotografia é simples, banal; nenhuma profundidade: “*Isso foi.*” Conheço nossos críticos: o quê! um livro inteiro (ainda que curto) para descobrir o que sei desde a primeira olhada? – Sim, mas essa evidência pode ser irmã da loucura. [...] na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e esteve onde eu o vejo. [...] A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo [...].<sup>97</sup> (BARTHES, 1984, p. 168-169)

Louca ou sensata? A Fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de *êxtase* fotográfico.

---

<sup>97</sup> Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « Ça a été. » Je connais nos critiques : quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d’œil ? – Oui, mais telle évidence peut être sœur de la folie. (...) dans la Photographie, ce que je pose n’est pas seulement l’absence de l’objet ; c’est aussi d’un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu’il a été là où je le vois. (...) La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d’hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps (...). (BARTHES, 2011, p. 176-177)

Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade.<sup>98</sup> (BARTHES, 1984, p. 175, grifo do autor)

---

<sup>98</sup> Folle ou sage ? La Photographie peut être l'un ou l'autre : sage si son réalisme reste relatif, tempéré par des habitudes esthétiques ou empiriques (feuilleter une revue chez le coiffeur, le dentiste) ; folle, si ce réalisme est absolu, et, si l'on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps : mouvement proprement révoltant, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir l'extase photographique. // Telles sont les deux voies de la Photographie. À moi de choisir, de soumettre son spectacle au code civilisé des illusions parfaites, ou d'affronter en elle le réveil de l'intraitable réalité. (BARTHES, 2011, p. 183-184)

### CAPÍTULO 3: PROJETAR, SOÇOBRRAR, ESCREVER <sup>1</sup>

O nome do terceiro curso de Barthes no Collège de France foi “A Preparação do Romance”. Diferentemente de títulos mais centrados num objeto, como “O Romance”, “Sobre o Romance”, “Meu Romance” ou mesmo “A escrita do Romance”, a menção a preparação, preparo, preparar-se, diz de um cuidado, do cultivo de um projeto e do acolhimento às mudanças – de um tatear que é movimento, apoios, tropeços, retornos, renúncias. Essa busca é menos de um objeto ou objetivo do que de uma posição ou relação: como me situar para com a escrita? Como orientar as escolhas (de tema, de abordagem, de interlocutores, de parâmetros, de referências, de gênero textual, de linguagem)? Como lidar com os inevitáveis percalços e períodos de aridez até que, para retomar uma imagem barthesiana célebre (BARTHES, 2002e), o texto ganhe corpo como uma maionese?

Tal procura de um escrever anima a aventura investigativa de *A câmara clara*, pode ser depreendida nas seções iniciais de *Fragments de um discurso amoroso*, é formidável nos seminários que o antecederam e prepararam, e será o cerne das incursões deste capítulo.

#### 3.1 Breve apresentação dos projetos barthesianos em torno do Discurso Amoroso

Para pensar o aspecto de projeto em *Fragments de um discurso amoroso* é preciso lembrar que, como mencionado no Capítulo 1, o livro faz parte de um projeto de Roland Barthes que é, na verdade, um conjunto de projetos, ou vários espectros de projeto que se interpenetram: (a) o livro *Fragments*, (b) dois anos de seminário acerca do Discurso Amoroso ministrados na École Pratique des Hautes Études – EPHE, que é hoje a École de Hautes Études en Sciences Sociales, e (c) um diário.

Barthes dedicava-se bastante a sua atividade docente, que tem recebido também a atenção de pesquisadores<sup>2</sup>. No extenso arquivo barthesiano atualmente abrigado pela Biblioteca

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão das reflexões deste capítulo acerca de *Fragments de um discurso amoroso* e dos seminários barthesianos acerca do Discurso Amoroso originou o seguinte artigo: OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de; BYLAARDT, Cid Ottoni. Dos projetos barthesianos em torno do Discurso Amoroso. *Remate de Males*, v. 4 n. 1, p. 324-345, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20396/remate.v40i1.8655081>, cujo germen foi apresentado como comunicação oral homônima no evento *Barthes: ensaios solares*, ocorrido em dezembro de 2018 na UFRN. Os encaminhamentos aqui presentes devem muito aos comentários recebidos nessas duas ocasiões de partilha.

<sup>2</sup> Destacam-se atualmente Claudia Pino, Claude Coste e Andy Stafford, além dos estudos reunidos no volume *Roland Barthes en Cours*, dedicado aos cursos ministrados no Collège de France, e das belas linhas consagradas por Leyla Perrone-Moisés ao tema. Aos interessados, uma bibliografia preliminar: BADIR, S.; DUCARD, D. (orgs.) *Roland Barthes en Cours (1977-1980): un style de vie*. Dijon: Ed. Universitaires de Dijon, 2009. (Col. Écritures) BERTRAND, J.-P. (org.). *Roland Barthes: continuités*. Paris: Christian Bourgois éd., 2017. [esp. seção Savoirs]

Nacional da França estão preservadas, entre outros materiais, as anotações preparatórias de cursos, que desde o início da década passada têm rendido à editora Seuil uma leva de publicações póstumas. Uma delas é *Le Discours Amoureux* (BARTHES, 2007b), livro organizado por Claude Coste contemplando anotações referentes aos seminários sobre o Discurso Amoroso e textos redigidos para o livro *Fragmentos* que foram eliminados, remanejados ou alterados durante o processo de edição.

Parte do esforço deste capítulo consistirá em procurar visualizar, a partir desses documentos de trabalho ainda inéditos e relativamente pouco estudados no Brasil e do livro *Fragmentos* tal como foi publicado, como Barthes propõe organizar seu trabalho de pesquisa do Discurso Amoroso – quais são os parâmetros, os objetivos, a metodologia, as unidades de análise e o referencial teórico, como é feita a delimitação do objeto – e, principalmente, como tudo isso é apresentado aos alocutários, sejam eles alunos ou leitores. Essas questões são tratadas de modo particular em cada um dos seminários, nas etapas sucessivas de preparação do livro e no livro finalizado, e é justamente esse *modo* que interessa aqui: como, nessas instâncias, as preocupações de Barthes com relação ao Discurso Amoroso são elaboradas, formuladas – pensando no sentido de existirem a partir de uma forma?

Os materiais em discussão são os seguintes:

- a. Anotações referentes ao seminário ministrado em 1974-1975;
- b. Anotações referentes ao seminário ministrado em 1975-1976;
- c. Versões descartadas ou reformuladas da apresentação e do posfácio de *Fragmentos de um discurso amoroso*;
- d. livro *Fragmentos de um discurso amoroso* tal qual publicado;
- e. Projetos Discurso Amoroso: o conjunto dos elementos (a), (b), (c) e (d).

O diário integrante da pesquisa, de que tenho conhecimento apenas por relatos de terceiros (COSTE, 2007, p. 41-42; SAMOYAUULT, 2015, p. 619) e já mencionado no Capítulo 1 (cf. 1.1 Na ponta da língua: amor e escrita nos *Fragmentos*, p. 28), não será discutido aqui

- COSTE, C. *Roland Barthes ou l'art du détour*. Paris: Hermann, 2016. [esp. seção Enseignement]
- \_\_\_\_\_. Préface. In: BARTHES, R. *Le discours amoureux*. Paris: Seuil, 2007. p. 19–45. (Col. Traces écrits)
- PERRONE-MOISÉS, L. A palavra calma. In: PINO, C. A.; BRANDINI, L. T., BARBOSA, M. V. (orgs. e trad.). *Roland Barthes Plural*. São Paulo: Humanitas, 2017.
- \_\_\_\_\_. *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. [esp. seção III]
- PINO, C. A. Da filiação do pesquisador à filiação do escritor. *Remate de Males*, v. 39, p. 830-848, 2019.
- \_\_\_\_\_. Do saber à aventura: a semiologia nos seminários de Roland Barthes. *Manuscrita*, v. 35, p. 78-89, 2018.
- \_\_\_\_\_. Roland Barthes e o ensino: da pesquisa coletiva ao amor. In: PINO, C. A. et al. (orgs.) *Novamente Roland Barthes*. Natal: Ed. IFRN, 2018. p. 38–62.
- \_\_\_\_\_. Gênese de uma crítica mágica. *Manuscrita*, v. 1, p. 116-126, 2016.
- STAFFORD, A. S/Z: événement(s), ébranlement, écriture. In: MACÉ, M. ; GEFFEN, A. (orgs). *Barthes, au lieu du roman*. Paris: Desjonquères / Nota bene, 2002, p. 47-51.

pois esta pesquisa de doutoramento não envolveu consulta ao arquivo barthesiano e o diário ainda não foi publicado.

Antes de iniciar a aproximação, uma ressalva: apesar de trabalhar materialmente com livros, este estudo envolve dois espaços de trabalho diferentes, que são o livro e o seminário. Como lembram outros pesquisadores que interrogam a docência de Barthes (inclusive ele mesmo), o texto vive de modo diferente numa leitura silenciosa, assíncrona, e numa atualização de corpo presente, com interlocutores com quem se tem uma relação afetiva, como era o caso dos seminários barthesianos na EPHE. O tipo de acabamento dado aos textos destinados a essas diferentes situações é também diverso, o que impacta um estudo que pretende atender para aspectos que continuamos, provisoriamente ou por comodidade, a chamar formais.

A fim de não nos embrenharmos demais na considerável complexidade dessa distinção, lembremos apenas o que apontou Barthes em “Au Séminaire” acerca do seminário como a utopia de um espaço comunitário onde todos os participantes “põem em circulação o objeto a produzir, o processo a compor, que passam assim de mão em mão” (BARTHES, 2012, p. 418), e onde o diretor de estudos (cargo de Barthes), para fazer-se parte dessa dinâmica horizontal e deslizante, precisaria esquivar-se constantemente da tentação hierárquica de sua posição institucional por meio da seguinte prática: “Corramos então risco maior: escrevamos no presente, produzamos diante dos outros e por vezes com eles um livro em via de se fazer: mostremo-nos *em estado de enunciação*.” (BARTHES, 2012, p. 421, grifo do autor). Nas palavras de Pino (2017, p. 191), os seminários barthesianos dedicavam-se ao desenvolvimento de uma pesquisa em curso, e as anotações preparatórias dos encontros têm o mesmo caráter incerto e tortuoso dessa jornada partilhada com os demais participantes.

Ao estado de processo, soma-se o peso das diferenças entre um escrito concebido para uso pessoal como apoio a uma situação preponderantemente oral e aquele cuja redação visa à publicação em livro. No prefácio à edição de *Le Discours Amoureux*, Coste (2007) destaca nas anotações de aula a redação telegráfica, repleta de sinais gráficos em lugar de conectores verbais, por exemplo. Ele comenta os diferentes graus de elaboração textual entre os dois seminários e entre estes e o livro, bem como o cuidado barthesiano com o “artesanato do estilo” que fica evidente no cotejo das etapas sucessivas do manuscrito de *Fragments*. Na mesma linha, Pino aponta alguns problemas das edições preparadas a partir dos escritos relacionados aos seminários:

Em primeiro lugar, elas foram editadas com o objetivo de servir de “manuscritos” ou “inéditos” dos livros que Barthes publicou a partir de alguns dos seus seminários [...]. Em segundo lugar, por se tratar da publicação de seminários isolados, é difícil entender a conexão entre eles, o que é possível vislumbrar em um estudo em conjunto

desse material. Em terceiro lugar, porque as anotações de aula não são texto, são indicações e fragmentos de reflexões sobre um tema: sem a leitura de um especialista, que estabeleça algum tipo de continuidade entre essas anotações, a sua leitura é bastante difícil. (PINO, 2019, p. 832).

Há, então, três desafios na lida com esse tipo de material. O primeiro diz respeito tanto ao caráter díspar dos diferentes textos compilados no mesmo volume – no caso de *Le Discours Amoureux*, anotações referentes aos encontros dos seminários, apresentação e posfácio reformulados do livro – quanto às relações entre eles e o livro publicado. Nesse sentido, parece-me que qualquer cotejo precisa atentar às particularidades dos contextos de produção e partilha (discussão em aula, publicação em livro) dos elementos, bem como, no caso dos escritos “inéditos”, que foram eliminados ou alterados no livro publicado, levar em conta essa decisão autoral.

O segundo desafio diz respeito ao esforço empreendido por muitos pesquisadores da obra de Barthes para propor relações entre os diferentes projetos aos quais ele se dedicou ao longo de sua heteróclita trajetória intelectual. Essa é uma preocupação que norteia este capítulo, pois a leitura relacional de aspectos de *Fragmentos de um discurso amoroso* e de *A câmara clara*, além de deixar entrever possíveis conexões entre eles, aponta também para ligações dos dois com certos desejos e táticas afirmados na *Aula* inaugural de Barthes no Collège de France, pronunciada entre a redação de um livro e a do outro. E talvez valha apresentar um pressuposto deste estudo, talvez ainda não declarado porém basilar: as inquietações que os livros *Fragmentos* e *Câmara* levantam e materializam em estratégias de escrita, longe de serem deles exclusivas, integram o que pode ser pensado como um sistema retórico de Barthes, sistema orgânico e aberto.

Por fim, especialmente tendo em vista que parte dos materiais dos Projetos Discurso Amoroso aqui interrogados existe num fluxo entre seminário e livro, podem ser proveitosas as reflexões de Barthes na entrevista “Da fala à escrita”:

A escritura não é a fala, e esta separação tem sido abordada teoricamente nos últimos anos; contudo, ela não é tampouco o escrito, a transcrição; escrever não é transcrever. Na escritura, aquilo que está presente *em excesso* na fala (de modo histórico) e *demasiado* ausente da transcrição (de modo castrador) – o corpo – retorna, porém por uma via indireta, moderada e, numa palavra, *justa*; musical, pelo gozo, e não pelo imaginário (a imagem). É, no fundo, essa viagem do corpo (do sujeito) pela língua que modulam nossas três práticas (fala, escrita, escritura), cada qual a seu modo:

viagem difícil, sinuosa, diversa [...]³. (BARTHES, 1981, p. 12, trad. minha, grifos do autor).

### 3.2 O crítico em crise

A questão da modulação na língua traz-nos ao tema principal deste tópico, que é a constatação, por Barthes, de uma série de problemas nos moldes discursivos consagrados para a atividade crítica, e sua busca de operações ou caminhos de escrita e de docência que pudessem aliviar parcial e provisoriamente esses problemas. A questão é discutida na *Aula*, onde aparece como um tema, porém está presente também no que pode ser identificado como opções ético-estéticas nos projetos *Discurso Amoroso* e *n'A câmara clara*, as quais tocam os respectivos objetos e metodologias de trabalho, bem como a discussão dos mesmos “com” ou “diante de” os destinatários dos seminários e livros.

A leitura deixará em suspenso a pertinência das estratégias propostas por Barthes e a efetividade da adequação entre elas e suas propostas teórico-críticas, para se concentrar em *como* essas estratégias são colocadas em cena, ou em jogo, nas cenas enunciativas dos livros e dos seminários.

#### 3.2.1 Problemas de enunciação: saber e poder na atividade crítica

*As palavras me antecedem e me ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito*  
(Clarice Lispector, *Os desastres de Sofia*)

Como vimos no Capítulo 1, a proposta do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* passa um tanto ao largo da transmissão de um saber acerca de um objeto (cf. 1.3 Um lugar exíguo). Essa proposta deve muito às trilhas abertas nos seminários e às sucessivas abordagens do objeto e das unidades de trabalho: o *Discurso Amoroso* e suas Figuras.

Retomando a descrição do Capítulo 1, lembremos que *Fragmentos* traz oitenta Figuras, cenas do “amante em ação” (BARTHES, 2003, p. XVIII), dispostas em ordem alfabética e redigidas na primeira pessoa do singular. Cada figura tem um título, um argumento e um desenvolvimento em fragmentos numerados, e as referências remetem indistintamente a livros teóricos, literários, participantes dos seminários e pessoas do convívio do escritor.

---

<sup>3</sup> L'écriture n'est pas la parole, et cette séparation a reçu ces dernières années une consécration théorique ; mais elle n'est non plus l'écrit, la transcription ; écrire n'est pas transcrire. Dans l'écriture, ce qui est *trop* présent dans la parole (d'une façon hystérique) et *trop* absent de la transcription (d'une façon castratrice), à savoir le corps, revient, mais selon une voie indirecte, mesurée, et pour tout dire *juste*, musicale, par la jouissance, et non par l'imaginaire (l'image). C'est au fond ce voyage du corps (du sujet) à travers le langage, que nos trois pratiques (parole, écrit, écriture) modulent, chacune à sa façon : voyage difficile, retors, varié [...].

Os seminários e o livro *Fragments* são projetos unidos por seu objeto comum, o Discurso Amoroso. Este é definido em relação com a experiência amorosa e com o que se diz acerca dela, mas não corresponde exatamente nem a um, nem ao outro. Esse duplo descolamento parcial faz-me pensar que esse objeto tenha algo de inventado, o que aumenta o interesse da argumentação desenvolvida na apresentação do livro, onde Barthes (1989, p. 5, trad. minha) se queixa da falta de ciências que estudem propriamente o Discurso Amoroso, o qual seria “completamente abandonado pelas linguagens circundantes: ignorado, depreciado ou chacoteado por elas, excluído não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, saberes, artes)”<sup>4</sup>.

Tal queixume é peça-chave da justificativa oferecida por Barthes para a adoção do formato pouco científico de *Fragments* e, como se verá, a problemática de situar o objeto de pesquisa com relação a convenções languageiras de saber faz parte de um questionamento epistemológico fundamental nos projetos Discurso Amoroso. Porém, antes de tratar disso, é preciso entender: afinal, o que é o discurso amoroso?

A proposição oscila um pouco ao longo dos anos. O título do Seminário de 74-75 é “Problemas da enunciação: o discurso amoroso”, donde vemos que a proposta passa, nalguma medida, pelos estudos da linguagem. Das diferentes definições apresentadas nas instâncias de trabalho, o Discurso Amoroso pode ser mais apreensível a partir da seguinte afirmação: “O texto não é um objeto, é um funcionamento”<sup>5</sup> (BARTHES, 2007, p. 695, trad. minha). Analogamente, o Discurso Amoroso seria o movimento de linguagem que acontece conforme o apaixonado vive experiências amorosas.

Esse Discurso, ou esse discursar incessante, integra ativamente a própria vivência dos eventos. Deste modo, Barthes opera com o termo de Benveniste, que vimos rapidamente no Capítulo 1 (cf. 1.1 Na ponta da língua: amor e escrita nos *Fragments*), e principalmente compactua com o axioma subjacente à noção de discurso: *o pensamento é inseparável da linguagem*. Benveniste sustenta que a linguagem é, mais do que meio de expressão ou transmissão do pensamento, a condição mesma de sua realização. Assim, um pensamento anterior ou exterior à linguagem seria algo inacessível a nós, afirma ele em “Categorias de pensamento e categorias de língua”, onde defende que aquilo comumente chamado de conteúdo

---

<sup>4</sup> 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)

<sup>5</sup> Le texte n’est pas un objet, c’est un fonctionnement

“adquire forma a partir da língua e na língua [...] não pode ser dissociado dela, nem transcendê-la”<sup>6</sup> (BENVENISTE, 2014, p. 64, trad. minha para todas as citações deste autor).

De modo ainda mais abrangente, em “Tendências recentes em linguística geral” a linguagem “é, no homem, o lugar de interação entre a vida mental e a vida cultural e, ao mesmo tempo, o instrumento dessa interação”<sup>7</sup> (BENVENISTE, 2014, p. 16). O linguista é categórico quanto à função mediadora da linguagem e a seu papel na experiência: “não há relação natural, imediata e direta entre o homem e o mundo, nem entre o homem e o homem”<sup>8</sup> (ibid., p. 29).

Por fim, nos aproximando do Discurso Amoroso, temos que Benveniste, em suas “Considerações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana”, reflete sobre a Psicanálise enquanto ciência que, assim como a Linguística, tem a linguagem por campo de ação e instrumento privilegiado:

A realidade dos acontecimentos para o analista vigora unicamente no e pelo ‘discurso’, que lhes confere a autenticidade da experiência independentemente de sua realidade histórica, e mesmo (digamo-lo: sobretudo) se o discurso elude, transpõe ou inventa a biografia que o sujeito se dá. Isso precisamente porque ao analista mais interessa desvendar as motivações do que reconhecer os acontecimentos. A dimensão constitutiva dessa biografia é que ela seja verbalizada e, enquanto tal, assumida por aquele que a conta para si mesmo; sua expressão é a da linguagem [...].<sup>9</sup> (BENVENISTE, 2014, p. 77).

A biografia, isto é, a escrita discursiva da vida apresentada por Benveniste no quadro da análise psicanalítica, não está longe da definição de discurso amoroso que encontramos na figura DRAMA, dos *Fragments*:

Os acontecimentos da vida amorosa são tão fúteis que só acedem à escrita através de um imenso esforço [...]. O acontecimento, ínfimo, existe apenas através de seu ressoar, enorme: *Diário de minhas ressonâncias* (de minhas mágoas, minhas alegrias, minhas interpretações, minhas razões, minhas veleidades): quem entenderia alguma coisa? Apenas o Outro poderia escrever meu romance.

O enamoramento é um *drama*, se concordarmos em devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá: ‘o drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (essa acontecia *antes* ou *depois* da cena)’. [...] o ‘acontecimento’ amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha pequena história sagrada que declamo para mim mesmo, e essa declamação de um

---

<sup>6</sup> reçoit forme de la langue et dans la langue [...] il ne peut s’en dissocier et il ne peut la transcender

<sup>7</sup> est, dans l’homme, le lieu d’interaction de la vie mentale et de la vie culturelle et en même temps l’instrument de cette interaction

<sup>8</sup> il n’y a pas de relation naturelle, immédiate et directe entre l’homme et le monde, ni entre l’homme et l’homme

<sup>9</sup> Les événements n’ont de réalité pour l’analyste que dans e par le « discours » qui leur confère l’authenticité de l’expérience, sans égard à leur réalité historique, et même (faut-il dire : surtout) si le discours élude, transpose ou invente la biographie que le sujet se donne. Précisément parce que l’analyste veut dévoiler les motivations plutôt que reconnaître les événements. La dimension constitutive de cette biographie est qu’elle est verbalisée et ainsi assumée par celui qui s’y raconte ; son expression est celle du langage (...).

fato consumado (congelado, embalsamado, apartado de todo fazer) é o discurso amoroso.<sup>10</sup> (BARTHES, 2003a, p. 133–134, grifos do autor).

A diferença fundamental é a ausência da figura do analista enquanto aquele que destrincha o discurso do apaixonado e ali desvela mecanismos e operações ignorados pelo enunciador. No livro, temos apenas o apaixonado a falar sem termo para um outro ausente e, sobretudo, para si mesmo, constituindo assim discursivamente sua experiência do amor.

O Discurso Amoroso é indissociável da Figura, a unidade de análise proposta por Barthes e apresentada como um *operador*, não um conceito. Frisado repetidamente, seu caráter de uso é relevante tanto para a maneira como as figuras são concebidas quanto para seu funcionamento.

Pino explica que a proposta inicial do Seminário de 74-75 era analisar “o discurso daquele que enuncia o amor, a partir dos *déjà-vus*, isto é, dos momentos em que esse discurso amoroso repete alguma ideia, alguma imagem, que já foi vista em outro lugar” (PINO, 2018, p. 54). Esses *déjà-vus* formam a base das Figuras. Em *Fragmentos*, a Figura é um pedacinho do Discurso Amoroso. Num movimento que retoma e desloca o percurso analítico de *S/Z*, os pedaços-figuras são uma operação de leitura, demarcados conforme o leitor reconhece no discurso (isto é, na produção linguística) alguma coisa que também já experimentou (BARTHES, 1989, p. 7-8).

A noção de figura é repensada/reapresentada em cada uma das instâncias dos projetos Discurso Amoroso. Os dois seminários iniciam com uma reflexão ou proposição metodológica e apresentação do plano de trabalho. No Seminário de 74-75, a noção de Figura é esboçada rapidamente, como que para fornecer aos participantes as condições iniciais de viabilizar o trabalho, o qual consiste em abordar cem figuras. A publicação dos seminários dá a entender que Barthes leva uma lista pronta e trata de uma ou mais figuras em cada encontro. Apesar de os alunos não sugerirem figuras, na exposição da metodologia e em *Fragmentos* Barthes ressalta que as figuras são potencialmente infinitas, podendo ser criadas por cada pessoa durante suas experiências amorosas.

---

<sup>10</sup> Les événements de la vie amoureuse sont si futiles qu'ils n'accèdent à l'écriture qu'à travers un immense effort (...). L'événement, infime, n'existe qu'à travers son retentissement, énorme : *Journal de mes retentissements* (de mes blessures, de mes joies, de mes interprétations, de mes raisons, de mes vellétés) : qui y comprendrait quelque chose ? Seul l'Autre peut écrire mon roman. // (...) L'énamoration est un *drame*, si l'on veut bien rendre à ce mot le sens archaïque que Nietzsche lui donne : « Le drame antique avait en vue de grandes scènes déclamatoires, ce qui excluait l'action (celle-ci avait lieu *avant* ou *derrière* la scène). (...) l'« événement » Amoureux est d'ordre hiératique : c'est ma propre légende locale, ma petite histoire sainte que je me déclame à moi-même, et cette déclamation d'un fait accompli (figé, embaumé, retiré de tout faire) est le discours amoureux. (BARTHES, 1989, p. 109–110)

No Seminário de 75-76, temos a Figura como produção de linguagem a partir dos efeitos afetivos ligados a eventos da aventura amorosa (BARTHES, 2007, p. 362). Essa “definição” tem duas sutilezas: primeiramente, como visto, os acontecimentos seriam menos significativos do que sua reverberação afetiva; além disso, a produção de linguagem nem sempre seria o que se pode chamar de bem-sucedida. Esse duplo contrapé aparece na figura ADORÁVEL, ancorada justamente numa mínima afasia que desemboca na tautologia:

*Adorável* quer dizer: isto é o meu desejo, enquanto é único: “É isso! É exatamente isso (que eu amo)! Entretanto, quanto mais experimento a especialidade de meu desejo, menos posso nomeá-la; à precisão do alvo corresponde um tremor do nome; o próprio do desejo só pode produzir um impróprio do enunciado. Desse malogro linguajeiro, não resta senão um vestígio: a palavra “adorável” [...]”<sup>11</sup>. (BARTHES, 2003, p. 12, grifo do autor).

Nos dois seminários, as figuras são relacionadas à noção de Texto, que Barthes já vinha trabalhando desde os seminários sobre o conto Sarrasine (1967-68 e 1968-69); no Seminário de 74-75 acerca do Discurso Amoroso, ele declara que seu estudo não buscava a criação de um novo método crítico, mas de uma teoria da leitura, uma vez que o funcionamento das Figuras pressupõe uma participação ativa do leitor, que é quem de fato as elabora e onde elas ganham existência e validade.

Ainda em termos de relações entre os projetos Discurso Amoroso e as propostas barthesianas críticas e teóricas precedentes, no encerramento do Seminário de 74-75 (BARTHES, 2007, p. 295) Barthes defende que as Figuras não seriam elementos de uma estrutura do discurso amoroso, mas sim uma fuga da ideia de funcionamento estrutural, uma vez que não poderiam ser combinadas para gerar novos significantes num nível superior<sup>12</sup>. Essa característica permanece inalterada ao longo de todos os projetos Discurso Amoroso: o apaixonado vive cada Figura conforme ela lhe advém, é incapaz de elaborar uma sequência

<sup>11</sup> *Adorable* veut dire : ceci est mon désir, en tant qu’il est unique : « C’est ça ! C’est exactement ça (que j’aime) ! » Cependant, plus j’éprouve la spécialité de mon désir, moins je peux la nommer ; à la précision de la cible correspond un tremblement du nom ; le propre du désir ne peut produire qu’un impropre de l’énoncer. De cet échec langagier, il ne reste qu’une trace : le mot « adorable » (...). (BARTHES, 1989, p. 27)

<sup>12</sup> Essa definição de estrutura fica mais acessível se relacionada ao apresentado por Benveniste em “Os níveis da análise linguística”, onde ele explica que “La forme d’une unité linguistique se définit comme sa capacité de se dissocier en constituants de niveau inférieur. Le sens d’une unité linguistique se définit comme sa capacité d’intégrer une unité de niveau supérieur.” [A forma de uma unidade linguística define-se como sua capacidade de dissociar-se em constituintes de nível inferior. O sentido de uma unidade linguística define-se como sua capacidade de integrar uma unidade de nível superior] (BENVENISTE, 2014, p. 126–127, grifos do autor, trad. minha). Ele dá como exemplo o signo-palavra, que pode ser decomposto em fonemas (nível inferior) e que integra frases (nível superior). Acerca do sentido, que é o critério pelo qual uma diferença vem a constituir uma nova unidade, Benveniste precisa que: “Dans la langue organisée en signes, le sens d’une unité est le fait qu’elle a un sens, qu’elle est signifiante. (...) Un tout autre problème serait de demander : *quel* est ce sens ? ” [Na língua organizada em signos, o sentido de uma unidade é o fato de que ela tem um sentido, que ela é significativa. [...] Um problema totalmente distinto seria perguntar: *qual* é esse sentido?] (ibid.).

preditiva e, por conseguinte, de conhecer/dominar o que está acontecendo. Analogamente, Barthes descreve a dinâmica do trabalho do seminário como enumeração, não construção (de um todo que pudesse ser concluído) – e isso redundava noutra constante dos projetos, que é a ordenação alfabética das Figuras.

Em todos os projetos Discurso Amoroso, Barthes defende longamente a opção pela ordem alfabética enquanto modo de evitar a *dispositio* da retórica clássica, a qual operaria pelo desenvolvimento, traria um sentido, um aprendizado a partir da sequência discursiva. Como alternativa, Barthes argumenta que o caráter fragmentário e combinatório das figuras estaria duplamente fundamentado: a) numa homologia ao objeto – o Discurso Amoroso seria o terreno do descontínuo (BARTHES, 2007, p. 360) e b) na proposta do seminário, que não trataria de um fenômeno histórico com vistas a obter um conhecimento generalizável, mas interrogaria um modo discursivo, o discursar que um apaixonado indefinido se faz ao longo de sua experiência amorosa (BARTHES, 2007, p. 53-54).

Organizar seus escritos como agrupados de fragmentos dispostos pela ordem alfabética de seus títulos é prática na qual Barthes reincide. No *Prazer do texto*, de 1973, os títulos dos fragmentos são discretos, apresentados apenas no índice – que, nas edições francesas, diferentemente da praxe brasileira, costuma estar no final do livro. *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, assim apresenta sua ordenação alfabética:

Talvez, em certos trechos, determinados fragmentos pareçam seguir-se por afinidade; mas o importante é que essas pequenas redes não sejam emendadas, que elas não deslizem para uma única e grande rede que seria a estrutura do livro, seu sentido. É para deter, desviar, dividir essa inclinação do discurso para um destino do sujeito, que, em determinados momentos, o alfabeto nos chama à ordem (da desordem) e nos diz: *Corte! Retome a história de outra maneira* (mas também, por vezes, pela mesma razão, é preciso romper o alfabeto).<sup>13</sup> (BARTHES, 1977, p. 158, grifos do autor).

Naquele livro, a ordem alfabética é furada por uma sequência de anamneses no meio do livro; nos *Fragmentos*, pela decisão de situar como inicial a figura ABISMAR-SE, correspondente ao apaixonar-se. Fica, assim, a determinação de furar-se à intransigência de toda e qualquer organização, mesmo a tida como alinhada ao projeto estético.

Nos projetos Discurso Amoroso, Barthes defende a ordenação alfabética enquanto recusa do saber como registro de operação, tanto do Discurso Amoroso quanto de sua

---

<sup>13</sup> Peut-être, par endroits, certains fragments ont l'air de se suivre par affinité ; mais l'important, c'est que ces petits réseaux ne soient pas raccordés, c'est qu'ils ne glissent pas à un seul et grand réseau qui serait la structure du livre, son sens. C'est pour arrêter, dévier, diviser cette descente du discours vers un destin du sujet, qu'à certains moments l'alphabet vous rappelle à l'ordre (du désordre) et vous dit : *Coupez! Reprenez l'histoire d'une autre manière* (mais aussi, parfois, pour la même raison, il faut casser l'alphabet). (BARTHES, 1995, p. 131, grifos do autor)

abordagem nos dois seminários e no livro *Fragmentos*. Esta recusa parece-me ter laços estreitos com a crise de Barthes diante do que ele percebia como cristalizações discursivas da atividade crítica, mapeada por Pino em “Da filiação do pesquisador à filiação do escritor: Roland Barthes e o seminário da crise intelectual” (PINO, 2019).

Nesse estudo, que abarca os seminários ministrados por Barthes na EPHE entre 1970 e 1976, Pino faz remontar aos acontecimentos de maio de 1968 e às críticas direcionadas à falta de engajamento – direto, público, militante – de Barthes uma reflexão profunda acerca das possibilidades e modos de entrosamento entre as discursividades intelectuais e a ação política, entendida em sentido amplo. Essa preocupação subjaz a uma série de pesquisas e de propostas metodológicas desenvolvidas por ele nos anos seguintes com foco nas relações entre linguagem e poder. Decorre igualmente dessa crise intelectual uma “tentativa acentuada, nos primeiros rascunhos de *S/Z*, de semear a dúvida, de produzir uma autorreflexão sobre a instituição universitária”<sup>14</sup>, conta Andrew Stafford (2002, p. 49, trad. minha), para quem o abandono da análise estrutural por Barthes estaria fortemente relacionado ao que, nela, favoreceria a recuperação institucional, tecnocrática, cientificista.

Extrapolando a partir do apresentado por Pino (2019), penso poder dizer que Barthes chega à conclusão de que uma resistência discursiva ao poder envolve, além dos alvos de contestação ou do que poderíamos chamar de conteúdo das reivindicações de mudança, estar atento à enunciação daquele que se quer crítico: atento ao lugar de fala a partir do qual se elabora a crítica e também aos modos como esta é formulada, os quais podem se mostrar também permeados por estratégias discursivas do poder estabelecido. Isso não redundaria em relativismo (segundo o qual qualquer lado numa disputa discursiva seria *igualmente* opressor e, portanto, desqualificado enquanto requerente de uma menor assimetria em relação ao poder hegemônico), mas no apelo a estarmos alertas à ubiquidade dos dispositivos discursivos de pressão, como dirá Barthes alguns anos mais tarde, em sua *Aula*:

[...] à medida que os aparelhos de contestação se multiplicavam, o próprio poder, como categoria discursiva, se dividia, se estendia como uma água que escorre por toda parte, cada grupo opositor tornando-se, por sua vez e à sua maneira, um grupo de pressão, e entoando em seu próprio nome o discurso do poder, o discurso universal [...]. Viram-se assim a maior parte das liberações postuladas, as da sociedade, da cultura, da arte, da sexualidade, enunciar-se sob as espécies de um discurso de poder:

---

<sup>14</sup> tentative marquée aussi, dans les tout premiers brouillons de *S/Z*, pour semer le doute, produire une autoréflexion sur l’institution universitaire.

vangloriavam-se de pôr em evidência o que havia sido esmagado, **sem ver** o que, assim fazendo, se esmagava alhures.<sup>15</sup> (BARTHES, 2007a, p. 33, grifo meu)

Alguns pontos principais são o quanto um discursar pode estar sendo tecido à base de formas sedimentadas de se relacionar com certos temas/objetos, que o falante imbuído de intenção crítica pode cair na armadilha de reproduzir (ratificar) irrefletida e inadvertidamente, ou aspectos mais estruturais, como a assunção de um lugar de fala, ou de análise, que se crê exterior ao seu objeto (constituente do que Barthes entende por metalinguagem, que será um de nossos próximos assuntos; cf. 3.3.1 Metalinguagem?), ou mesmo a estruturação argumentativa de um discurso, que traz a reboque a finalidade de uma vitória, de impor-se sobre o outro.

Retomando a leitura de Pino, parece a Barthes em meados de 1974 que a única possibilidade de um discurso marginal ao poder não estaria na atividade crítica, mas na literatura: a partir do romance *Bouvard e Pécuchet*, de Flaubert, Barthes propõe a literatura como encontro passível de produzir um *efeito* de fora-do-poder: o deslocamento, a possibilidade de humildemente perceber que “nossa palavra sobre o Outro (exterioridade, ciência, realismo) torna-se a palavra com o Outro” (BARTHES apud PINO, 2019, p. 844), ou que “*eu* não existe e que aquilo que consideramos externo está, de fato, em nós” (PINO, 2019, p. 844). Noutras palavras, trata-se de pensar que talvez não haja lugares de fala que tenham o despoder como dado constitutivo; assim, a produção de despoder discursivo passa a ser uma *busca* tão indispensável quanto perene para Barthes, que desenvolve nos anos seguintes uma série de táticas a fim de produzir deslizamentos, vacilos, fissuras, no que Leyla Perrone-Moisés (2009, p. 61) chamou de “trabalho sutil de desativação dos ‘discursos da arrogância’ ”.

Além de estar presente no funcionamento das Figuras, a recusa do Saber, ou de um certo modo de construir e circular saber, é espinha dorsal da opção metodológica e composicional por organizar as abordagens do Discurso Amoroso tendo como pivô o apaixonado, uma persona cujos traços tendem à subjetividade, à emotividade, à desorganização, características que não costumam estar associadas à esfera do Saber socialmente prestigiado – conforme discuti mais detidamente no Capítulo 1 (cf. 1.3 Um lugar exíguo). A atitude do apaixonado em relação ao Saber é um pouco mais sutil, ou mais subversiva, do que uma

---

<sup>15</sup> dans la mesure où les appareils de contestation se multipliaient, le pouvoir lui-même, comme catégorie discursive, se divisait, s’étendait comme une eau qui court partout, chaque groupe oppositionnel devenant à son tour et à sa manière un groupe de pression et entonnant en son propre nom le discours même du pouvoir, le discours universel (...). On a vu ainsi la plupart des libérations postulées, celles de la société, de la culture, de l’art, de la sexualité, s’énoncer sous les espèces d’un discours de pouvoir : on se glorifiait de faire apparaître ce qui avait été écrasé, **sans voir** ce que, par là, on écrasait ailleurs. (BARTHES, 2002, p. 440-441)

antitética não-pertença: mais do que estar alijado da produção de saber, o apaixonado a recusa, e de modo especial. Retomemos um trecho citado há muitas páginas:

Na vida amorosa, a trama dos incidentes é de uma incrível futilidade, e essa futilidade, aliada à mais alta gravidade, é propriamente inconveniente. Quando penso seriamente em me suicidar por um telefonema que não vem, produz-se uma obscenidade tão grande quanto no momento em que, em Sade, o papa sodomiza um peru. Mas a obscenidade sentimental é menos estranha, e é isso que a torna mais abjeta: nada pode superar a inconveniência de um sujeito que desaba porque seu outro tomou um ar ausente, “enquanto ainda há tantos homens no mundo que morrem de fome, tantos povos que lutam duramente por sua liberação, etc.”.<sup>16</sup> (BARTHES, 2003, p. 273).

Como comentado no Capítulo 1, o inconveniente apaixonado seria aquele que dá de ombros à decalagem entre saber e sentir: ciente da futilidade de suas catástrofes, não as vive como meras “catástrofes”, mas assume a tolice de seu arrebatamento como valor que, sem prestar-se à generalização, se torna o lugar de uma afirmação: “Todos os argumentos que os mais diversos sistemas empregam para desmistificar, limitar, esmaecer, em suma, depreciar o amor, escuto-os, mas obstino-me: ‘Sei disso, mas mesmo assim...’.”<sup>17</sup> (BARTHES, 2003a, p. 15). Essa mesma recusa, que suspende sem dispensar, também funda (e, até certo ponto, afunda) a relação com as discursividades interpeladas pelos projetos Discurso Amoroso – dentre as quais destacam-se a Filosofia e a Psicanálise.

### 3.2.2 *Ancoragens e libertinagens teóricas*

Após estabelecer em sua proposta de trabalho um novo objeto de pesquisa – o discurso amoroso –, Barthes recorre nos seminários a ciências que pudessem auxiliá-lo na abordagem desse objeto. Seria possível falar em discursividades auxiliares, já que uma delas é a Literatura; contudo, vejamos primeiro a relação entabulada pelos projetos Discurso Amoroso com instâncias de saber.

A Filosofia é referida como um risco que não se quer correr (BARTHES, 1989, p. 12), como comentamos acerca da disposição alfabética das Figuras. A Filosofia é uma espécie de duplo monstruoso em *Fragments*, espreitando nas possíveis cristalizações de sequências ou

---

<sup>16</sup> Dans la vie amoureuse, le tissu des incidents est d’une incroyable futilité, et cette futilité, alliée au plus grand sérieux, est proprement inconvenante. Lorsque j’imagine gravement me suicider pour un téléphone qui ne vient pas, il se produit une obscénité aussi grande que lorsque, chez Sade, le pape sodomise un dindon. Mais l’obscénité sentimentale est moins étrange, et c’est ce qui la fait plus abjecte ; rien ne peut dépasser l’inconvenance d’un sujet qui s’effondre parce que son autre a pris un air absent, « alors qu’il y a encore tant d’hommes dans le monde qui meurent de faim, que tant de peuples luttent durement pour leur libération, etc. ». (BARTHES, 1989, p. 210)

<sup>17</sup> Tous les arguments que les systèmes les plus divers emploient pour démystifier, limiter, effacer, bref déprécier l’amour, je les écoute, mais je m’obstine : « Je sais bien, mais quand même... » (BARTHES, 1989, p. 29)

grupos de Figuras (BARTHES, 2007, p. 611) que poderiam gerar percursos com resultados informativos.

Na apresentação do Seminário de 75-76, o discurso amoroso é designado como uma antinarrativa (BARTHES, 2007, p. 320). Perrone-Moisés (2012a, p. 92) nota que as Figuras de *Fragmentos* “passam sem se arrumarem numa ordem; são *topóis*, não no sentido de estereótipos, mas no sentido de lugares vazios que podem ser ocupados revezadamente”. No Capítulo 1, observei também que a estruturação do livro (uso do termo “Fragmentos” no título, distribuição das unidades em ordem alfabética) e sua seção “Como é feito este livro” encorajam a leitura descontínua, aproveitando a fragmentação como dispositivo que dá corpo ao deslizar textual e torna mais evidentes a precariedade e o aspecto não-totalizante daquele discursar. Estudos como os de Marty (2006) e Pino (2015) sugerem que haja uma ordem velada no livro *Fragmentos*, uma aventura secreta que passaria por fazer com que o leitor perambulasse pelo labirinto das figuras e finalizasse num determinado ponto. Essa aventura e seus efeitos, entretanto, são indiferentes para a interrogação desta seção, concentrada na recorrente preocupação de Barthes em explicar, ou até justificar, aspectos de seu trabalho (objeto, metodologia, organização), em constante vinculação de suas escolhas a valores que estas viriam a reforçar ou burlar.

Tal empenho toca a moral ou responsabilidade da forma, questão que obsedou Barthes ao longo de toda a sua vida intelectual, do primeiro livro ao curso que foi o derradeiro. Portanto, pretendo aqui explorar num terreno restrito o funcionamento de uma questão cujas variações e desdobramentos configuram um eixo dos estudos dedicados à obra de Roland Barthes, e que poderia ser colocada assim: que posicionamento(s) ético(s) agem nos diferentes aspectos das produções de linguagem, e como isso se dá?

O empenho justificatório nos projetos Discurso Amoroso é bastante explícito com relação à instância de saber mais evidente e recorrente: a Psicanálise, em particular a lacaniana, de cuja terminologia, conceitos e dinâmicas vale-se Barthes. Ao longo dos projetos, entretanto, mingnam a aderência estrita e o rigor com que ele traz a Psicanálise, como mostram os estudos de Claude Coste e de Éric Marty.

Em *Roland Barthes, le métier d'écrire* [Roland Barthes, o ofício de escrever], Marty (2006) analisa diversos aspectos da empreitada discursiva de *Fragmentos*, argumentando que o livro opera um despojamento da intenção transformativa que, no final da década de 1970, caracterizava a relação das discursividades teóricas das ciências humanas com as questões às quais se dedicavam:

Esses discursos, os de Lacan e de Foucault, se são extremamente corrosivos dos mitos das vanguardas, estão, entretanto, integrados a essa mesma modernidade, tomam seu

partido e não acarretam afastamento algum na medida em que permanecem, tanto por sua linguagem como por seu movimento, dentro da esfera da *theoria*. [...] [Ao passo que *Fragmentos*] abandona a hipótese de que a *theoria* seja o local hegemônico de leitura do mundo e de produção de verdades.<sup>18</sup> (MARTY, 2006, p. 203, trad. minha).

Marty postula dois procedimentos barthesianos de esquiva de dogmatismo teórico: primeiro, a opção por uma organização e uma dicção textuais que pouco têm de pedagógico, expositivo, explicativo ou conhecedor; segundo, uma certa flexibilidade para com as áreas de conhecimento mobilizadas no texto sob forma de citações, terminologia, conceitos etc.

No prefácio à edição de *Le Discours Amoureux*, Coste (2007, p. 38, trad. minha) assinala que na Introdução do Seminário de 75-76 Barthes manifesta, “entre pastiche e paródia, entre homenagem e catarse”<sup>19</sup>, uma nova atitude com relação à teoria, em especial a psicanalítica: sem rupturas, um distanciamento crítico, a possibilidade de exceder. No estudo “Les brouillons du « Je t’aime »” [Os rascunhos do “Eu te amo”], em que comenta as diferenças entre as versões da Figura EU TE AMO desenvolvidas nos dois seminários e no livro, Coste (2016b) nota que a primeira redação, do Seminário de 74-75, traz em peso vocabulário e conceitos lacanianos numa aplicação relativamente bem-comportada. Já no Seminário de 75-76, o lugar da Psicanálise é outro: “centro e ausência, insistência e descolamento; ela se apresenta como um grande depósito de citações e de conceitos à disposição de um pensar à deriva”<sup>20</sup> (COSTE, 2016, p. 67, trad. minha). Dentre os procedimentos de distanciamento utilizados por Barthes, Coste destaca a relativização da teoria laciana pelo jogo do contraste com outras abordagens, em especial a de Freud, e o recurso a outros pensares, como a linguística saussuriana e as proposições de Nietzsche.

Esse distanciamento é, além de consciente, extensamente comentado pelo próprio Barthes. Como você talvez se recorde, três componentes textuais antecedem as figuras de *Fragmentos*: um parágrafo iniciado por “A necessidade deste livro”, uma seção intitulada “Como é feito este livro” e a página-frase “É pois um apaixonado que fala e que diz:”. No volume *Le Discours Amoureux*, há uma versão descartada do texto “Como é feito este livro” que é bem diferente da publicada: muito mais extensa, em posição de posfácio e, como descreve

---

<sup>18</sup> Ces discours, ceux de Lacan et de Foucault, s’ils sont extrêmement corrosifs par rapport aux mythes des avant-gardes, sont néanmoins intégrés par cette modernité comme parties prenantes de la modernité et n’entraînent aucune mise à l’écart, parce qu’ils demeurent, dans leur langage comme dans leur démarche, dans la sphère de la *theoria*. (...) [*Fragments*] abandonne l’hypothèse que la *theoria* puisse être le lieu hégémonique de lecture du monde et de production de vérités.

<sup>19</sup> entre pastiche et parodie, entre hommage et catharsis

<sup>20</sup> centre et absence, insistence et détachement ; elle se présente comme un immense magasin de citations et de concepts mis à la disposition d’une pensée à la dérive

Coste (2007, p. 23), com as características de um panorama teórico. Esse texto é de grande interesse para o presente estudo e doravante será designado como “posfácio reformulado”.

Na Introdução do Seminário de 74-75, a Psicanálise é referida como a única *episteme* contemporânea a ocupar-se do discurso amoroso, mesmo que de maneira insatisfatória: “**De fato**, a acolhida que a psicanálise oferece ao sentimento amoroso é parcimoniosa, pouco encorajadora, redutora **no limite do tolerável**, mas **pelo menos** existe lugar para o discurso amoroso na tópica psicanalítica”<sup>21</sup> (BARTHES, 2007, p. 58, trad. e grifos meus). Voltando à carga no Seminário de 75-76 e no posfácio reformulado, Barthes declara que sua proposta de trabalho não era aplicar a Psicanálise com deferência e como referência – como algo que pudesse, a partir duma distância segura, perscrutar o discurso amoroso. Já no posfácio reformulado, a Psicanálise é referida como único intertexto possível (BARTHES, 2007, p. 696); Barthes alega ali também que, à força de estar difundida no caldo cultural da contemporaneidade, a Psicanálise seria constituinte do próprio discursar interno do apaixonado; por fim, traz uma ligação afetiva com esta seara do saber, por conta do interesse de pessoas próximas. Tal zelo de desobrigação parece-me beirar o preventivo:

A Psicanálise não foi o ponto de partida, apenas uma companheira ocasional do percurso. Disso decorre uma certa **negligência**: alguns mal-entendidos, o uso raso de temas conhecidos (a bobina, o *Fort/Da*), o exagero de detalhes singelos (o “lunar” de Winnicott), o reconhecimento **preguiçoso** duma vulgata, a ampliação **ingênua** de um registro, o Imaginário, o qual, porém – **sabe-se bem** –, não pode ser considerado em separado.<sup>22</sup> (BARTHES, 2007, p. 696-697, trad. e negritos meus).

Nos termos em negrito, vemos que a tônica é algo como: “vejam bem, a Psicanálise faz parte deste projeto, mas eu não a uso direito, *como se deve*”. Isso pode acenar ao sugerido por Coste (2015, p. 91, 99) acerca da impureza como dinâmica de agência crítica barthesiana, a qual se daria por agenciamento e reapropriação de leituras, sistemas etc.

Entretanto, parece-me que o esforço (texto) que Barthes dedica a proclamar o quanto a Psicanálise não é tutelar na pesquisa, o quão frouxos são seu domínio e sua aplicação, diz respeito menos ao lugar que de fato essa ciência tem em sua abordagem do discurso amoroso do que ao posicionamento teórico que é uma das buscas barthesianas no projeto e que será o assunto do próximo tópico. Por ora, aponto apenas a insistência em assinalar possíveis

---

<sup>21</sup> “*Certes, l’accueil fait à la psychanalyse au sentiment amoureux est parcimonieux, pas encourageant, passablement réducteur, mais tout au moins il y a une place prévue pour le discours amoureux dans la topique psychanalytique*”

<sup>22</sup> “On n’est pas parti de la psychanalyse ; on a fait des bouts de chemin avec elle. D’où une certaine **négligence** : des contresens probablement, l’aplatissement de thèmes connus (la bobine, le Fort/Da), l’exagération de détails ténus (le « lunaire » de Winnicott), la reconnaissance  **paresseuse** d’une vulgate, l’amplification  **naïve** d’un registre, l’Imaginaire, qui pourtant,  **on le sait bien**, ne peut être pris en soi.”

deficiências de rigor dos estudos do discurso amoroso, a despeito de um considerável e longo investimento pessoal no estudo da Psicanálise (SAMOYAULT, 2015, p. 622) – a qual, lembremos, subsidiava já seu livro *Sobre Racine*, de 1963.

### 3.2.3 O retorno a um (in)certo saber

*Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?*

(Ana Cristina Cesar, *Correspondência Completa*)

No Capítulo 2, vimos como o *Diário de luto* cultiva uma refutação do confisco, pela *doxa* psicanalítica, do luto como um processo que avançaria no tempo e dotado de um fim. Essa recusa aparece também no contemporâneo *A câmara clara*, que retoma igualmente a atitude de desenvoltura teórica que acabamos de ver em *Fragmentos de um discurso amoroso*, porém com uma diferença significativa: o intento de chegar a um saber volta a fazer parte da proposta do projeto (habitada, como veremos, por um malogro congênito e imprescindível).

Em sua primeira página, *A câmara clara* propõe-se a fazer uma pesquisa sobre a fotografia de caráter “‘ontológico’: eu queria saber a qualquer preço o que ela era “em si”, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens”<sup>23</sup> (BARTHES, 1984, p. 12). Essa vontade de saber encontra uma série de obstáculos, tanto em termos do objeto quanto dos modos de conduzir a busca. A pergunta “Quem poderia guiar-me?” (ibid.) introduz uma aproximação dos saberes técnicos ou científicos sobre a fotografia, nos quais é detectada uma certa insuficiência:

Eu constatava com **desagrado** que nenhum [livro] me falava com justeza das fotos que me interessam, as que me dão prazer ou emoção. [...] A cada vez que lia algo sobre a Fotografia, eu pensava em tal foto amada, e **isso me deixava furioso**. Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; mas uma voz **importuna** (a voz da ciência) então me dizia em tom **severo**: “Volte à Fotografia. O que você vê aí e que o faz sofrer inclui-se na categoria ‘Fotografias de amadores’, que foi tratada por uma equipe de sociólogos: [...]”. Todavia, eu persistia; outra voz, a mais forte, levava-me a negar o comentário sociológico; diante de certas fotos, **eu me desejava selvagem**,

---

<sup>23</sup> « ontologique » : je voulais à tout prix savoir ce qu’elle était « en soi », par quel trait essentiel elle se distinguait de la communauté des images (BARTHES, 2011, p. 13-14)

**sem cultura.** [...] em suma, eu me encontrava num impasse e, se me cabe dizer, “cientificamente” sozinho e desarmado.<sup>24</sup> (BARTHES, 1984, p. 17-18, grifos meus).

As aspas que fazem vacilar o uso seguro dos termos “cientificamente” e “ontológico” participam do distanciamento em relação à cientificidade importuna, severa, que não responde de modo adequado aos anseios investigativos assombrados por outro tipo de chamado. O impasse em que o narrador declara encontrar-se acaba por se mostrar menos como um empecilho do que como a posição ou tensão a partir da qual ele opta por elaborar seu projeto de pesquisa: lemos, à p. 38, “eu não saía e não tentava sair de um paradoxo”, numa encruzilhada entre a vontade de uma ciência eidética da fotografia e um sentimento intratável de que “a Fotografia é essencialmente, se assim podemos dizer (contradição nos termos), apenas contingência”<sup>25</sup>. Como pode vigorar uma essência cuja característica definidora contradiz a própria ideia de essencialidade? Contudo, importa-me agora reter que, além de possivelmente inviável, a essência em *Câmara* é da ordem do irrenunciável.

A discussão sobre a vontade de saber que anima *Câmara* e suas relações com o saber científico é revisitada ao longo do percurso do livro. Cerca de oitenta páginas depois do paradoxo do narrador, outra crítica ao olhar cientificista desemboca na afirmação de uma postura que dá uma espécie de passo para o lado, mudando de posição sem avançar nem recuar:

De resto, quanto me desagradava esse expediente científico de tratar a família como se ela fosse unicamente um tecido de coerções e ritos: ou ela é codificada como um grupo de pertença imediata, ou se faz dela um nó de conflitos e de recalques. Diríamos que nossos **estudiosos** não podem conceber que haja famílias “nas quais nos amemos”. E assim como **não quero reduzir** minha família à Família, também não quero reduzir minha mãe à Mãe. Ao ler certos estudos gerais, **eu via que eles podiam aplicar-se de maneira convincente à minha situação** [...]. Eu podia, portanto, **compreender** minha generalidade; mas, ao compreendê-la, **escapava irresistivelmente** dela. Na

---

<sup>24</sup> Je constatais avec **agacement** qu’aucun [livre] ne me parlait justement des photos qui m’intéressent, celles qui me donnent plaisir ou émotion. (...) Chaque fois que je lisais quelque chose sur la Photographie, je pensais à telle photo aimée, et **cela me mettait en colère**. Car moi, je ne voyais que le référent, l’objet désiré, le corps chéri ; mais une voix **importune** (la voix de la science) me disait alors d’un ton **sévère** : « Reviens à la Photographie. Ce que tu vois là et qui te fait souffrir rentre dans la catégorie “Photographies d’amateurs”, dont a traité une équipe de sociologues : (...) ». Je persistais cependant ; une autre voix, la plus forte, me poussait à nier le commentaire sociologique ; face à certaines photos, **je me voulais sauvage, sans culture**. (...) bref, je me trouvais dans une impasse et, si je puis dire, « scientifiquement » seul et démuné. (BARTHES, 2011, p. 19-20)

<sup>25</sup> “je ne sortais pas et je n’essayais pas de sortir d’un paradoxe”; “la Photographie n’est essentiellement, si l’on peut dire (contradiction dans les termes), que contingence” (BARTHES, 2011, p. 40)

Mãe, havia um núcleo radiante, irredutível: minha mãe.<sup>26</sup> (BARTHES, 1984, p. 111-112, grifos meus).

Os conceitos, então, somente são aceitáveis quando habitados por um cognoscível de outra ordem. Todavia, apesar de reconhecer o incômodo e as limitações dos estudos eruditos e gerais, o narrador barthesiano não chega a rejeitar plenamente a sua aplicabilidade ou legitimidade. Isso pode estar relacionado a uma busca do outro que, para Coste, move muitas das escolhas barthesianas de pesquisa e de redação n’*A câmara clara*. Nesse sentido, ele retoma num artigo de subtítulo “Savoir et subjectivité dans *La chambre claire* et *Sur Racine*” [Saber e subjetividade em *A câmara clara* e *Sobre Racine*] a problemática do diário (que vimos em 2.1.3 Dito doutro modo: testemunho, retrato, descrever, escrever) para pensar a linguagem e a perspectiva científicas como uma espécie de lugar de passagem, ou força de concessão a “essa porção de generalidade que permitirá que a singularidade exista para o leitor”<sup>27</sup> (COSTE, 2015, p. 89, trad. minha), num movimento que reivindica o direito de partir dum fantasma pessoal para desenvolver uma reflexão de alcance geral (ibid., p. 97). A aposta do estudo de Coste é na pesquisa barthesiana dos anos finais como uma busca de conciliações possíveis – e aprazíveis – entre indivíduo e grupo, que levem em conta o segundo enquanto preservam algo da irredutibilidade do primeiro, sem anular a existência das tensões entre eles.

Nesse quadro, e seguindo a argumentação do narrador de *Câmara*, o perigo da abordagem científica da Fotografia parece residir em sua pretensão totalizante: o conhecimento científico não é inválido, porém tampouco é satisfatório. É preciso temperá-lo, modulá-lo por um outro olhar.

No primeiro trecho de *Câmara* citado neste item 3.2.3 O retorno a um (in)certo saber, duas vozes (a da ciência e uma outra, mais forte) impulsionavam a investigação para direções incompatíveis. A mesma hesitação entre dois caminhos aparece logo depois da menção à encruzilhada:

[...] no momento de chegar à essência da Fotografia em geral eu **bifurcava**; em vez de seguir o caminho de uma ontologia formal (de uma Lógica), eu me detinha, guardando comigo, como um tesouro, meu desejo ou meu pesar\*; **a essência prevista**

---

<sup>26</sup> Au reste, combien me déplaît ce parti scientifique, de traiter la famille comme si elle était uniquement un tissu de contraintes et de rites : ou bien on la code comme un groupe d’appartenance immédiate, ou bien on en fait un nœud de conflits et de refoulements. On dirait que **nos savants** ne peuvent concevoir qu’il y a des familles « où l’on s’aime ». // Et pas plus que **je ne veux réduire** ma famille à la Famille, pas plus je ne veux réduire ma mère à la Mère. Lisant certaines études générales, **je voyais qu’elles pouvaient s’appliquer d’une façon convaincante à ma situation** (...). Je pouvais donc **comprendre** ma généralité ; mais l’ayant comprise, **invinciblement, je m’en échappais**. Dans la Mère, il y avait un noyau rayonnant, irréductible : ma mère. (BARTHES, 2011, p. 116-117, grifos meus)

<sup>27</sup> cette part de généralité qui permettra à la singularité d’exister pour le lecteur

**da Foto não podia**, em meu espírito, **separar-se** do ‘patético’ de que ela é feita, desde o primeiro olhar.<sup>28</sup> (BARTHES, 1984, p. 39, grifos meus).

A separação, ou a opção por uma ou outra via, é paralisante. É igualmente impossível abrir mão da demanda de chegar à essência da fotografia e das reticências para com os modos consagrados de fazê-lo, e é nesse duplo apego, ou nessa dupla incapacidade de renunciar, que o percurso acaba por se fazer.

O livro se diz na chave da indecisão, lamenta continuamente seu dilaceramento, sem festejá-lo sob nomenclaturas propositivas como hibridismo. A oscilação marca também o léxico: a perspectiva adotada é a do *Spectator*, os operadores analíticos são batizados de *Studium e Punctum*, e o recurso àquela que por séculos foi a língua oficial do fazer-ciência europeu é alegado como um pedantismo necessário (BARTHES, 1984, p. 115 / 2011b, p. 120-121). Coexistem com esses termos em latim, que dizem respeito ao campo epistemológico da análise, nomenclaturas para os seus “resultados” (o noema da Fotografia) de uma simplicidade que adentra o banal: “Isso foi” e “É isso”, radicadas em dêiticos: a essência dizível apenas sob as espécies do inespecífico contingente, produzindo no âmbito escritural a resistência da Fotografia à análise no que esta tem de desvelo ou revelação. Quanto a isto, lembremos o desalento inicial do protagonista diante da resistência do objeto fotográfico, que “diz: *isso é isso, é tal!* mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente”<sup>29</sup> (BARTHES, 1984, p. 14, grifo do autor).

Tal aliança entre as dificuldades de formular e de compreender está ligada ao papel do fracassar na estruturação investigativa e narrativa do livro. Nesse sentido, é possível entrever outro efeito de leitura para o recurso ao latim: a ideia de que a pesquisa-escrita comporta um atrito com o francês corrente; nas palavras de Perrone-Moisés (2009, p. 67), “para o escritor, a língua não é uma mina de riquezas ou um repertório de possibilidades; a língua é insuficiência e resistência”; ou, nas do próprio Barthes (2012b, p. 352), “a escritura é precisamente esta atividade que trabalha a língua – as impossibilidades da língua – em proveito do discurso”. Diante disso, o narrador barthesiano produz estranhamentos no sistema (neologismos, termos

---

<sup>28</sup> (...) au moment d’arriver à l’essence de la Photographie en général, je **bifurquais** ; au lieu de suivre la voie d’une ontologie formelle (d’une Logique), je m’arrêtais, gardant avec moi, comme un trésor, mon désir ou mon chagrin ; **l’essence prévue de la Photographie ne pouvait**, dans mon esprit, **se séparer** du « pathétique » dont elle est faite, dès le premier regard. (BARTHES, 2011, p. 41-42) \*onde a tradução brasileira havia utilizado “desgosto”, retraduzi aqui “chagrin” por “pesar” para evidenciar a persistência dessa palavra tão importante para Barthes na relação da perda materna com os discursos de saber, como vimos no Capítulo 2.

<sup>29</sup> dit *ça, c’est ça, c’est tel !* mais ne dit rien d’autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement (BARTHES, 2011b, p. 16)

estrangeiros, fora de moda ou de lugar etc.) e tem o cuidado de dirigir-se ao leitor para prestar contas quanto a essas perturbações.

O linguajar indeciso participa também do solapamento da pertença do narrador de *Câmara* aos grupos sociais que sustentam discussões mais ou menos coesas acerca da fotografia. Nas palavras do Barthes (2006, p. 35, grifo do autor) d’*O Prazer do Texto*:

Os sistemas ideológicos são ficções [...]. Cada ficção é sustentada por um falar social, um socioleto, ao qual ela se identifica: a ficção é esse grau de consistente que uma linguagem atinge quando *pegou* excepcionalmente e encontra uma classe sacerdotal (padres, intelectuais, artistas) para a falar comumente e a difundir<sup>30</sup>.

Em “Barthes and the Discourse of Photography” [Barthes e o Discurso da Fotografia], Renaud Camus faz clara relação entre a opção de Barthes por centrar a investigação de *Câmara* na referência fotográfica e as questões que discutíamos (cf. 3.2.1 Problemas de enunciação: saber e poder na atividade crítica) acerca da *doxa* intelectual: num contexto em que o debate especializado se concentrava na técnica do fotógrafo, “[Barthes] vê que isso pode acabar monopolizando o debate, sumindo com outros jeitos possíveis de falar sobre fotografia. E a posição dele é que [...] uma coisa não deveria esmagar a outra”<sup>31</sup> (CAMUS, 2000, p. 113, trad. minha). Assim, à força de ser muito erudito para um leigo e demasiado interessado no referente para um especialista, o narrador constrói uma dupla exclusão voluntária, um lugar de fala calcado em solidão e atopia, caracterizado pela errância que, a uma perspectiva segura de si e do que tem a dizer sobre seu objeto, prefere reafirmar a todo instante a precariedade de seu olhar-falar.

Em “Barthes et la méthode” [Barthes e o método], Mathieu Messenger (2017) pondera que Barthes teria consciência de que suas incursões críticas eram, necessariamente, sistemas discursivos regrados, que enquanto tal geram para o escritor o dever de prestar contas sobre a organização de seu dizer. Em consonância com o que tenho procurado sugerir nestas linhas, a ideia é que os aspectos, estruturas e condições de formulação discursiva sejam tanto espaço de atividade quanto motivo de inquietação: “O que a obra de Barthes nos diz do método

---

<sup>30</sup> Les systèmes idéologiques sont des fictions [...]. Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s’identifie : la fiction, c’est le degré de consistance où atteint un langage lorsqu’il a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser. (BARTHES, 2007c, p. 40)

<sup>31</sup> “[Barthes] sees that it threatens to become dominant in turn, to forbid another possible way of talking about photography. And his position is that [...] one shouldn’t crush the other.” N.T.: o texto de Camus é uma narrativa, um diálogo informal, por isso as opções mais coloquiais.

ortodoxo do discurso intelectual está, portanto, sempre num duplo movimento de assunção e recusa”<sup>32</sup> (MESSAGER, 2017, p. 135, trad. minha).

No já mencionado estudo que trata da escrita de *Câmara* a partir dos materiais (fichas, manuscritos etc.) disponíveis no arquivo barthesiano, diz Lebrave:

[...] o trabalho da gênese [é] constantemente ritmado por uma oscilação entre dois movimentos antagônicos quanto à posição do sujeito. Qualquer um que viesse a vencer definitivamente o outro tornaria o texto impossível e condenaria a escritura ao silêncio: um pela explosão incontrolável da dor, o outro pela impotência da ‘ciência’ para dar conta da fotografia. É, ao contrário, a sutileza da interação entre os dois que permite ao registro discursivo específico d’*A câmara clara* instalar-se.<sup>33</sup> (LEBRAVE, 2002, p. 105-106, trad. minha).

Longe de ficar restrita ao espaço dos “bastidores” da escrita ou de ter sido resolvida no livro finalizado para publicação, essa oscilação vem a constituir uma das principais características do que Lebrave chamou de registro discursivo de *Câmara*, que eu gostaria de abordar aqui com uma imagem.

Figura 1: Ilustração da camera lucida que integra a capa d’*A câmara clara*.



Fonte: <http://www.phototeacherblog.com/2016/09/looking-at-camera-lucida.html> / Na contracapa de *A câmara clara*, o crédito da imagem remete ao livro de Beaumont Newhall, *The history of photography*. Museum of Modern Art, New York, s/d.

<sup>32</sup> Ce que l’œuvre de Barthes nous dit de la méthode orthodoxe du discours intellectuel est donc toujours pris dans un double mouvement d’assomption et de récusation

<sup>33</sup> (...) le travail de la genèse [est] rythmé à tout instant par une oscillation entre deux mouvements antagonistes autour de la position du sujet. Si l’un l’emportait définitivement sur l’autre, chacun d’entre eux rendrait le texte impossible et condamnerait l’écriture au silence, l’un par le déferlement incontrôlable de la douleur, l’autre par l’impuissance de la « science » à rendre compte de la photographie. C’est au contraire la subtilité de leur interaction qui permet au registre discursif spécifique de *La chambre claire* de se mettre en place.

A Figura 1 é uma ilustração do aparelho que dá nome ao livro. A imagem aparece, pequenina, no pé da capa de *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Em 1986, Philippe Roger via nessa escolha uma certa ironia:

[...] esse aparelho que o pequeno desenho pretende mostrar-nos e que, mediante um leve estrabismo, permite ao homem fazer o retrato da mulher, é a *camera lucida*, ‘que permitia desenhar um objeto através dum prisma, com um olho no modelo e outro no papel’ (CC, 164).

A ironia é dupla: relativa ao título do livro, ilustrado pela representação plácida e um pouco ingênua dessa ‘câmara clara’ e de seu funcionamento, mas também relativa ao seu próprio objeto, a Fotografia, excluída desse espaço liminar que é a capa, em prol de seu ‘ancestral’ longínquo.<sup>34</sup> (ROGER, 1986, p. 199, trad. minha).

Das observações de Roger, aproveito primeiro o estrabismo, ou o olhar dual, que marca a relação do retratista com sua modelo, do artista com o objeto visado por seu fazer criativo. Assim como ele, também o narrador barthesiano trabalha com um olhar mediado por construções técnico-científicas e um olhar a “olho nu”, que interagem conforme a mão traça a tinta no papel.

Que no âmbito da enunciação a nudez do olhar seja ela mesma uma técnica não a invalida enquanto proposta do texto que diz e se diz. Cautela semelhante leva a ponderar que mesmo o olhar mediado do narrador se faz tendo por meta um despojamento, tomando frouxamente por modelo, como sublinham alguns leitores especializados (COSTE, 2015, p. 94; ROGER, 1986, p. 203), a *epoché* fenomenológica. E se na maioria dos trechos que temos visto até agora o narrador de *Câmara* se queixa das carências de olhares ou projetos de cunho cientificista, vejamos como algum saber persiste como objetivo a orientar dois momentos capitais da busca.

Na primeira parte do livro, o narrador decide escutar a voz mais forte do que a da severa ciência e procurar entender a fotografia a partir dos afetos que ela lhe provoca. Em busca de organizar conceitualmente uma partilha desses afetos, ele propõe e demonstra as noções de *Studium* e *Punctum*, mapeando numa série de fotos os elementos que o comovem. A investida capitula na metade do livro, no breve capítulo 24:

[...] eu talvez tenha aprendido como andava meu desejo, mas não tinha descoberto a natureza (o *eidós*) da Fotografia. Eu tinha de convir que meu prazer era um mediador imperfeito e que uma subjetividade reduzida a seu projeto hedonista não podia

---

<sup>34</sup> (...) cet appareil que la vignette se donne pour but de nous faire voir, et qui, au prix sans doute d’un strabisme léger, permet au monsieur de tirer le portrait de la dame, c’est la *camera lucida*, « qui permettait de dessiner un objet à travers un prisme, un œil sur le modèle, l’autre sur le papier » (CC, 164). // L’ironie est double, qui porte sur le titre du livre, aussitôt illustré par la représentation placide et un peu naïve de cette « chambre claire » et de son fonctionnement ; mais aussi sur son objet même, la Photographie, exclue de cet espace liminaire qu’est la couverture, au profit de son lointain « ancêtre ».

reconhecer o universal. Eu tinha de descer mais ainda em mim mesmo para encontrar a evidência da Fotografia, essa coisa que é vista por quem quer que olhe uma foto e que a distingue, a seus olhos, de qualquer outra imagem. Eu tinha de fazer minha palinódia.<sup>35</sup> (BARTHES, 1984, p. 91).

Temos aqui que, apesar da opção por uma metodologia investigativa menos científica, a proposta ainda envolvia discernir uma essência do objeto e poder partilhá-la com outros para quem ela também fosse válida. Assim como *Studium* e *Punctum* agem em copresença, também a aventura de *Câmara* se dá na interação entre as demandas ligadas a saber e a afeto. Há, então, um entrelace de caminhos, um projeto de chegar a um fim que não difere totalmente daquele das ciências científicas, mas por outras vias: a pergunta que lança a pesquisa é “O que meu corpo sabe da Fotografia?”<sup>36</sup> (BARTHES, 1984, p. 20), donde se vê um deslocamento originário quanto a pressupostos basilares da investigação científica consagrada, como sujeito e inteligência.

Diante da insuficiência do mediador escolhido – o prazer –, o narrador afirma a necessidade de uma Palinódia. Este termo tem uma história na pesquisa barthesiana, que pode ajudar a entender seu papel em *Câmara*.

Na introdução ao Seminário Discurso Amoroso de 1975-76, Barthes trabalha com a palinódia a partir do diálogo platônico *Fedro*. Ali, o termo aparece quando Sócrates, após haver feito um primeiro discurso contra o amor, reconhece a necessidade de uma retratação. Em “O avesso das frases: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes”, Paulo Ferraz (2018, p. 185) explica que Barthes subverte o sentido tradicional do termo palinódia emprestando-lhe uma dinâmica semelhante à do ato falho na acepção lacaniana, de modo que a percepção de uma falha não leve a “elaborar posições melhores e mais precisas”, mas antes a uma outra coisa: a partir do que não fora dito no primeiro seminário, a ideia é trabalhar na falta, ampliá-la. Algo semelhante acontece na palinódia d’*A câmara clara*, na medida em que não são descartados os operadores analíticos nem a proposta de pesquisa guiada pelo afeto; há um movimento de insistência conjugada com variação, em que tudo se torna mais agudo. Assim, na segunda parte do livro, como vimos (cf. 2.2.1 Um presente insustentável), é oferecida uma segunda formulação do *Punctum*, e a pesquisa passa a se pautar pelo prazer-dor mais intenso, que é o experimentado na contemplação da Fotografia do Jardim de Inverno.

---

<sup>35</sup> [...] j’avais peut-être appris comment marchait mon désir, mais je n’avais pas découvert la nature (l’*eidos*) de la Photographie. Il me fallait convenir que mon plaisir était un médiateur imparfait, et qu’une subjectivité réduite à son projet hédoniste ne pouvait reconnaître l’universel. Je devais descendre davantage en moi-même pour trouver l’évidence de la Photographie, cette chose qui est vue par quiconque regarde une photo, et qui la distingue à ses yeux de toute autre image. Je devais faire ma palinodie. (BARTHES, 2011, p. 95-96)

<sup>36</sup> Qu’est-ce que mon corps sait de la Photographie? (BARTHES, 2011, p. 22)

A segunda subversão barthesiana da palinódia aventada por Ferraz é ainda mais relevante em *Câmara*: diz Barthes no Seminário de 75-76 que Sócrates propõe-se a elaborar um segundo discurso, retificador, porque percebe haver dito algo que não pensa.

É verdade que essa ciência vem de seu desejo: é o Demônio de Sócrates, a voz demoníaca, a irrupção de um outro sujeito em si, sujeito inflamado, sujeito desejante-delirante, que *desperta* Sócrates para a verdade e desencadeia nele, triunfalmente, um outro discurso: a *palinódia*. (BARTHES, 2007b, p. 325, apud FERRAZ, 2018, p. 186, trad. Ferraz, grifos de Barthes)

Assim, Ferraz conclui que a palinódia não está relacionada a uma verdade mais verdadeira, que viria suplantar a anterior, e sim à irrupção de uma voz outra que vem perturbar a estabilidade do sujeito-si-mesmo, vem pôr a perder esse sujeito e mesmo o próprio projeto de verdade, conforme produz

[...] a aparição de um outro discurso. Afinal, Sócrates não sabe o que pensa: não é ele quem fala, mas o seu demônio [...]. Sem dúvidas, Sócrates acaba por encontrar a verdade. No entanto, no caminho para fazê-lo, todas as condições que a sustentam acabam sendo postas em suspeição: o sujeito, o objeto e o discurso são subvertidos de tal maneira que a *realidade* da verdade socrática passa a ser incerta. (FERRAZ, 2018, p. 187, grifo do autor).

Esse encontro de uma verdade às custas da falência de tantos dos elementos que a constituem enquanto tal faz pensar que essa verdade incerta talvez se deixe entrever nos arredores da essência contingente, nesse movimento que é suspensão e mergulho, que precisa desesperadamente entender e conseguir dizer, enquanto sabe-sente que a verdade cintilante na Fotografia resiste a ambos com o mesmo ardor com que os solicita.

Perdido no fundo do jardim de Inverno, o rosto de minha mãe é delicado, empalidecido. Em um primeiro movimento, exclamei: “É ela! É exatamente ela! É enfim ela!”. Agora, pretendo saber – e poder dizer perfeitamente – porque, em que é ela. Tenho vontade de envolver com o pensamento o rosto amado, [...]. Infelizmente, escruto em vão, nada descubro [...], obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi [...].<sup>37</sup> (BARTHES, 1984, p. 147-149)

Habitam o coração do grande achado de *Câmara* a ambição de dizê-lo e uma insistência na incapacidade de fazer isso, ou na dificuldade de passar de um estágio, ou registro, a outro – da certeza fulminante à compreensão que desvela, decompõe, articula. A dimensão epistemológica dessas declarações de impotência, ou do que elas propõem em termos da relação

---

<sup>37</sup> Perdu au fond du Jardin d’Hiver, le visage de ma mère est flou, pâli. Dans un premier mouvement, je me suis écrié : « C’est elle ! C’est bien elle ! C’est enfin elle ! ». Maintenant, je prétends savoir – et pouvoir dire parfaitement – pourquoi, en quoi c’est elle. J’ai envie de cerner par la pensée le visage aimé (...). Hélas, j’ai beau scruter, je ne découvre rien (...), je n’obtiens que ce seul savoir, possédé depuis longtemps, dès mon premier coup d’œil : que cela a effectivement été (...). (BARTHES, 2011, p. 154-156)

do narrador barthesiano com o tipo de saber que consegue entender(-se) e explicar(-se), parece-me estar na comparação que integra o trecho citado: “Diante da Foto do Jardim de Inverno [...] sou Golaud a exclamar ‘*Vida miserável!*’, porque jamais saberá a verdade sobre Mélisande.”<sup>38</sup> (BARTHES, 1984, p. 149, grifo do autor). O analista malogrado é um personagem de ópera, sua busca (espetáculo do patético) é amorosa e fadada ao insucesso, ou antes por ele movida na qualidade de escrita, ou de aventura.

A escrita que tem em mira um saber e se faz evidenciando seu não-saber, ou um tentar-saber que comporta o incerto, tem rica tradição intelectual num gênero que Barthes, na abertura de sua *Aula*, apresenta como a marca de uma relação duvidosa com a ciência: “se é verdade que, por longo tempo, quis inscrever meu trabalho no campo da ciência, literária, lexicológica ou sociológica, devo reconhecer que produzi tão-somente ensaios, gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise.”<sup>39</sup> (BARTHES, 2007a, p. 7).

Evidentemente, essa autodepreciação tem algo da humildade protocolar que convém ao contexto de uma aula inaugural, e não ser estritamente científico acaba se mostrando um dos pilares da proposta da *Aula*. Contudo, a questão da ambiguidade do gênero ensaio levanta outro vacilar constitutivo de *Câmara*, que diz respeito aos gêneros textuais.

Este não é novidade na escrita barthesiana. A atopia, desejo manifestado em todos os projetos Discurso Amoroso (e em muitos outros escritos de Barthes), manifesta-se também em termos de gênero textual: para ficarmos apenas nos textos que abismam este estudo, *Fragmentos*, por exemplo, pode ser visto como um discursar híbrido, que tem algo de Enciclopédia, algo de Ensaio, algo de Diário (na medida em que a vivência do escritor entra também na redação das figuras<sup>40</sup>), sem ser estritamente nenhuma dessas coisas e tampouco sem deixar de ter traços delas, ou de tê-las no horizonte. A intermitência de gênero é apresentada n’*O prazer do texto* como tática textual para escapar às *doxas*:

Como é que um texto, que é linguagem, pode estar fora das linguagens? [...] Como é que o texto pode ‘se safar’ da guerra [...] dos socioletos? – Por um trabalho progressivo de extenuação. Primeiro o texto liquida toda metalinguagem, e é nisso que ele é texto: nenhuma voz (Ciência, Causa, Instituição) encontra-se *por trás* daquilo que é dito.

<sup>38</sup> Devant la Photo du Jardin d’Hiver (...) je suis Golaud s’écriant « *Misère de ma vie !* », parce qu’il ne saura jamais la vérité de Mélisande. (BARTHES, 2011, p. 156)

<sup>39</sup> s’il est vrai que j’ai voulu longtemps inscrire mon travail dans le champ de la science, littéraire, lexicologique et sociologique, il me faut bien reconnaître que je n’ai produit que des essais, genre ambigu où l’écriture le dispute à l’analyse. (BARTHES, 2002, p. 429)

<sup>40</sup> Este ponto seria muito tangencial neste momento, mas é amplamente discutido (BARTHES, 1989, p. 12; COSTE, 2007, p. 41-42; 2016, p. 43-44; PERRONE-MOISÉS, 2012b, p. 97; SAMOYAU, 2015, p. 618 ss.). Falamos um pouco sobre isso ao comentar o recurso a um certo confessional na composição do locutor textual do livro (cf. 1.1 e 1.3).

Em seguida, o texto destrói até o fim, *até a contradição*, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolinguística (seu ‘gênero’) [...].<sup>41</sup> (BARTHES, 2006, p. 39, grifos do autor).

Em “Do ensaio como pensamento experimental”, Silvina Rodrigues Lopes apresenta o ensaio como “forma intermédia entre a literatura (poesia ou prosa) e um tipo de conhecimento construído segundo modelos da ciência ou da filosofia” (LOPES, 2012, p. 121). A questão do intermédio, ou da pertença plural, é uma das mais recorrentes na fortuna crítica d’*A câmara clara*.

Há pouco dissenso crítico acerca dos gêneros atuantes no livro, talvez em parte devido à proximidade temporal com a conferência “Durante muito tempo fui dormir cedo” (BARTHES, 2002b; 2012b), de 1978, na qual Barthes anuncia o desejo de uma escrita que adentrasse a problemática proustiana da hesitação entre ensaio e romance, bem como a busca de uma terceira forma, uma forma indecisa.

Num breve panorama em ordem cronológica de traços romanescos n’*A câmara clara*, temos que Roger (1986, p. 208) aponta como ecos proustianos no livro o aspecto narrativo, a existência de marcação temporal (ibid., p. 219) e da fundamentação do grande achado em uma vivência temporal não-linear (ibid., p. 214); ele assinala também as referências explícitas a Proust, as quais considera uma aproximação barthesiana de um fazer romanescos mais próximo do monumental e do clássico, ou da conciliação possível entre as linguagens crítica e literária.

O estudo *Le pas philosophique de Roland Barthes*, [O passo/não filosófico de Roland Barthes], ao qual tenho algumas restrições<sup>42</sup>, chega a considerar *Câmara* como uma espécie de romance de formação (MILNER, 2003, p. 76), ao cabo do qual Barthes superaria e refutaria suas incursões estruturalistas e hedonistas para retomar a busca de uma Verdade e de um Bem.

Coste (1998, p. 274-275) vê em *Câmara* um texto bicéfalo, analítico com elementos narrativos: eventos, peripécia, suspense. Em estudo posterior, diz ele que o livro “hesita formalmente entre o ensaio (uma busca heurística da essência fotográfica), o romance (a

---

<sup>41</sup> Comment un texte, qui est du langage, peut-il être hors des langages ? [...] Comment le texte peut-il « se tirer » de la guerre [...] des sociolectes ? – Par un travail progressif d’exténuation. D’abord le texte liquide tout métalangage, et c’est en cela qu’il est texte : aucune voix (Science, Cause, Institution) n’est *en arrière* de ce qu’il dit. Ensuite, le texte détruit jusqu’au bout, *jusqu’à la contradiction*, sa propre catégorie discursive, sa référence sociolinguistique (son « genre ») [...]. (BARTHES, 2007c, p. 43–44)

<sup>42</sup> Principalmente quanto à hipótese de que *Câmara* seria recusa e superação das propostas e escritos barthesianos dos anos 1960 e 1970, dos quais tenho procurado argumentar que o livro seja consideravelmente tributário. Outro ponto de desacordo é que Milner considera *Câmara* como um livro de reconciliações (p. 87), enquanto insisto na importância do impasse e da tensão.

narrativa de uma descoberta singular) e a tragédia (aceder à consciência da morte)”<sup>43</sup> (COSTE, 2015, p. 99 trad. minha).

Em pesquisa anterior propus, na esteira do que Barthes designou como método dramático para *Fragmentos*, que *Câmara* efetuará uma dramatização do método (OLIVEIRA, 2015, p. 143), trazendo já as sementes do fracasso de uma leitura referencial em “inconsistências” – a exemplo de um parêntese que data o encontro da Fotografia do Jardim de Inverno antes do período da redação de *Câmara* declarado ao final do livro.

Por fim, Alvarado (2017) também vê em *Câmara* a opção rapsódica por uma terceira forma de inspiração proustiana, entre ensaio e romance, que narra a busca de uma escrita. Sendo tal busca o cerne da leitura que tenho procurado tecer aqui, concentrada por ora nas relações de *Câmara* com diferentes tipos de saber e os parâmetros discursivos que os constituem, privilegiarei as questões colocadas nesse sentido pela vinculação do livro ao gênero ensaio, que veremos com Lopes (2012), cujas linhas alinhavam diversos pontos já levantados.

Primeiramente, retomando a problemática da filiação ortodoxa, Lopes (2012, p. 123) considera que o ensaio coloca em jogo dinâmicas de assinatura e contra-assinatura conforme o ensaísta produz escrevendo *com* outros textos, numa fidelidade inquieta que entretece ao respeito pelo estabelecido as brechas para uma interpretação que a pesquisadora designa como ativa: “trata-se de respeitar o anterior tomando-o como lugar a partir do qual é possível que se abra o espaço de uma nova linguagem e que ele não continue como antes” (ibid., p. 128). Isso me parece bastante afim aos movimentos que tenho buscado mapear em *Câmara*, cujas proposições colocam em cena um desejo e uma escrita dilacerados entre, de um lado, “um ‘eu’ que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso”<sup>44</sup> (BARTHES, 1984, p. 51), com um projeto nas vizinhanças do ontológico, que formula o objeto de sua busca em termos de essência e verdade (diferidas, como temos visto, mas ainda evocadas nesses termos) e, de outro lado, a ferida de uma insuficiência lancinante da ciência e, em certa medida, da própria escrita, para abarcar tanto a essência fotográfica quanto a iluminação em que ela se dá ao narrador:

Carência estéril, cruel: não posso *transformar* meu pesar, não posso deixar derivar meu olhar; nenhuma cultura vem **me ajudar a falar** desse sofrimento [...]; a Fotografia – **minha** Fotografia – é **desprovida** de cultura: quando é dolorosa, nada,

---

<sup>43</sup> hésite formellement entre l’essai (une quête heuristique de l’essence photographique), le roman (le récit d’une découverte singulière) et la tragédie (la prise de conscience de la mort

<sup>44</sup> un « moi » qui aime le savoir, qui éprouve à son égard comme un goût amoureux (BARTHES, 2011, p. 54)

nela, pode transformar o pesar em luto.<sup>45</sup> (BARTHES, 1984, p. 134, itálico do autor, negritos meus).

As injunções discursivas científicas deixam a desejar no projeto de falar – frasear, organizar, partilhar – o sofrimento fulgurante na relevância da fotografia, de fazê-lo passar de pesar a luto (tumultuosa travessia, como visto em 2.1.1 O *Diário* e o divã). A contra-assinatura de Barthes diria respeito, então, menos a um ou outro autor ou corrente de pensamento sobre o objeto Fotografia do que a todo um modo convencional de abordar a experiência fotográfica, calcado numa cisão entre inteligência e afeto cujo intransponível é – igualmente – objeto da busca de *A câmara clara*. Nesse sentido, o livro revisita questões ponderadas extensamente nos seminários acerca do Discurso Amoroso e levadas ao público geral na *Aula*, como veremos com mais vagar em breve; fica, portanto, a esperança de uma módica contribuição para os estudos das relações entre os projetos barthesianos, sugerindo como aspectos composicionais podem responder a (adentrar) problemáticas teóricas.

Retomando a leitura de Lopes (2012, p. 121), a pesquisadora portuguesa vê a escrita ensaística como algo que ocorre no plano do incerto, movido por um impulso de *aventura*. Esta mesma palavra designa aquilo que faz com que certas fotografias não sejam indiferentes aos olhos do narrador de *Câmara* e caracteriza, também, a própria pesquisa do livro (BARTHES, 2011, p. 38-39). Assim, a aventura é praticada, anunciada e evocada no texto, realizando um convite de leitura<sup>46</sup> que engendra, por exemplo, a recorrência de comparações do narrador barthesiano em *Câmara* a protagonistas de narrativas: Milner (2003, p. 70-71) faz dele Odisseu, triunfando sobre tribulações para chegar ao bom porto do lar, enquanto Marty (2006, p. 182, 2010, p. 20–21) o associa a Orfeu, Coste (2015, p. 86) a Percival e Alvarado (2017) a Dante, aproximação desenvolvida também por Ribeiro em nossa parceria de incursão pelo *Diário de Luto* (OLIVEIRA; RIBEIRO; BYLAARDT, 2019).

Outra intersecção entre a escrita ensaística e a literária aventada por Lopes (2012, p. 122) é uma relação com as palavras interessada na força não domesticada que elas têm. Essa perspectiva é proeminente em *Câmara*, que coloca em narrativa tanto a busca do noema da

---

<sup>45</sup> Carence stérile, cruelle : je ne puis *transformer* mon chagrin (...); aucune culture ne vient m'**aider à parler** cette souffrance (...): **la** Photographie – **ma** Photographie – est **sans** culture : lorsqu'elle est douloureuse, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil. (BARTHES, 2011, p. 141)

<sup>46</sup> Sobre este assunto inesgotável dos estudos literários, retomemos apenas as palavras de Leyla Perrone-Moisés acerca da leitura como jogo a dois: “assim como o autor não é o dono absoluto da obra, que o ultrapassa, o leitor também não pode ter a pretensão de ser soberano em sua leitura. A leitura é um aprendizado de atenção, de sensibilidade e de invenção. A grande obra não pode ser lida de qualquer maneira, ao bel-prazer da pura subjetividade do leitor, porque nela estão inscritas aquelas linhas de força que podem ser moduladas e prolongadas, mas não anuladas.” (PERRONE-MOISÉS, 1990a, p. 109).

Fotografia quanto a busca de como fazer com que seja possível dizê-lo, ou, noutras palavras, um *desejo de escrever*, de traçar em escrita um rasgo periclitante e provisório para viver tensões e lançar imbricações entre saber e sentir, essência e contingência, individualidade e ciência, amor e morte.

A formulação aparece então como uma espécie de jogo que, diante (ou em prol) da instabilidade do que diz ter a afirmar, desliza. Quanto a isto, um trecho tem a dupla vantagem de ser breve e de retomar a questão da heterogeneidade dos campos lexicais que vimos há pouco: “o noema da Fotografia [...], é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia. // O nome do noema da Fotografia será então: ‘*Isso-foi*’, ou ainda: o Intratável. Em latim [...] isso seria sem dúvida: ‘*interfuit*’ ”<sup>47</sup> (BARTHES, 1984, p. 115, grifos do autor). Acompanhemos o deslizamento: 1) a **Referência** faz parte do rol de termos mobilizados em debates especializados, técnicos, acerca da fotografia; 2) “**Isso foi**” descreve em linguagem popular aquilo que os populares sabem ao certo da fotografia; 3) já o **Intratável** é uma palavra barthesiana, daquilo que se costuma considerar como o léxico de um autor<sup>48</sup>; por fim, 4) ***interfuit***, o recurso à alegada exatidão do latim. Este carrossel de termos movimentada registros discursivos, perspectivas e propostas de abrangência e validade do que se está afirmando, e diz também, nesse movimento, da nomeação como um processo árduo e inexato. Ou, nos termos d’*O prazer do texto*:

*É isso!* Esse grito não deve ser entendido como uma iluminação da inteligência, mas como o próprio limite da nomeação [...]. Haveria, em suma, dois realismos: o primeiro decifra o ‘real’ (o que se demonstra, mas não se vê); o segundo diz a ‘realidade’ (o que se vê, mas não se demonstra) [...].<sup>49</sup> (BARTHES, 2007c, p. 62–63, grifo do autor, trad. minha).

Destes dois polos, *Câmara* parece habitar o segundo e manifestar ambições de abrir vias deste ao primeiro. Parafraseando Coleridge, diz Lopes (2012, p. 125) que “Se se escreve é porque se admite que a escrita tem efeitos (sejam eles quais forem), se se escreve e publica é porque se deseja que esses efeitos ultrapassem o círculo individual.”. Sob esse ângulo, o objetivo reiterado em *Câmara* de chegar à essência da Fotografia pode ser visto, em função de seus sucessivos fracassos, como algo parecido com o efeito proposto por Barthes (cf. PINO,

<sup>47</sup> le noème de la Photographie (...), c’est la Référence, qui est l’ordre fondateur de la Photographie. Le nom du noème de la Photographie sera donc : « *Ça-a-été* », ou encore : l’Intraitable. En latin (...) cela se dirait sans doute « *interfuit* » (BARTHES, 2011, p. 120-121)

<sup>48</sup> Conforme já comentado, o termo ganha importância na escrita barthesiana dos últimos anos e é apresentado no primeiro ano do curso *A Preparação do Romance*, bastante próximo à redação de *Câmara*, como aquilo que “não se pode nem interpretar, nem transcender, nem regredir” (BARTHES, 2005, p. 221).

<sup>49</sup> *C’est cela !* Ce cri ne doit pas être entendu comme une illumination de l’intelligence, mais comme la limite même de la nomination, de l’imagination. Il y aurait en somme deux réalismes : le premier déchiffre le « réel » (ce qui se démontre mais ne se voit pas) ; le second dit la « réalité » (ce qui se voit mais ne se démontre pas)

2019) para a leitura de *Bouvard e Pécuchet*: um leitor pode perceber simultaneamente o quanto aquela empreitada é tola e o quanto ela é importante, distanciar-se daquele protagonista incapaz *ao mesmo tempo em que* se vê ali de tal modo investido que a própria inaplicabilidade do “saber” obtido ao final do livro pode fazê-lo refletir sobre a tolice que é ler um livro com a expectativa de vir a saber (compreender, dominar) alguma coisa.

É possível, também, numa atitude talvez mais tola, ser sensibilizada pelos tropeços e questionamentos narrados e perguntar sobre o lugar do impossível, ou do utópico, naquela jornada.

### 3.3 O que fazer?

A proposta deste capítulo é buscar nos projetos Discurso Amoroso e n’*A câmara clara* ressonâncias da seguinte questão: como me situar para com a escrita?

Até o momento, temos visto algumas inquietações de Barthes quanto à atividade crítica e a alguns de seus parâmetros e pressupostos, e como elas florescem em discussões epistemológicas, propostas teóricas e aspectos composicionais que afirmam, refutam, desviam traços e elementos modelares de discursividades (científica, filosófica) ligadas ao Saber consagrado. Em suma, tenho me concentrado em como Barthes apresenta e trata o que ele caracteriza como problemas, ou coisas a serem evitadas; chegou agora o momento de adentrar o gesto propositivo de sua escrita.

Para isso, um passeio por duas coisas que participam dos enunciados e das enunciações de *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*: metalinguagem e desengano.

#### 3.3.1 Metalinguagem?

Quando falávamos das ancoragens e libertinagens teóricas dos projetos Discurso Amoroso (cf. 3.2.2 Ancoragens e libertinagens teóricas), vimos que a Filosofia e a Psicanálise são ali tidas como discursividades que tendem a uma distinção – rígida e hierárquica – entre o discurso amoroso e o discurso que o analisa. Já a literatura é apresentada como a possibilidade de fusão, o fluxo onde o discursar sobre o discurso amoroso produz também um discurso amoroso.

A literatura integra os projetos Discurso Amoroso mais visivelmente na presença do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, utilizado como texto-tutor no Seminário de 74-75 e intertexto privilegiado em *Fragmentos*. Todavia, há também algo de literário no trabalho

de pesquisa barthesiano enquanto prática que, em lugar duma descrição do discurso amoroso, opta por uma simulação. Também esta escolha é apresentada e fundamentada, conforme lemos no início da seção “Como é feito este livro” publicada em *Fragments*:

Tudo partiu deste princípio: que não se devia reduzir o amante a um simples sujeito sintomal, mas antes fazer ouvir o que há em sua voz de inatual, quer dizer, de intratável. Donde a escolha de um método “dramático”, [...]. Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação [...] a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise.<sup>50</sup> (BARTHES, 2003, p. XVII).

A recusa da análise como ação desejada para o livro é parte do comentado por Marty (2006) acerca da diferença entre *Fragments* e projetos de outros pensadores contemporâneos a Barthes: para Marty, enquanto a análise, teórica ou clínica, implicaria a possibilidade de uma mudança de perspectiva acerca do problema/objeto que permite sua reformulação e sua realocação na experiência (pessoal e/ou coletiva), a proposta declarada por Barthes para o discurso amoroso é de outra ordem.

Na apresentação de *Fragments* que integra o programa da peça teatral brasileira elaborada a partir do livro, descreve Leyla Perrone-Moisés (2012b, p. 96):

O livro de Barthes não é um tratado sobre o amor, é um livro que dá a palavra a um sujeito enamorado – fictício, composto da experiência de vários, mas corporificado pelo artifício da primeira pessoa. A Barthes não interessava um tratado sobre o amor, que é sempre uma fala a frio sobre o que dizem “os outros”. O próprio sujeito enamorado não sabe o que é o amor, nem está em condições de analisar objetivamente seus sentimentos; sentir já o ocupa em demasia. Ele fala, fala muito, e nunca sabe o que diz. Talvez o amor seja exatamente essa fala obsessiva e desordenada, esse longo monólogo imaginário, que ocorre tanto na cabeça do apaixonado como em seus supostos diálogos com o ser amado. Uma longa e solitária tagarelice.

Essa tagarelice que muito fala, pouco sabe e pretende explicar menos ainda é caracterizada por Barthes como um solilóquio. Segundo Coste (1998, p. 228), *Fragments* obtém a feliz correspondência entre uma forma estética e uma situação existencial; bem, para escrever o discurso amoroso – que, como vimos, é produção de linguagem no plano afetivo do apaixonado em ausência da pessoa amada – Barthes diz valer-se de uma concepção nietzscheana de drama já citada aqui: “O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta acontecia *antes* ou *depois* da cena)”<sup>51</sup> (BARTHES, 2003a, p. 134, grifos do autor).

---

<sup>50</sup> Tout est parti de ce principe : qu’il ne fallait pas réduire l’amoureux à un simple sujet symptomal, mais plutôt faire entendre ce qu’il y a dans sa voix d’inactuel, c’est-à-dire d’intraitable. De là le choix d’une méthode « dramatique », (...). On a donc substitué à la description du discours amoureux sa simulation, (...) de façon à mettre en scène une énonciation, non une analyse. (BARTHES, 1989, p. 7)

<sup>51</sup> Le drame antique avait en vue de grandes scènes déclamatoires, ce qui excluait l’action (celle-ci avait lieu *avant* ou *derrière* la scène) (BARTHES, 1989, p. 110)

Além dos elementos composicionais que conferem ao lugar de fala de *Fragmentos* traços de ficcionalidade, a literatura participa dos projetos Discurso Amoroso na abordagem do objeto a qual, ao longo das instâncias, fica cada vez mais próxima das proposições barthesianas da *Aula* inaugural do Collège de France (BARTHES, 2002, p. 434) acerca da literatura como aquilo que “faz girar os saberes”, que os convoca para deslocá-los, como vimos com relação à Psicanálise.

Entretanto, deslocar difere de abolir; houve, em certo momento, um modo de ação previsto para o livro *Fragmentos de um discurso amoroso* quanto ao trabalho analítico.

A título de ilustração, vejamos no Quadro 1 uma contagem das páginas dedicadas a apresentar e discutir o que se pretendia e o que se conseguiu fazer em cada uma das instâncias de trabalho dos projetos Discurso Amoroso aqui examinadas, em ordem cronológica.

Quadro 1: Reflexões metalinguísticas nos projetos Discurso Amoroso

Instância de trabalho	Extensão	Componentes	Referência
Seminário de 74-75	38 p.	Introdução	(BARTHES, 2007b, p. 50–66)
		Finta metodológica	(BARTHES, 2007b, p. 277–297)
		Conclusão	(BARTHES, 2007b, p. 307–308)
Seminário de 75-76	70 p.	Palinódia	(BARTHES, 2007b, p. 323–364)
		O que são as figuras?	(BARTHES, 2007b, p. 365–383)
		A mão entreaberta (o rótulo psicanalítico)	(BARTHES, 2007b, p. 383–393)
Textos que não entraram no livro publicado	38 p.	Argumento	(BARTHES, 2007b, p. 611–612)
		Como é feito este livro [posfácio reformulado]	(BARTHES, 2007b, p. 673–709)
<i>Fragmentos de um discurso amoroso</i>	8 p.	A necessidade deste livro...	(BARTHES, 1989, p. 5)
		Como é feito este livro	(BARTHES, 1989, p. 7-12)
		É pois um apaixonado que fala e que diz	(BARTHES, 1989, p. 13)

Fonte: elaboração própria.

Mesmo considerando as diferentes características físicas dos livros, como tipo e tamanho de letra e do bloco de texto na página, é possível ver que Barthes se ocupa bastante em situar teoricamente o movimento dos projetos Discurso Amoroso, apresentar e validar a(s) abordagem(ns) adotada(s), explicar aos participantes do seminário e aos leitores tanto o que esperar como quais seriam as opções e posicionamentos teóricos subjacentes às escolhas de

como organizar e conduzir a abordagem do discurso amoroso. Fica também visível que as reflexões foram enxugadas na redação final de *Fragments*.

A versão publicada de “Como é feito este livro” tem seis páginas de extensão e as seguintes subseções: 1. Figuras, 2. Ordem e 3. Referências. O posfácio reformulado, de mesmo título, conta 36 páginas e 65 fragmentos, e é nele que nos concentraremos agora.

Pode-se ter uma ideia da temática e do teor do texto a partir dos títulos de alguns de seus componentes: “Qual amor?”; “Qual corpus?”; “Sem metalinguagem”; “Donde vem o descontínuo?”; “Definições?”; “Sem integração”; “O alfabeto”; “O acaso”; “Por que *Eu*?”; “Nada de cultura”; “Referências e citações”; “Psicanálise (I): por quê?”; “Psicanálise (II): deformações”; “*Werther* e o *Banquete*”; “O sentido para mim”; “O poder plural”; “Inatural”.

São apresentados e discutidos o objeto de *Fragments*, sua organização – unidades, ordenação, uso do “eu” –, referências utilizadas e relação com as mesmas; enfim, temos ali a exposição detalhada de uma proposta do livro. Diversos segmentos retomam quase sem alterações trechos das anotações preparatórias dos seminários.

Vejamos o que é dito acerca da redação na primeira pessoa do singular:

**Por que *Eu*?**

Se foi utilizado *Eu*, é também por um motivo tático (e não mais estrutural). [...]

*Eu* é duplamente duvidoso: ao sugerir que o autor do discurso e o autor do texto são a mesma pessoa, e ao conceder a essa pessoa uma *importância* geralmente bem malvista. Mas tal risco advém duma necessidade: evidenciar (é, de certa forma, o projeto polêmico do Livro) que não tratamos do amor a partir de uma *instância superior* (diferentemente de todos os discursos objetivos – científicos ou moralistas – que foram ou são feitos sobre o amor).<sup>52</sup> (BARTHES, 2007b, p. 687–688, grifos do autor, trad. minha).

Além de exemplificar o movimento justificatório barthesiano que tenho salientado ao longo desta leitura, o trecho traz-nos à questão nevrálgica deste tópico: a metalinguagem. Aqui somos – seríamos, pois o trecho foi suprimido na redação final – informados acerca do posicionamento do livro quanto à metalinguagem e de como esse projeto embasa opções composicionais (simulação em lugar da descrição). Vejamos novamente a justificativa dada aos leitores na versão publicada:

Donde a escolha de um método ‘dramático’, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem).

---

<sup>52</sup> **Pourquoi *Je* ?** // Si l’on a employé *Je*, c’est aussi pour une raison tactique (et non plus structurale). (...) *Je* se mouille deux fois : en induisant à faire croire que l’auteur du discours et l’auteur du texte sont une même personne, et en donnant à cette personne une *importance* qui est d’ordinaire très mal vue. Mais ce risque a sa nécessité : faire comprendre (c’est en un sens le projet polémique du Livre) qu’on parle de l’amour *sans le prendre de haut* (ce que font tous les discours objectifs – scientifiques ou moralistes – qui se sont tenus ou se tiennent sur l’amour).

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.<sup>53</sup> (BARTHES, 2003a, p. XVII, grifo do autor).

Em termos de informações, a diferença entre os dois trechos é pequena. Já a diferença de tom é mais sensível: o primeiro trecho me parece mais combativo: aponta os tipos discursivos a que recusa pertencer e, ao se autodenominar projeto, coloca-se abertamente como contraproposta “polêmica”; deixa claro que foi composto pensando em como seria lido – o arriscado “eu” sugeriria coincidência entre escritor e narrador etc. Já no segundo trecho, aquilo que não estará no livro é objeto de renúncia, e o “eu” está ancorado tanto em opção metodológica quanto numa *adequação* ao discurso simulado (o amoroso); por fim, a atividade do texto é definida como colocar algo em cena, o que convida implicitamente o leitor (também) a uma fruição, diversamente da análise, que costuma solicitar uma avaliação de validade.

Ao longo dos projetos Discurso Amoroso há constante recusa da metalinguagem como dinâmica de pesquisa. Nessa linha, Barthes propõe o valor metodológico de manter entre o discurso acerca do discurso amoroso (buscado pelos seminários e o livro) e o próprio discurso amoroso (enquanto objeto) uma intermitência pautada pelo *quase*: o discurso produzido no seminário por vezes se confundiria com o discurso amoroso e por vezes estaria dele levemente apartado (BARTHES, 2007, p. 351-352). Essa dinâmica do *quase*, que funciona por suspensão, integra no posfácio reformulado a proposição de um entre-lugar que reivindica para *Fragments* uma instância discursiva que fosse diversa da erudição (BARTHES, 2007, p. 611-612).

Isso aparece na apresentação das referências, que seriam “mal” dadas, inexatas:

Com que proveito? **Não é esse o projeto do texto** (de todo modo, fora os militantes do saber, quem verifica uma citação, uma referência? Para quê? Segundo qual ideologia, a não ser de dominação e, portanto, de poder?). Por sua vez, o fluir, o **inacabamento, quer dizer algo**: não necessariamente que o autor seja preguiçoso, mas que, por conta de sua proposta, ele tomou e defende um partido: mudar de instância, escrever segundo um **saber afetivo**, e não um saber autoritário; **produzir** na gramática do saber um **modo novo**, o equivalente a um subjuntivo, não a um indicativo.<sup>54</sup> (BARTHES, 2007b, p. 693, trad. e grifos meus).

---

<sup>53</sup> 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 amoureux 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)

<sup>54</sup> À quoi bon ? **Ce n’est pas là le projet du texte** (de toutes manières, hors les militants du savoir, qui vérifie une citation, une référence ? À quelle fin ? Selon quelle idéologie, sinon de maîtrise, donc de pouvoir ?). En revanche, le flou, l’**inachèvement veut dire quelque chose** : non pas forcément que l’auteur est paresseux, mais qu’en raison de son propos il a pris et soutient un parti : changer d’instance, écrire selon un **savoir affectif**, et non selon un savoir autoritaire ; **produire** dans la grammaire de ce savoir une **modalité nouvelle**, l’équivalent d’un subjunctif et non plus d’un indicatif.

Esse projeto do livro, que se dá na sua composição fragmentária, no registro flutuante, na abertura ao inconcluso e à imprecisão, opera pela hesitação. Em lugar de opor saber a afeto, de defender a supremacia de um em detrimento do outro, Barthes fala de um saber afetivo, de um encontro possível, de nuances às quais podemos nos abrir e cuja produção cria espaços de mobilidade em sistemas rígidos, pesados, ao nos desvencilharmos do “velho mito reacionário do coração contra a cabeça, da sensação contra o raciocínio, da ‘vida’ (quente) contra ‘a abstração’ (fria)”<sup>55</sup>, estereótipo descrito n’ *O Prazer do texto* (BARTHES, 2006, p. 30).

Há nas diferentes instâncias de trabalho dos projetos Discurso Amoroso um notável empenho de Barthes em declarar seus objetivos, em escorar suas opções formais e metodológicas numa proposição epistemológica (e afinal numa utopia, como veremos em breve). O esforço reflexivo atravessa os seminários e constitui muito do posfácio reformulado; entretanto, como pudemos ver no Quadro 1, ficou muito reduzido em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Essa redução não é sintética ou culinária, com manutenção do poder ativo, mas simples corte. Os motivos dessa reformulação podem ser vários<sup>56</sup>. Quanto aos efeitos, parece-me que esse relativo silenciamento acerca do projeto do autor permite uma aposta na autonomia dos leitores e também na potência dos quesitos formais da composição para convidar a um funcionamento que não deixa de passar por alguma confusão, um estranhamento no contato com *Fragmentos* que poderia ser prejudicado ao se inocular o leitor com um tratado autoral acerca dos porquês (mesmo na posição de posfácio).

Por outro lado, se houve atenuação do teor programático nos paratextos, ou seja, no lugar onde se espera encontrar considerações e esclarecimentos do autor sobre a organização de um texto, *Fragmentos* traz a seguinte figura:

“QUERO ENTENDER”

ENTENDER. Percebendo repentinamente o episódio amoroso como um nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas, o sujeito exclama: “Quero entender (o que está acontecendo comigo)!”

1. O que eu acho do amor? – Em suma, não acho nada. Bem gostaria de saber *o que é*, mas, estando em seu interior, vejo-o em existência, não em essência. Aquilo que quero conhecer (o amor) é a matéria mesma que uso para falar (o discurso amoroso). A reflexão me é decerto permitida, mas, como essa reflexão é imediatamente apanhada na roda-viva das imagens, nunca redundante em reflexividade: excluído da lógica (que supõe linguagens exteriores umas às outras), não posso pretender *bem pensar*. [...] estou no *lugar errado* do amor, que é seu lugar deslumbrante: ‘O lugar mais escuro,

---

<sup>55</sup> vieux mythe réactionnaire du cœur contre la tête, de la sensation contre le raisonnement, de la « vie » (chaude) contre « l’abstraction » (froide) [...]. (BARTHES, 2007c, p. 33)

<sup>56</sup> E possivelmente envolvem questões que não se restringem ao próprio livro, uma vez que Stafford (2002, p. 48) conta que um movimento semelhante aconteceu durante a preparação de *S/Z*, publicado em 1970.

diz um provérbio chinês, é sempre debaixo da lâmpada.<sup>57</sup> (BARTHES, 2003a, 139-140, grifos do autor).

Na boca do apaixonado, a figura diz respeito à dificuldade desse falante especial em compreender a experiência amorosa; no entanto, deslizando, podemos ver que ela traz também alguns pontos do fazer escritural barthesiano em *Fragments* e *Câmara* já levantados aqui: entender (o amor, a fotografia) aparece como um projeto que pressupõe, ou implica, uma exterioridade do sujeito em relação ao seu objeto. Aquele que olha de dentro, que vive como acontecimento, não tem condições de refletir “logicamente”. Discursos elaborados a partir de maus lugares, balizados por parâmetros diversos daqueles do bem-pensar, ou por desvios nesses, necessariamente carregam-produzem diferenças também nos pontos de chegada, ou no que se pode pretender como resultados.

A análise alia à separação entre sujeito e objeto uma outra, entre o objeto e a linguagem analítica que o descreve. Esta última distância está no cerne das preocupações de Barthes quanto à metalinguagem, mutáveis ao longo de sua vida intelectual como explica Ferraz (2019) em “As metalinguagens de Roland Barthes”.

Ferraz (2019, p. 850) assinala o incômodo de Barthes quanto à ideia da metalinguagem como um discurso feito *sobre* outro discurso, no duplo sentido da preposição: exterior e superior. Para Ferraz, o projeto barthesiano de construir nos Seminários Discurso Amoroso um lugar de fala e de pesquisa sem metalinguagem acaba gerando, além das táticas de supressão que temos visto (operar por simulação e não descrição, distanciar também os paratextos do linguajar crítico), páginas e páginas de reflexão que é difícil não chamar de metalinguística, caso sejam consideradas duas instâncias de produção discursiva nos Seminários, as elencadas no Quadro 1 e as Figuras: “Há, por isso, uma dificuldade fundamental no seminário de Barthes: a maneira como ele está constantemente elaborando um pensamento *sobre* as figuras que ele analisa acaba fazendo com que metalinguagens estejam sempre presentes” (FERRAZ, 2019, p. 863, grifo do autor).

---

<sup>57</sup> “Je veux comprendre” // COMPRENDRE. Percevant tout d’un coup l’épisode amoureux comme un nœud de raisons inexplicables et de solutions bloquées, le sujet s’écrie : « Je veux comprendre (ce qui m’arrive) ! » // 1. Qu’est-ce que je pense de l’amour ? – En somme, je n’en pense rien. Je voudrais bien savoir *ce que c’est*, mais, étant dedans, je le vois en existence, non en essence. Ce dont je veux connaître (l’amour) est la matière même dont j’use pour parler (le discours amoureux). La réflexion m’est certes permise, mais, comme cette réflexion est aussitôt prise dans le ressassement des images, elle ne tourne jamais en réflexivité : exclu de la logique (qui suppose des langages extérieurs les uns aux autres), je ne peux prétendre *bien penser*. (...) je suis dans le *mauvais lieu* de l’amour, qui est son lieu éblouissant : « Le lieu le plus sombre, dit un proverbe chinois, est toujours sur la lampe. » (BARTHES, 1989, p. 71)

Ferraz prioriza a discussão da primeira característica da metalinguagem que Barthes considera indesejável, que é a separação entre o que seria uma linguagem-objeto e uma linguagem-instrumento. De modo suplementar, concentrarei as linhas seguintes na segunda característica indesejável da metalinguagem: sua superioridade hierárquica em relação à linguagem-objeto.

Para isso, um pequeno recuo: um expediente barthesiano recorrente é a decomposição operatória de algo em duas versões, como descrito em *Roland Barthes por Roland Barthes*:

*Palavra-valor*

As palavras preferidas que ele emprega são frequentemente agrupadas por oposição; das duas palavras do par, ele é *a favor de* uma, *contra* a outra [...]. Por vezes não se trata apenas de oposições (entre duas palavras), mas de orientações (de uma única palavra) [...]. Assim, entre as palavras, nas próprias palavras, passa ‘a faca do valor’ (PIT, 67).<sup>58</sup> (BARTHES, 1977, p. 137, grifos do autor).

Cada versão da palavra decomposta conta com traços interessantes ou aborrecidos: por exemplo, o comentário do procedimento de criação proustiano desenvolvido em “Durante muito tempo, fui dormir cedo” (BARTHES, 2002d, 2012d) parte da distinção entre um sono mau e um bom, o qual encaminha toda a organização do romance. Essas decomposições de Barthes costumam ter um efeito bastante didático, pois muitas vezes preparam o leitor para acolher outro procedimento barthesiano célebre, que é o deslizamento: após dividir, Barthes reserva a versão com os aspectos aborrecidos e prossegue, feliz, seu texto a partir do objeto, teoria, operador etc. depurado, amiúde privado de traços que à primeira vista poderiam ser considerados constitutivos porém sem os quais aquela coisa, se talvez não se sustente, pode resplandecer, ao menos pelo tempo e no âmbito peculiares da escritura-leitura.

Isso me parece ter laços estreitos com a esquiva da ortodoxia (teórica, metodológica) e com uma certa generosidade que, ao descarte sumário do que parece problemático em prol do seu simples contrário, substitui um empenho em deslocar, desfigurar, repensar, de modo a fazer ouvir o que pode haver de interessante nas ruínas; “como se aceitássemos depreciar a obra, não respeitar o Todo, abolir partes dessa obra, *arruiná-la* – para fazê-la viver”<sup>59</sup> (BARTHES, 2005, p. 223, grifo do autor). Pode estar também nos arredores da

---

<sup>58</sup> Les mots préférés qu’il emploie sont souvent groupés par oppositions ; des deux mots du couple, il est *pour* l’un, il est *contre* l’autre [...]. Parfois, il ne s’agit pas seulement d’oppositions (entre deux mots), mais de clivages (d’un seul mot) [...]. Ainsi entre les mots, dans les mots même, passe « le couteau de la Valeur » (PIT, p. 67). (BARTHES, 1995, p. 116)

<sup>59</sup> comme si nous acceptions de déprécier l’œuvre, de ne pas en respecter le Tout, d’abolir des parts de cette œuvre, de la *ruiner* – pour la faire vivre (BARTHES, 2003b, p. 160-161)

importância, para Barthes, de escritas que operam no limítrofe, em ir-e-vir em redor da linha rarefeita do que é aceitável: “O escritor do reverso não pulveriza a língua; ele usa suas heranças e é no fundo do conhecido que se lança para encontrar o novo”<sup>60</sup> (COSTE, 2002, p. 65, trad. minha). O conhecido, assim, aparece como terreno de trabalho, não de implosão.

A meu ver, é esse o tipo de deslizamento do saber n’*A câmara clara* que acabamos de acompanhar, com recusa de certos marcadores da cientificidade e insistência noutros, e que integra a proposta lançada poucos anos antes, na *Aula*: “já é talvez tempo de distinguir a metalinguística [...] do científico”<sup>61</sup> (BARTHES, 2007a, p. 36–37), de considerar a possibilidade de que trabalhar numa linguagem exterior e superior à analisada seja um traço prescindível da busca de saber, ou um traço cuja renúncia pode conduzir a outros tipos de saber, como o visado pela proposta da bela fórmula final da mesma *Aula*: “nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível”<sup>62</sup> (ibid., p. 45), ou a ciência desejada em *Câmara*, duma “generalidade que não me reduza nem me esmague”<sup>63</sup> (BARTHES, 1984, p. 34).

Nesse sentido, o questionamento intenso da metalinguagem nos Seminários Discurso Amoroso redonda tanto na afirmação-programa “nenhuma metalinguagem” de *Fragmentos* quanto, no âmbito da prática de escrita, na pergunta “Qual metalinguagem?”. E aqui vale-nos novamente o estudo de Ferraz (2019), para quem é menos proveitoso perguntar se a obra barthesiana é ou não metalinguística do que se nela *há* metalinguagens.

Pois afinal, como temos visto, as incursões metalinguísticas são relevantes nos projetos Discurso Amoroso. Já *Câmara*, apesar de refletir acerca das condições e operações discursivas, trilha outro caminho – e aqui começamos a vislumbrar uma alternativa de “boa” metalinguagem barthesiana: diferentemente da metalinguagem erudita, que consiste em discursar sobre um discurso-objeto que lhe é externo e que ela vê de uma instância superior, há em *Câmara* algo que lembra a metalinguagem na acepção que encontramos em manuais escolares de literatura, em que o discursar tem a si próprio (também) como objeto.

---

<sup>60</sup> L’écrivain de l’envers ne pulvérise pas la langue ; il utilise l’héritage et c’est au fond du connu qu’il se plonge pour trouver du nouveau

<sup>61</sup> il est peut-être temps de distinguer le métalinguistique [...] du scientifique (BARTHES, 2002a, p. 442)

<sup>62</sup> nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible (BARTHES, 2002a, p. 446)

<sup>63</sup> généralité qui ne me réduise ni ne m’écrase (BARTHES, 2011, p. 36-37)

A tática não é novidade; para Roger (1986, p. 199), a glosa de si mesmo seria característica distintiva do texto barthesiano<sup>64</sup>. Em 1977, a ação específica da autorreferência – a “boa” metalinguagem – no avario de aspectos naturalizados da discursividade cientificista que incomodavam Barthes é assim apresentada na *Aula*:

[...] toda relação de exterioridade de uma linguagem com respeito a outra é, *com o passar do tempo*, insustentável [...] não posso ficar a vida toda *fora* da linguagem, tratando-a como um alvo, e *dentro* da linguagem, tratando-a como uma arma. Se é verdade que o sujeito da ciência é aquele que não se expõe à vista [...], o que sou obrigado a assumir, falando dos signos com signos, é o próprio espetáculo dessa bizarra coincidência, desse estrabismo estranho que me aparenta aos mostradores de sombras chineses, quando esses exibem ao mesmo tempo suas mãos e o coelho [...] cuja silhueta simulam.<sup>65</sup> (BARTHES, 2007a, p. 35-36, grifos do autor)

A interrogação da Fotografia em *Câmara* é colocada em cena para o leitor como inextrincável da hesitação em que ela se dá. Nessa busca caracterizada por Barthes (1981d, p. 333) como uma espécie de “suspense intelectual”, a narração por vezes se coloca em cena também: no início do livro, diante da impotência investigativa / resistência do objeto fotográfico que “diz: “*isso é isso, é tal!* mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente”, logo encoraja-nos o parêntese “(eu ainda não sabia que, dessa teimosia do Referente em estar sempre presente, iria surgir a essência que eu buscava)”<sup>66</sup> (BARTHES, 1984, p. 14-16, grifo do autor).

De modo similar, a demanda de correção de trajeto que encerra a parte I do livro é seguida, no início da parte II, por algo que pode inicialmente parecer uma digressão: “Ora, numa noite de novembro, pouco tempo depois da morte de minha mãe, organizei as fotos. Eu não contava ‘reencontrá-la’, não esperava nada [...]”<sup>67</sup> (BARTHES, 1984, p. 95). Esse

---

<sup>64</sup> É possível associá-la também a teorizações do Texto capitaneadas pelo grupo Tel Quel e pelo próprio Barthes (cf. “Da Obra ao Texto”, *O prazer do texto*, S/Z) no final da década de 1960 e início da seguinte – propostas que enfatizam a produtividade em detrimento do produto e de um produtor, ou postulam a produtividade ilimitada como a produção própria ao texto (a significância, não a significação). Nesse quadro, a prática de colocar o fazer textual no lugar usualmente ocupado pelo que se costuma entender por “assunto” de um texto contribuiria para apontar quão traiçoeira pode ser a diferenciação estanque desses elementos – escrever e objetos – no âmbito da escrita.

<sup>65</sup> toute relation d’extériorité d’un langage à autre est, à la longue, insoutenable [...] je ne puis être à vie *hors* du langage, le traitant comme un cible, et *dans* le langage, le traitant comme une arme. S’il est vrai que le sujet de la Science est ce sujet-là qui ne se donne pas à voir [...] alors, ce que je suis amené à assumer, en parlant des signes avec des signes, c’est le spectacle même de cette bizarre coïncidence, de ce strabisme étrange qui m’apparente aux faiseurs d’ombres chinoises, lorsqu’ils montrent à la fois leurs mains et le lapin [...] dont ils simulent la silhouette. (BARTHES, 2002a, p. 442)

<sup>66</sup> “dit: *ça, c’est ça, c’est tel!* mais ne dit rien d’autre; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement”; “(je ne savais pas encore que de cet entêtement du Référent à être toujours là, allait surgir l’essence que je recherchais)” (BARTHES, 2011, p. 16-18)

<sup>67</sup> Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeais des photos. Je n’espérais pas la « retrouver », je n’attendais rien (BARTHES, 2011, p. 99)

reencontro (que, como vimos no Capítulo 2, é a fulguração que vem a ser a própria essência fotográfica) envolve a foto-ferida do Jardim de Inverno, cuja ausência no livro é justificada perante o leitor no parêntese de que cito novamente alguns trechos:

(**Não posso** mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente [...]; **ela não pode em nada** constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo [...] nela, para vocês, não há nenhuma ferida).<sup>68</sup> (BARTHES, 1984, p. 110, grifos meus).

Tudo se diz em termos do que não é possível fazer, atingir, fundamentar – o que pode ser outro modo de afirmar que o livro e sua escrita percorrem veredas outras do que a ciência dos objetos visíveis, a objetividade positiva etc.

Parece-me, assim, que a metalinguagem literária e conflituosa tem o condão potencial de desarmar alguns dos aspectos que Barthes considera problemáticos na metalinguagem erudita e estável, ligados ao fazer cientificista. Na passagem da *Aula* citada há pouco, acerca da insustentável exterioridade das linguagens, Barthes caracteriza o sujeito ideal da ciência como aquele que não se dá a ver; contrariamente, explicitar o movimento composicional pode atenuar a impressão de uso instrumental da língua, de que a pesquisa seria algo a “transcrever” em livro, ou ao menos evidenciar o discursar como uma construção que inescapavelmente mobiliza preceitos, bem como adesões e recusas relativas às estruturas subjacentes aos modos de dizer. Como lembra Silvina Rodrigues Lopes no já citado ensaio sobre o gênero ensaio, este “tem que responder por si, pelas suas escolhas, pelos seus desígnios, pelos seus pressupostos” (LOPES, 2012, p. 126); parece-me que, diante dessa exigência e dos traços indesejáveis do fazer-saber científico e da sua metalinguagem particular, o apelo de Barthes é à literatura que, como nos *Fragmentos*, aparece como um repositório de procedimentos que permitem contornar ou abrandar entraves discursivo-epistemológicos.

Sem considerar que discutir ou evidenciar a própria escrita como labor seja coisa que ocorra somente e por excelência em textos literários, característica definidora de algo como uma literariedade ou critério de qualidade literária, penso apenas que o *uso* que Barthes faz desse recurso em *Fragmentos* e em *Câmara* vai no sentido de aproximar esses textos de um fazer literário, na medida em que é impossível à escrita traçada nessa busca “trabalhar a linguagem sem, ao mesmo tempo, produzir um texto que reflita *sobre* ela” (FERRAZ, 2019, p. 854) no âmbito do enunciado e também, e talvez principalmente, no da enunciação: nos termos

---

<sup>68</sup> (**Je ne puis** montrer la Photo du jardin d’Hiver. Elle n’existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d’autre qu’une photo indifférente (...); **elle ne peut en rien** constituer l’objet visible d’une science; **elle ne peut fonder** une objectivité, au sens positif du terme (...) en elle, pour vous, aucune blessure). (BARTHES, 2011, p. 115)

da *Aula*, a literatura “encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la [...] através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático”<sup>69</sup> (BARTHES, 2007a, p. 19). Dos diversos atributos do dramático, parece-me vigente diversamente em *Fragmentos* e *Câmara* a ideia do texto como um espaço onde linguagem, escrita e recepção são atravessadas pela dinâmica de espetáculo, sendo o espetacular aquilo que entre suas forças estruturantes conta o dar-a-ver. A essas questões de partida similares respondem táticas diferentes: *Fragmentos* envereda por uma sofisticação ostensiva e *Câmara*, por uma simplicidade estilizada.

A visibilidade do labor escritural perturba também o elemento antitético de uma concepção cientificista de escrita objetiva: o mito da espontaneidade expressiva<sup>70</sup> para o qual poderia afluir o uso do “eu” que, reclamado como operador metodológico fundante em *Fragmentos*, é devolvido também à pesquisa elaborada em *Câmara* pela estruturação do livro como narrativa narrada na cientificamente mal-vista primeira pessoa do singular.

Esses dois eus são compostos e apresentados diferentemente, e operam de modo diverso. O assunto renderia um estudo à parte; veremos, aqui, apenas alguns pontos de interesse para a reflexão sobre a metalinguagem cultivada em *Câmara*.

Não é incomum na fortuna crítica barthesiana (GRATTON, 2000, p. 270; ROGER, 1986, p. 198) assinalar-se que o eu de *Câmara* vem desnudo, sem as salvaguardas presentes em livros anteriores – em *Fragmentos* (de 1977), somos advertidos de que “É pois um amante que fala e que diz:” e em *Roland Barthes por Roland Barthes* (de 1975), de que “Tudo isto deve ser considerado como dito por um personagem de romance”. Tais salvaguardas cumpririam o papel de alinhar esses escritos calcados em “eu” à perspectiva teórica que concebe a identidade como performance na linguagem – perspectiva multidisciplinar de que participam as pesquisas de Benveniste, leitura fundamental para Barthes, como vimos no Capítulo 1. Voltemos a essa relação com um texto barthesiano de 1966:

De modo geral, ao colocar o sujeito (no sentido filosófico do termo) no centro das grandes categorias da linguagem, ao mostrar, ao ensejo de fatos muito diversos, que o sujeito jamais pode distinguir-se de uma “instância do discurso”, diferente da instância da realidade, Benveniste fundamenta linguisticamente, quer dizer, cientificamente, a identidade do sujeito e da linguagem, posição que está no cerne de muitas pesquisas atuais e que interessa tanto à filosofia quanto à literatura; tais análises indicam, talvez, a saída para uma velha antinomia, mal liquidada: a do

---

<sup>69</sup> met en scène le langage, au lieu, simplement, de l'utiliser (...) à travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique (BARTHES, 2002b, p. 434)

<sup>70</sup> Refutado consistentemente ao longo de toda a obra barthesiana; cf. os contemporâneos *Aula* (BARTHES, 2002a, 2007a) e “Deliberação” (BARTHES, 2002c, 2012c).

subjetivo com o objetivo, do indivíduo com a sociedade, da ciência com o discurso. (BARTHES, 2012g, p. 209–210).

O desvio revigorante desse “eu” – capaz talvez de saídas da multifacetada antinomia que, anos depois, *Câmara* procura franquear – corre, segundo Johnnie Gratton, risco de passar despercebido. Isso pois a ausência de avisos quanto ao “eu” desnudo encorajaria uma leitura mais aderente à concepção do senso comum, em que a identidade precede e funda uma fala que a expressa. Para Gratton, isso seria agravado pela circunstância e pelo tema autobiográficos de *Câmara*, e é contra essa leitura expressiva que ele argumenta em “The Subject of Enunciation in Roland Barthes’ *Camera Lucida*” [O sujeito da enunciação n’*A câmara clara* de Roland Barthes]. Ali, ele propõe que o eu aparentemente desprotegido do livro seria “menos um ato inocente ou imediato de expressão de si do que a *representação* de um ato de expressão de si”<sup>71</sup> (GRATTON, 2000, p. 272, grifo do autor, trad. minha).

Gratton escora-se na teoria greimasiana e no que chama de salvaguardas externas (entrevistas sobre *Câmara*, outros escritos onde Barthes discute a questão do sujeito) para efetuar uma leitura focada na dimensão enunciativa do livro, como tenho procurado fazer. Ele aponta, certo, que *Câmara* desmonta, não sem ironia, a ideia de sujeito como ponto estável a partir do qual se observa um fenômeno ou se elabora um discurso decorrente:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil [...], coincidissem sempre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada [...], e sou “eu” que sou leve, divisivo, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar [...].<sup>72</sup> (BARTHES, 1984, p. 24).

O estudo de Gratton enfatiza a dimensão retórica do eu narrador em *Câmara* e discute algumas de suas implicações epistemológicas, táticas e mesmo psicanalíticas. Contudo, no afimco para iluminar um aspecto que, segundo ele, outros leitores especializados estariam deixando passar, Gratton talvez derrape numa armadilha de leitura de textos autobiográficos poetizada por Ana Cristina Cesar em *Correspondência completa*:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (CESAR, 1983, p. 90).

<sup>71</sup> not so much an innocent or immediate act of self-expression as the *representation* of an act of self-expression

<sup>72</sup> Je voudrais en somme que mon image, mobile (...), coïncide toujours avec mon « moi » (profond, comme on le sait) ; mais c’est le contraire qu’il faut dire : c’est « moi » qui ne coïncide jamais avec mon image ; car c’est l’image qui est lourde, immobile, entêtée (...), et c’est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place (...) (BARTHES, 2011, p. 26-27)

Nem artifício, nem expressividade direta: é no impuro que a escrita se trama. Nesse sentido, parece-me que o retorno de *Câmara* a um eu de apresentação desguarnecida vem com a mesma força desviante do retorno ao referente na discussão fotográfica e do retorno ao incerto saber: proposição de derivas nos paradigmas discursivos ligados ao saber, operando no que Leyla Perrone-Moisés (1990b, p. 108) considera a força revolucionária da literatura: “manter viva a utopia, não como o imaginário impossível mas como o imaginável possível [...] não considerar o real como o inelutável [...] levantar, por suas reordenações e invenções, uma dúvida radical sobre a fatalidade do real”, do que está dado, do fazer-saber em cujo íntimo revolve-se *Câmara* para construir as condições discursivas em que seja possível lançar um saber que, diferindo do estabelecido, pudesse também ser válido.

Temos, assim, que também por suas opções metalinguísticas *A câmara clara* encontra o projeto de saber afetivo tramado nos projetos Discurso Amoroso e anunciado na *Aula*, que envolve deslocamentos no lugar de fala a partir do qual se busca o saber e na maneira pela qual a linguagem integra essa busca:

Segundo o discurso da ciência – ou segundo certo discurso da ciência – o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. [...] A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência) [...] assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.<sup>73</sup> (BARTHES, 2007a, p. 19).

Essas confluências significam que Barthes teria sido bem-sucedido em escrever segundo, ou conforme, suas próprias propostas teóricas?

Bem, tal avaliação está fora do escopo deste estudo. Em termos de pertinência, entretanto, parece-me haver nesse tipo de pergunta dois problemas: como evidenciado pelas expressões “segundo” e “conforme”, uma pergunta como essa implica supor que a teoria antecederia, projetaria e modelaria a prática escritural, e seria, portanto, uma espécie de instância tutelar. Todavia, parece-me mais oportuno pensar em termos de retroalimentação: não se trata de discutir questões de escrita num espaço (*Aula*, posfácio descartado dos *Fragmentos*) e aplicá-las noutra (*Fragmentos*, *Câmara*), uma vez que esses dois movimentos acontecem em

---

<sup>73</sup> Selon le discours de la science – ou selon un certain discours de la science –, le savoir est un énoncé ; dans l’écriture, il est une énonciation. (...) L’énonciation, elle, en exposant la place et l’énergie du sujet, voire son manque (qui n’est pas son absence), [...] assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irrepérable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité : les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l’écriture fait su savoir une fête. (BARTHES, 2002, p. 434-435)

todos esses escritos. Eles se defrontam com as mesmas questões, o que nos traz ao segundo problema de uma avaliação de conformidade, que é de perspectiva: que seja possível ler ecos entre *Fragmentos, Aula e Câmara* me parece menos interessante como questão de consistência do que de *insistência*: a postura para com os parâmetros da escrita retorna como desafio sempre pulsante, diante do qual Barthes tem desejos e projetos, mas nunca a chave.

### 3.3.2 Resultados?

Projetos, desejos, buscas: ao fim desta incursão pelo que se anuncia desejar obter em e com *Fragmentos de um discurso amoroso, A câmara clara* e algumas de suas adjacências escriturais, algumas linhas sobre a arriscada ideia de resultados.

Ao discutir a palinódia d'*A câmara clara*, Ferraz (2018, p. 192) pondera a dificuldade de pensar simultaneamente a dimensão narrativa (estrutura romanesca) e a dimensão conceitual (discussão sobre a fotografia) que compõem o livro. Essa colocação me parece deveras pertinente, e exatamente por isso aumenta o interesse de examinar fios das relações entre essas dimensões, que são atravessadas por, ou visitam, cada qual por sua vez e a seu modo, e também na trama escritural que as entrelaça, questões ligadas a olhar, ser visto, compreender, fazer ver, e as condições e operações discursivas atuantes nesses movimentos.

Em artigo para o Suplemento Cultural d'*O Estado de São Paulo* publicado não muito depois de *Fragmentos de um discurso amoroso*, Perrone-Moisés retoricamente faz a pergunta que muitos talvez se tenham feito: “Como explicar, então, que o grande inimigo dos estereótipos se dedique agora ao discurso amoroso, não para analisar e desmistificar, mas para *cultivá-lo*?” (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 89-90, grifo da autora).

Na versão descartada de “Como é feito este livro”, Barthes faz uma avaliação dos possíveis impactos de *Fragmentos* sobre a imagem de seu autor:

Basta-me pensar que alguém, quem quer que seja, vai ler este texto, para que eu sinta sua **incongruência** radical (incongruência, porém, **sem glória**, pois é a de um objeto fora de moda): não é **escandaloso esmiuçar** um “estado sentimental” [...] num momento em que há no mundo coisas imensas em jogo (coisas estas que são cotidianamente lembradas justamente pelo jornal *Le Monde*?). O mundo luta, e eu matraqueio (“Falar **muito**, num tom de voz um pouco elevado e sobre **coisas pouco interessantes**”).<sup>74</sup> (BARTHES, 2007, p. 706, trad. e negritos meus).

---

<sup>74</sup> Il me suffit de penser que quelqu'un, quel qu'il soit, va lire ce texte, pour en ressentir la sorte d'**incongruité** radicale (incongruité cependant **sans gloire**, puisque c'est celle d'un objet démodé) : n'est-il pas **scandaleux de raffiner** sur un « état d'âme » (...), au moment où d'immenses choses sont en jeu dans le monde (ces choses qui sont quotidiennement rappelées, précisément par le journal *Le Monde*) ? Le monde lutte, et je **jabote** (« Parler **beaucoup**, d'une voix un peu élevée et de **choses peu intéressantes** »).

Pode ser útil à leitura deste trecho lembrar, com Tiphaine Samoyault (2015), o contexto de publicação de *Fragments*: Roland Barthes estava na reta final de uma longa campanha para integrar o Collège de France. Sua candidatura acarretava a criação de uma nova cadeira, a de Semiologia Literária, de modo que tanto o currículo profissional de Barthes quanto a validade acadêmica de seu trabalho – seus métodos, seus objetos, seus resultados – estavam em discussão. Essa situação avaliativa vinha ao encontro de um temor recorrente de Barthes: ser considerado um impostor em termos de pesquisa. Apesar de já haver conquistado à época considerável notoriedade teórica e midiática, continuava a pairar sobre ele sua trajetória acadêmica pouco convencional, de que não fez parte o doutoramento.

Outro ponto potencialmente negativo era o caráter de suas propostas, cada vez mais centradas em questões que, à primeira vista, não pareciam dizer respeito ao coletivo. O peso deste aspecto é ilustrado por Perrone-Moisés (2012, p. 91) no artigo já referido:

(Num filme de alguns anos atrás – *Ciúme à italiana*, de Ettore Scola –, a personagem vivida por Marcello Mastroianni é levada literalmente à loucura por não encontrar resposta ao dilema: “Como encaixar meu problema pessoal de *cornuto* na questão da luta de classes?” O olhar que lhe lança o secretário de sua célula comunista, quando ele lhe faz essa pergunta, em plena passeata contra a visita de um presidente norte-americano, exprime toda a inconveniência histórica desse tipo de formulação.).

Nesse texto, de título “Discurso amoroso e discurso de poder”, a pesquisadora apresenta *Fragments* e discute suas conexões com a produção barthesiana do período, especialmente a *Aula* inaugural do Collège de France. Ela situa *Fragments* como produção escritural ligada ao projeto de constante suspensão dos mecanismos de poder atuantes na língua, efeito que o livro obteria pela opção por um lugar de fala desautorizado, entre outros recursos.

Voltando ao trecho de Barthes, a “inconveniência histórica” de Perrone-Moisés participa do mesmo mal-estar evocado pelos termos barthesianos “incongruência”, “escandaloso” e “matraquear” [*jaboter*]. Fazer acompanhar este último numa definição com ares de dicionário incorpora algo entre ambivalência e ironia à preocupação: aqueles que criticariam Barthes não teriam sequer o vocabulário adequado para fazê-lo. Por outro lado, o termo permite vincular a postura de pesquisador do autor à caracterização do apaixonado do livro como alguém cuja marginalidade se dá pela desmesura: fala *demais* sobre coisas *pouco* importantes, não sabe a relevância objetiva, consensual, de uma dada questão – o que é outra forma de dizer que ele derivaria do prescrito pelo senso comum, a *doxa* cuja problematização tem sido um dos temas recorrentes deste capítulo.

Na versão publicada de “Como é feito este livro” sobressai a apresentação da proposta de *Fragments*, e a autoavaliação explícita é quase totalmente suprimida. Resta uma

espécie de alfinetada em abrir o volume com o pequeno texto “A necessidade deste livro”, que conclui com “indiferente aos bons usos do saber”. Que bons usos seriam esses a que *Fragments* não se prestaria? A partir do trecho barthesiano em discussão, podemos pensar que a pesquisa sobre o discurso amoroso não teria pretensão de ser algo que pudesse mudar o mundo trazido por *Le Monde*, isto é, algo de importância socialmente reconhecida – apesar de ser ainda *necessário*. Necessário, talvez, na medida mesma da ilegitimidade de sua importância, como escreve Renaud Camus (2000, p. 113 trad. minha):

Depois dos anos 1960, que foram avassaladoramente teóricos na França – em grande parte graças a ele, não se esqueça – ele escreveu *O Prazer do Texto*. Ele nos lembrou de que, apesar da teoria, havia outra coisa preciosa na escrita, que tinha de ser preservada a todo custo, e que era o prazer. Posso atestar que quando ele escreveu seu ensaio houve um imenso suspiro de alívio por toda Paris. Ninguém tinha ousado dizer aquilo.<sup>75</sup>

Termos como projeto e trabalho aparecem pouco em *Fragments*, porém são recorrentes nos dois seminários, bem como na apresentação e no posfácio que não entraram no livro. Ora, falar em projeto costuma levantar a questão dos resultados – ou talvez seja possível pensar aqui em efeitos pretendidos. Apesar de ausentes da versão final do livro, eles são discutidos em detalhes no posfácio reformulado e, de modo geral, estão ligados à ação da nuance. Como vimos, um dos efeitos desejados para o livro é a proposição da possibilidade de um outro tipo de saber, que não prescindia do afeto. Um segundo efeito é o encaminhamento de uma espécie de utopia.

Uma das primeiras considerações de Barthes (2007, p. 288) na lida com o discurso amoroso é a imposição da língua francesa, que obriga a marcar o gênero do locutor e da pessoa amada como masculinos ou femininos. Segundo ele, essa diferenciação não é importante para a experiência amorosa, mas acaba entrando no discurso amoroso por força da configuração da língua. Contra essa obrigatoriedade, Barthes afirma o desejo de conseguir desfazer esse binário abrindo uma fenda pela qual pudesse escorrer uma diferenciação infinita:

A utopia seria, pois, a seguinte: que chegue o dia em que cada um terá a língua, não de seu gênero, mas de sua sexualidade. Não do objeto, mas da tendência; [...] não indiferenciar, mas pluralizar; não afirmar ou reivindicar um gênero em detrimento do outro, ou a igualdade dos dois, mas acreditar que existem, não duas sexualidades, mas

---

<sup>75</sup> After the sixties, which were massively theoretical in France – and to a large degree thanks to him, don’t forget – he wrote *The Pleasure of the Text*. He reminded us that in spite of theory, there was something else in writing which was precious, which had to be preserved at all costs, and which was pleasure. I can tell you that when he wrote his piece, there was a huge sigh of relief all over Paris. No one had dared say so.

milhares, baldes delas – e falar conforme essa crença. Assim, pouco a pouco, mudar a língua pela mudança do discurso.<sup>76</sup> (BARTHES, 2007, p. 702, trad. minha).

Nessa passagem, pode causar incômodo a estrutura adversativa que advoga a pluralidade em termos de “não X, mas Y”. Essa formulação pode soar demasiado combativa e nisso destoante da subversão privilegiada por Barthes naquele período, que infiltra um sistema e cava nele pequenas brechas disruptivas. Deslocamentos delicados, como perturbar a sintaxe de oposição colocando como segundo termo algo que não é o contrário do primeiro, mas uma mudança de instância, uma abertura.

Temos visto que o posfácio descartado de *Fragments* discute explicitamente questões significativas para a composição e as leituras do livro, amparando muitas das escolhas (objeto, abordagem, estruturação) em projetos que as movem. Na mesma linha da preocupação com os impactos da composição sobre a imagem autoral, voltemos ainda outra vez os olhos para a cena enunciativa de *Câmara*, para divisar ali mais um espectro.

Dentre as fichas barthesianas reproduzidas por Lebrave (2002) em seu estudo sobre a escrita d’*A câmara clara*, uma me parece precipitar a torrente que tem corrido nestas linhas. Segue a transcrição bilíngue, suspendendo momentaneamente a formatação normatizada para preservar, dentro do possível, a disposição visual do material citado (BARTHES apud LEBRAVE, 2002, p. 196, trad. minha):

<p>Fiche 130 [2 <i>fiches agrafées ensemble</i>]  <i>Fiche 1</i>            Non réduction [<i>crayon</i>]            (Mère)            “Parmi toutes les <math>\Phi</math> de Maman...            (– Maman ? Vous dites Maman †/?* –            ...)</p> <p>* à vôtre âge ? et pour le public ?</p>	<p>Ficha 130 [2 <i>fichas grampeadas juntas</i>]  <i>Ficha 1</i>            Não redução [<i>a lápis</i>]            (Mãe)            “Dentre todas as <math>\Phi</math> de Mamãe...            (– Mamãe? O senhor diz Mamãe †/?* –            ...)</p> <p>* na sua idade? e ao público?</p>
---	---

<sup>76</sup> “L’utopie serait donc celle-ci : qu’un jour vienne où chacun aura la langue, non de son sexe, mais de sa sexualité. Non de l’objet, mais de la tendance ; (...) non pas indifférencier, mais pluraliser ; non pas maintenir ou revendiquer un sexe contre l’autre, ou les deux à l’égalité, mais croire qu’il y a, non pas deux sexualités, mais des milliers, des tonnes de sexualités – et parler selon cette croyance. Donc, peu à peu, changer la langue, à force de changer le discours.”

## Fiche 2

Pas de généralisation [*crayon*]  
 Tantôt, c'est notre mère  
 tantôt, c'est maman

Maman : c'est le shifter  
 absolu :  
 et cela appartient à tous –  
 comme je – et cela n'appartient  
 qu'à moi  
Maman ne prive pas mon frère  
 de notre mère – ce que ferait  
ma mère

[Verticalement dans la marge, au crayon]  
 Je dis Maman comme  
 le N. proustien

## Ficha 2

Sem generalização [*a lápis*]  
 Às vezes é nossa mãe  
 às vezes é mamãe

Mamãe: é o shifter  
 absoluto:  
 e aquilo pertence a todos –  
 como eu – e não pertence  
 a ninguém além de mim  
Mamãe não priva meu irmão  
 de nossa mãe – o que faria  
minha mãe

[Verticalmente, na margem, a lápis]  
 Eu digo Mamãe como  
 o N. proustiano

Com sua licença, tentarei traçar aqui algo como o meu *punctum* desta ficha e como ela recolhe muito do que tenho cismado sobre os livros de Barthes que abismam neste estudo.

Nasci e cresci na cidade de São Paulo. Quando me mudei para o Ceará, estranhei ouvir pessoas adultas, até idosas, contando histórias sobre seus familiares e dizendo “mamãe” em público. No meu hábito linguístico, essa palavra era reservada para uso num núcleo familiar muito restrito, ou então para crianças pequenas.

Fiz o teste. Repeti, a princípio um pouco sem jeito, um desconforto talvez agravado por ser aquela palavra justamente a que circulava na companhia de pessoas cuja convivência não me era mais diária. Eu me sentia um pouco boba, um pouco infantil, e mais tarde pareceu-me perceber que o incômodo estaria relacionado a me perceber falando como criança, ocupando ou simulando esse lugar que já não era mais meu, no qual eu me colocava por uma estranheza linguageira e donde me vinha, me vem uma coisa muito peculiar cujo nome ainda ignoro.

Essas operações de estranhar o modo como se diz, de arquitetá-lo para projetar e se projetar em cena discursiva, de conjugar nisso repertórios, registros, questionamentos e pertenças, e de perder-se irresistivelmente<sup>77</sup>, aparecem-me como ligadas ao que se poderia considerar decorrências de *Fragmentos* e de *Câmara*.

<sup>77</sup> Esse aspecto permeia também os motivos dos livros; segundo Barthes: “certas fotos nos fazem sair de nós mesmos, quando se associam a uma perda, a uma falta e, nesse sentido, esse livro [*A câmara clara*] é mais simétrico aos *Fragmentos de um discurso amoroso*, na ordem do luto.” (BARTHES, 1981e, p. 327). Original em francês: “certaines photos vous font sortir de vous-même, quand elles s’associent à une perte, à un manque, et, en ce sens, ce livre [*La chambre claire*] est plutôt le symétrique des *Fragments d’un discours amoureux* dans l’ordre du deuil.”

Revenhamos à Ficha 130-1. Ali, como no posfácio descartado de *Fragmentos*, Barthes incorpora ao trabalho de composição a gestão contínua de uma recepção imaginada. A distinção entre a destinação pública do posfácio e privada das fichas é, apesar de relevante, talvez menor do que possa aparentar: em reflexão sobre o fichário barthesiano, Coste (2018) explica que a ficha era a primeira etapa de redação já visando a uma legibilidade e, portanto, ao olhar do outro.

Chama-me a atenção que a ficha seja uma espécie de pequeno roteiro teatral. Há duas falas, sinalizadas graficamente por aspas e travessão. O segundo falante (leitor) interrompe o primeiro (o narrador de *Câmara*), que não chega sequer a predicar a frase, a completar seu pensamento, anulado a priori por sua desqualificação; que interessam as reflexões de um adulto que diz “Mamãe” em público?

No par de fichas 130, “Mamãe” aparece como uma granada lexical de ação ligada ao projeto de desfiliação do discursar de *Câmara* de aspectos do fazer-saber aos quais o livro, como temos visto, busca resistir: redução, generalização. A Ficha 130-2 imbrica “Mamãe” numa rede de considerações de âmbitos diversos: calcadas em noções linguísticas, no desenho de leitura projetiva, na problemática do lugar do autobiográfico no livro junto a um leitor especial (o único outro para quem “mamãe” produziria a vertigem do mesmo referente) e, por fim, num registro discursivo desejado, o literário. É o que Perrone-Moisés (1990, p. 106-107) denomina “o labor minucioso do estilo [...]. A forma buscada pelo escritor é não apenas essa forma sensível na materialidade do discurso mas, ao mesmo tempo, a forma do sentido, no arranjo justo das referências, na exploração das conotações.”.

Essa exploração leva em conta os arranjos característicos de diferentes estruturas discursivas. Nesse sentido, o literário aparece em *Câmara*, assim como ocorrera com *Fragmentos*, como arena possível do bem-falar, novamente mediada pelo narrador proustiano:

Eu podia dizer, como o Narrador proustiano quando da morte de sua avó: ‘Eu não me atinha apenas em sofrer, mas em respeitar a originalidade de meu sofrimento’; pois essa originalidade era o reflexo daquilo que havia nela de absolutamente irredutível, e por isso mesmo perdido para sempre de um único golpe.<sup>78</sup> (BARTHES, 1984, p. 113)

Que afinal no livro publicado não haja “Mamãe” e sim “minha mãe” é evidente; espero que também o seja a resiliência das questões mobilizadas nessa ponderação e cuja força permanece, como tenho procurado mostrar, bastante ativa na redação final.

---

<sup>78</sup> Je pouvais dire, comme le Narrateur proustien à la mort de sa grand-mère : « Je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l’originalité de ma souffrance » ; car cette originalité était le reflet de ce qu’il y avait en elle d’absolument irréductible, et par là même perdu d’un seul coup à jamais. (BARTHES, 2011, p. 117-118)

Um último traço possível para aquele que diria Mamãe e que vincula incessantemente sua busca a um deslocamento das condições discursivas de produção intelectual: conta Leyla Perrone-Moisés que Barthes teria confidenciado a respeito do *Prazer do Texto*, “Tive medo ao escrever esse livro, quase não o soltei. Era um texto que me dessituava com relação a uma certa atitude intelectual, que me desprotegia.” (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 52-53). Essa desproteção parece-me ter ganhado vulto nas preocupações de escrita posteriores se considerarmos que, assim como o apaixonado desmesurado de *Fragmentos*, o narrador hesitante de *Câmara* incorpora a seu discursar a precariedade de um lugar de fala com marcadores de desautoridade, de uma marginalidade que não se reivindica como alternativa válida de pequeno centro, preferindo explorar o interesse do exílio.

Os dois livros nos trazem saberes dúbios articulados por, ou a, instâncias enunciadoras duvidosas. Ao apresentar o incerto como caminho e resultado, parece-me que Barthes, menos do que evidenciar uma realidade árdua da pesquisa obscurecida pela *doxa* da cientificidade, talvez sinalize que sempre se trata de um conjunto de efeitos, que podem responder a ou cumprir um projeto (autoral), mas que inevitavelmente o ultrapassam, incorrendo no imprevisível.

E se o assunto do capítulo é o projetar na escrita barthesiana de *Fragmentos e Câmara*, tal projetar não é tido como infalível, mas antes abre-se como energia e abismo, porque aos cuidados e desígnios daquele que escreve assomam-se leviatãs do porte da língua, da proliferação de sentido característica do texto e do processo de escrita em si, cujo fruto espanta Blanchot:

Antes de escrevê-lo, eu tinha uma ideia dele, pelo menos o projeto de escrevê-lo, mas entre essa ideia e o volume em que se realiza acho a mesma diferença que entre o desejo de calor e a estufa que me aquece. O volume escrito é para mim uma inovação extraordinária, imprevisível e de tal forma que me é impossível, sem escrevê-lo, imaginar o que poderia ser. É por isso que me aparece como uma experiência cujos efeitos, por maior que seja a consciência com que se produzem, me escapam [...].<sup>79</sup> (BLANCHOT, 1997b, p. 303).

Os efeitos, as condições conjunturais e a própria escrita, tudo escaparia ao projeto do escritor. Nesse sentido, o papel fundamental do acaso no grande achado do narrador de *Câmara* pode, como no lance inaugural de Mallarmé, impor-se como uma outra verdade, inverificável e certa, que diz respeito à condição de acontecimento à qual está sujeita aquela

---

<sup>79</sup> Avant de l'écrire, j'en avais une idée, j'avais au moins le projet de l'écrire, mais entre cette idée et le volume où elle se réalise, je trouve la même différence qu'entre le désir de la chaleur et le poêle qui me chauffe. Le volume écrit est pour moi une innovation extraordinaire, imprévisible et telle qu'il m'est impossible, sans l'écrire, de me représenter ce qu'il pourra être. C'est pourquoi il m'apparaît comme une expérience, dont les effets, si consciemment qu'ils soient produits, m'échappent (...). (BLANCHOT, 1949, p. 305)

busca enquanto escrita e que, no gesto autoral que o oferece ao leitor, acaba por ser também uma de suas afirmações. Salvar e perder a escrita, cálculo e necessidade deixam de se opor, mas não de tensionar-se mutuamente.

Conflui para essa turbulenta convivência de projeto e improjetável a presença, em *Fragmentos e Câmara*, de um vocabulário que remete a Derrida – suplemento, citacionabilidade, iterabilidade. Esses acenos, quer sejam ou não propositais, contribuem para infundir das propostas derridianas o aspecto de projeto e de trabalho, carcomendo a intencionalidade que vem como ranço do senso comum acerca destes e que destoa do modo sutil como também Barthes tratou essas questões.

### 3.2.2.1 *Uma intratável batata*

Conta-se<sup>80</sup> que Rimbaud, ao lhe perguntarem o que queria dizer com *Uma temporada no inferno*, teria respondido “J’ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens” [Quis dizer o que aquilo diz, literalmente e em todos os sentidos].

Este capítulo tem se concentrado no que os textos barthesianos em estudo propõem como teoria referente a si próprios e no que oferecem ou recusam enquanto princípios e decorrências. Retornemos, agora, desconfiando talvez nunca o ter deixado de todo, ao que os textos apresentam.

Diz Derrida que a narrativa de Blanchot *O instante de minha morte*

[...] avança à maneira de uma obra de arte. Não como uma obra de arte, mas, o que não é de todo a mesma coisa, à *maneira de uma obra de arte*, talvez fingindo ser uma ficção e portanto enquanto ficção de ficção, como se se tratasse de tomar uma responsabilidade não respondendo já por ela e de manifestar a verdade deixando a outrem a possibilidade de a receber através da mentira ou da ficção.<sup>81</sup> (DERRIDA, 2004, p. 42, grifo do autor).

A partir dessa instabilidade, retomo a estreiteza sugerida por Adélia Prado (1999) entre o tema de um texto e a sua teima para teimar numa verdade manifesta no registro particular da narrativa do último livro publicado por Barthes.

---

<sup>80</sup> Relato de sua irmã, Isabelle Rimbaud, apud WHIDDEN, Seth. *Leaving Parnassus: the Lyric Subject in Verlaine and Rimbaud*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007.

<sup>81</sup> [...] s’avance à la façon d’une œuvre d’art. Non pas comme œuvre d’art, mais, ce qui n’est pas tout à fait la même chose, à la *façon d’une œuvre d’art*, peut-être en faisant semblant d’être une fiction et donc en tant que fiction de fiction, comme s’il s’agissait de prendre une responsabilité en n’en répondant plus et de manifester la vérité en vous laissant la responsabilité de la recevoir à travers le mensonge ou la fiction. (DERRIDA, 1998, p. 52–53)

*Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara* podem ser lidos como conjunto não apenas por seus objetos aproximados, como sublinha Pino (2011, p. 211) ao falar em “obras amorosas” de Barthes, mas também porque esse amor se dá escrituralmente como renúncia. Isso está ligado ao levantado pela pesquisadora sobre a condição em que se dá o solilóquio de *Fragmentos*: “o outro não está porque foi embora. O discurso amoroso nega esse fato e insiste em falar para alguém que não está, negando assim o tempo em que se encontra” (PINO, 2015, p. 118). Essa convivência impossível necessária aparece também em *Câmara*, talvez menos como prática do que como um lamento. Nesse sentido, os dois livros são erigidos em e entremeados por feridas amorosas, por afetos doloridos porque solitários, e que recolocam a dor afetiva como âmago de uma escrita que, sem descrevê-la nem apaziguá-la, antes repisa esse malogro e faz dele algo que não é mais a falta, ou o oposto do sucesso, mas um seu *outro*.

Coste (1998, p. 231) descreve *Fragmentos* como um livro de apreensão trágica da comunicação encruada, fadada ao desencontro. Nessa linha, o livro de Barthes se juntaria a outros, majoritariamente literários, em que o fracasso dos protagonistas ou das buscas constitui o sucesso da obra. Algo semelhante acontece na recepção de *Câmara*<sup>82</sup>. Entretanto, se é bem verdade (válido, pertinente) que, como sustentam vários leitores de excelência (COSTE, 1998, p. 276; MARTY, 2010, p. 42; ROGER, 1986, p. 220–221), a finalização da redação de *A câmara clara* para publicação faz com que, nalguma medida, as questões trazidas no livro possam ser consideradas como desafios vencidos – pois que, afinal, objetivamente, o livro existe –, me parece que pode ser também verdade (do tipo que não suprime nem desabona a primeira, pois vigora noutra âmbito) que esse sucesso necessita de acontecer enquanto fracasso, um fracasso que talvez não se deixe esgotar pelo sucesso que engendra.

Difícilmente haverá para os interessados na fecundidade do fracassar melhor companhia que a de Blanchot, adotada com a reiterada ressalva: as diferenças entre suas

---

<sup>82</sup> Dois exemplos, com negritos meus: “*Fragments d’un Discours Amoureux* constitue une des grandes **réponses** pour **dépasser** le tragique de la vie et de l’écriture. Dans cet ouvrage qui fut le plus grand **succès** éditorial de Barthes, **l’échec** de la parole, **échec** tragique de tout regard vers l’autre, (...) se **dépasse** dans la **réussite** du discours, **l’échec** d’une parole directe pour l’autre devenant une **réussite** de l’écriture indirecte pour autrui.” (COSTE, 1998, p. 259); “*La chambre claire* fait servir la Photographie à **l’exorcisme** du chagrin « indialectique » dont l’image aimée est le support – *l’analogon*. Elle n’est livre du deuil que pour autant que le deuil ritualise et **maîtrise** le chagrin. Et cela, certes, **par sa seule existence** comme livre : témoignage et **preuve** que la dialectisation est **possible** ; que la douleur de l’être perdu peut se **retourner** en extase de l’être « retrouvé » ; que la Mort n’est **pas intraitable**, si de la Photographie, son esclave et son double, il a pu finalement être traité. À l’écriture reste le dernier mot, qui serait : « Photo, où est ta victoire ? ».” (ROGER, 1986, p. 220-221, itálicos do autor).

perspectivas e projetos e os de Barthes são várias e relevantes<sup>83</sup>, e o recurso a Blanchot não implicará em comparar as propostas, ou em propor que de algum modo Barthes seria blanchotiano à revelia; simplesmente, a escrita blanchotiana pode ajudar a formular certas questões.

No coração d'*O espaço literário*, Blanchot descreve o fazer-obra de Orfeu como a busca de um ponto essencial na figura de Eurídice, uma essência ligada ao próprio da arte, da morte e do desejo, e da qual só é possível acercar-se indiretamente. No decorrer de sua jornada, Orfeu “esquece a obra que deve cumprir, e esquece-a necessariamente, porque a exigência última do seu movimento não é que haja obra, mas que alguém se coloque em face desse ‘ponto’ ”<sup>84</sup> (BLANCHOT, 1987, p. 172).

Esse ponto indomável, irreduzível e intratável que contempla o narrador de *Câmara*, de coincidência inexata com a imagem blanchotiana, tem a ver com a inscrição da morte no tecido da vida, não como corte inevitável, como externo ou adverso, mas como algo que perturba a diferenciação entre condição intrínseca e acontecimento único, embaralhando nunca mais e desde sempre naquilo que, velado por sua evidência, espreitaria na fotografia.

Com isso tento dizer que, se *Câmara* afirma um saber acerca da fotografia, este não traz um desenlace dos apuros iniciais do narrador diante do objeto, antes produzindo um impasse que não se decide a ser outro ou o mesmo, mas que é, em todo caso, uma aporia ou, se preferirmos, uma batata quente, que é lançada para o leitor. Uma última vez, as linhas finais do livro:

Louca ou sensata? A Fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de *êxtase* fotográfico.

Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade.<sup>85</sup> (BARTHES, 1984, p. 175, grifo do autor).

---

<sup>83</sup> Ver o estudo de Christophe Bident intitulado “R/M”. In: QUEIROZ, A.; MORAES, F. DE; CRUZ, N. V. (orgs.) *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 97-116. Nele, Bident traça o histórico do difícil diálogo entre Barthes e Blanchot, organizado por discordemas e em torno da noção divergente de neutro. Claude Coste (2016, p. 45, 47) também trata o assunto em *Roland Barthes ou l’art du détournement*.

<sup>84</sup> oublie l’œuvre qu’il doit accomplir, et il l’oublie nécessairement, parce que l’exigence ultime de son mouvement, ce n’est pas qu’il y ait œuvre, mais que quelqu’un se tienne en face de ce « point » (BLANCHOT, 1962, p. 179)

<sup>85</sup> Folle ou sage ? La Photographie peut être l’un ou l’autre : sage si son réalisme reste relatif, tempéré par des habitudes esthétiques ou empiriques (feuilleter une revue chez le coiffeur, le dentiste) ; folle, si ce réalisme est absolu, et, si l’on peut dire, originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps : mouvement proprement réulsif, qui retourne le cours de la chose, et que j’appellerai pour finir l’extase photographique. // Telles sont les deux voies de la Photographie. À moi de choisir, de soumettre son spectacle au code civilisé des illusions parfaites, ou d’affronter en elle le réveil de l’intraitable réalité. (BARTHES, 2011, p. 183-184)

As duas vias propostas para o relacionamento consciente com a Fotografia são inviáveis. Édipo de olhos furados não pôde apagar o que vira, o irreparável conhecimento que adquirira; ao mesmo tempo, lidar com as implicações absolutas da fotografia seria viver em carne viva. Ao impasse fundador de adentrar a verdade da fotografia responde a impossibilidade de viver a partir dessa verdade irremediável, desse extático saber que se presta tão pouco à explicação quanto à aplicação; que, talvez não propriamente inútil, me parece deveras inutilizável – o que equivale a dizer que a única instância que talvez possa acolhê-lo em sua qualidade essencial de interrogação abismática é a escritura.

Essa relação difícil com o mistério e com a revelação pode, talvez, ser lida com Clarice Lispector, que juntou muitas das palavras que eu gostaria de ter encontrado para escrever em direção à *Câmara clara*. No conto “Os obedientes”, um casal de pessoas obstinadamente ordinárias busca, em separado e em desajeitado segredo, viver mais intensamente, tocar o fundo essencial da realidade. Os momentos em que isso ocorre são fugazes e perigosos, fugazes *porque* perigosos: “Não poderia permanecer muito tempo assim, sem risco de afogar-se, pois tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça. [...] Além do mais, se esta é que era a realidade, não havia como viver nela ou dela.” (LISPECTOR, 1999, p. 83).

O modo de buscar desses personagens sem nome pouco se assemelha ao do narrador barthesiano, pois lhes é impensável desobedecer, conduzir, inventar, errar. O protagonista de *Câmara*, com sua dupla aventura de conhecer e de narrar, estaria nesta mais próximo da narradora clariceana, para quem “Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam.” (LISPECTOR, 1999, p. 80). A traição profunda das palavras, sustentável precariamente apenas na e pela linguagem, ao custo de um fazer laborioso com reserva de disponibilidade ao imponderável do acontecimento, irmana narradores e escritores.

Como termina o conto? Irreversivelmente imersa na busca, a mulher se joga pela janela, após o que o homem, “Seco inesperadamente o leito do rio, andava perplexo e sem perigo sobre o fundo com uma lepeidez de quem vai cair de bruços mais adiante.” (LISPECTOR, 1999, p. 85). Também Clarice nos passa a batata quente do achado insuportável, da visão que descarrilha e que exige um reposicionamento impraticável.

Como temos visto, de modo talvez até repetitivo, os percursos dos “protagonistas” de *Fragmentos de um discurso amoroso* e de *A câmara clara* pouco têm de modelares, de indicação de caminhos replicáveis e recomendáveis; tampouco daqueles colapsos pode sair incólume o leitor que se apaixona, perde entes queridos, se percebe mortal, busca desesperadamente entender. Chego então a pensar que a batata quente não seja da ordem do incompreensível, que se bastaria

enquanto busca, ou duma compreensão inefável, mas de uma verdade propriamente intratável, que não abranda a ferida e murmura sem cessar: como viver com isso, nisso? Com a inconveniente catástrofe do amor? Com a morte sempre decorrida iminente?

(“Momento do *Intratável*: não se pode nem interpretar, nem transcender, nem regredir; Amor e Morte *estão ali*, é tudo o que se pode dizer”<sup>86</sup>, insiste Barthes (2005, p. 221, grifos do autor) no primeiro ano do curso *A Preparação do Romance*. Ou ainda, em *Fragmentos*:

[...] o que me anima, de modo surdo e obstinado, não é tático: aceito e afirmo, fora do verdadeiro e do falso, fora do logrado ou do malogrado; vivo apartado de toda finalidade [...] Confrontado com a aventura (com o que me acontece), não saio nem vencedor nem vencido: sou trágico.

(Dizem-me: este gênero de amor não é viável. Mas como *avaliar* a viabilidade? Por que o que é viável seria um Bem? Por que *durar* seria melhor do que *queimar*?<sup>87</sup> (BARTHES, 2003a, p. 16, grifos do autor).)

A réplica estética, que não é uma resposta, diz: isso se escreve.

Assim como o pesar guarda um excesso inapreensível ao luto e o discurso amoroso à história de amor, talvez também possa sobreviver ao sucesso das obras a fagulha de desamparo que as anima, que “abre violentamente a escritura ou, se assim preferirmos, que se abre à escritura e pel[a] qual a escritura se abre para si” (DERRIDA, 2005, p. 121). Isso pois o intratável da pergunta “O que fazer com isto?”, em seu revir sem fadiga, talvez seja outro nome para vida – ou para literatura.

---

<sup>86</sup> Moment de l'*Intraitable* : on ne peut ni interpréter, ni transcender, ni régresser ; Amour et Mort *sont là*, c'est tout ce qu'on peut dire. (BARTHES, 2003b, p. 159, grifo do autor)

<sup>87</sup> ce qui m'anime, sourdement et obstinément, n'est point tactique : j'accepte et j'affirme, hors du vrai et du faux, hors du réussi et du raté ; je suis retiré de toute finalité, je vis selon le hasard (...). Affronté à l'aventure (ce qui m'advient), je n'en sors ni vainqueur ni vaincu : je suis tragique. // (On me dit : ce genre d'amour n'est pas viable. Mais comment *évaluer* la viabilité ? Pourquoi ce qui est viable est-il un Bien ? Pourquoi *durer* est-il mieux que *brûler* ?) (BARTHES, 1989, p. 29–30)

## FECHAMENTO/ABERTURAS

*le signe de l'échec est aussi le lieu du fantasme, d'où le travail va peu à peu reprendre, donnant à Flaubert une nouvelle matière qu'il pourra de nouveau raturer. Ce circuit sisyphéen est appelé par Flaubert d'un mot très fort : c'est l'atroce<sup>1</sup>*  
(Roland Barthes, *Flaubert et la phrase*)

Eis que chegamos às últimas páginas. Neste limiar entre a leitura junto ao texto e aquela que acontece após fechado o volume, vibra uma dúvida: como terminar?

Uma alternativa é a recapitulação: poderíamos lembrar ter visto, nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, alguns dos abismos espreitando as inscrições mútuas de escrita e amor, e derivas amorosas na língua. Recordar a fundamentação trazida para amparar um convite: que você se dispusesse a acompanhar uma leitura aos moldes estéticos de dois livros para os quais esta modalidade de aproximação, de pertinência incerta, talvez ajudasse a levantar algumas questões oportunas. Passamos, também, por uma espécie de prova em contrário, mapeando modos pelos quais *Fragmentos* se furtava a ser um estudo, tratado ou ensaio sobre o amor, e como essas dissidências consistentemente lançavam mão de operações textuais que podem ser tidas como da alçada do literário – ao menos na concepção de Barthes à época.

No segundo capítulo mergulhamos, sem cuidados legitimadores, em questões de escrita levantadas pela perda da mãe cuja crônica é o *Diário de luto* e que resplandece na composição d'*A câmara clara* e das interrogações que ali pulsam acerca do tempo, da morte, do amor, do segredo e do nó intolerável que os enovela no problema estético do testemunho.

De modo geral, tratou-se de procurar em *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara* aquilo que, ao modo da literatura, “resiste e sobrevive aos discursos tipificados que [os] cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias” (BARTHES, 2007a, p. 25) – noutras palavras, um mapeamento intimamente ligado ao romanesco, termo que conjuga muitas das propostas e táticas de escrita barthesianas (cf. 1.2 Por uma consideração estética). No terceiro capítulo, vimos como essas resistências ou esquivas que tomavam forma na escrita e nas afirmações e oscilações dos livros participavam também de questionamentos epistemológicos que atravessavam a atividade docente de Barthes, donde aponte, com graus variados de novidade e exatidão, ligações entre *Fragmentos*, *a Aula* e *Câmara*.

---

<sup>1</sup> o signo do fracasso é também o lugar do fantasma, donde o trabalho pouco a pouco será retomado, fornecendo a Flaubert uma nova matéria, que ele poderá novamente rasurar. Esse circuito sisifeano recebe de Flaubert um nome muito forte: é o *atroz* (trad. minha).

Num viés menos sistemático e mais lancinante, as incursões foram pela angústia barthesiana em condições nas quais a palavra sobra ou falta, é insuficiente, dispensável ou apenas inadequada: o discursar que se faz o apaixonado, o pesar seguinte a uma grande perda, a escrita.

Um resumo desse tipo, levemente protocolar, pode dar (se não ao leitor, ao menos à autora) uma sensação de que nestas páginas algo foi feito. Sem dúvidas, houve intensa atividade da minha parte e da sua, porém pode ser melhor convirmos que algo *aconteceu*, na resoluta impessoalidade desse verbo que acomete sem sujeito, ou que nos sujeita ao imponderável. E uma das coisas que aconteceu neste texto foi que, conforme esquadrihava os projetos dos livros preparados por Barthes, fui me tornando mais e mais sensível a uma espécie de rumor que os habita, o qual me parece ser algo que, permeando suas verdades (aquilo que afirmam, praticam, refutam etc.), guarda-se ainda como reserva.

Barthes abre sua famosa conferência “Durante muito tempo, fui dormir cedo” colocando-lhe como título alternativo “Proust e eu”, numa aproximação que ele diz tanger à prática, não ao valor do que dela resulta (BARTHES, 2002d, p. 459). De modo semelhante, gostaria de terminar este texto com algumas considerações inconclusivas acerca do que certas práticas de escrita de Barthes nos livros que temos folheado trazem, não a título de questão, mas de convite. Esse convite está, sim, relacionado ao valor do que se faz; ou antes, a incluir nos critérios de valoração aquilo que nos é precioso, que nos move, entre cuja variedade de nomes podem constar palavras do quilate de bem, responsabilidade, desejo ou arte, e que consiste na fagulha que faz com que aquilo seja vivo para quem ali se investe.

No caso de Barthes, um desses motores consistiu na seguinte pergunta: como fazer com que a pesquisa, o ensino e a escrita não sejam apenas de literatura, ou *sobre* literatura, mas também tenham algo de literário<sup>2</sup>?

Das diferentes e incompletas respostas que seus escritos oferecem a essa dúvida, fica-me também o zelo com que eram buscadas. Sem ratificar demandas tecnocráticas como aperfeiçoamento contínuo ou atualização permanente, as agonias metodológicas de Barthes parecem-me apontar que mesmo sendo, talvez, menos cômodo, pode caber também à atividade

---

<sup>2</sup> Vale lembrar que Roland Barthes de modo algum estava sozinho na empreitada de variação e modulação das convenções da escrita acadêmica. Atendo-nos apenas à cena parisiense dele contemporânea, é mister nomear ao menos Deleuze e Guattari, e também Derrida, pensadores-escritores cujas diferenças comumente são enfeixadas sob o espinhoso rótulo de pós-modernos – agrupamento interrogado por Bylaardt (ver Bylaardt, Cid Ottoni. Reflexões sobre o Pós-Modernismo. In: \_\_\_\_\_. *O império da escritura: ensaios de literatura*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014, p. 91-112). Além disso, o afeto, cuja importância na pesquisa acadêmica era marginal na *doxa* da época de Barthes, tem atualmente outro status no sistema: em artigo de 2015, Katja Haustein faz referir a Frederic Jameson, em livro de 1991 (*Postmodernism, or the Logic of Late Capitalism*), a expressão “episteme do afeto”, que caracterizaria a atualidade (ver Hausten, K. “J’ai mal à l’autre”: Barthes on Pity. *L’Esprit Créateur*, v. 55, n. 4, inverno de 2015, p. 131-147. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/603955>).

crítica, além de dizer respeito aos outros – aos escritores cujo trabalho ruminamos interminavelmente –, dirigir interrogações à própria prática, e ao quanto ou como nesta se inscrevem os valores que animam cada um.

Aqui, as buscas que entrevejo em Barthes, além de se haver com as instituições, injunções, convenções e expectativas que regulam sua atividade escritural, talvez envolvam um dos âmagos da arte na perspectiva de Blanchot (1962): a dúvida sobre o valor do fazer lhe é tão intrínseca quanto a certeza de que está ali em jogo algo vital. O impulso e o flagelo do artista, diz Blanchot, é que para ele a arte nunca está dada, jamais é algo que possa tão-somente ser executado, precisando antes ser penosamente recriado por e em cada obra.

Na visão de Blanchot, a obra exige despersonalização; contrariamente, para Barthes, a escrita passa cada vez mais por uma inscrição do corpo – de tudo aquilo que, na pessoa, não é generalizável à espécie humana ou a qualquer coletividade e escapa igualmente à volição do indivíduo cartesiano; nos termos d’*O prazer do texto*,

o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento ou seu prazer [...] é ao termo duma combinatória bastante fina de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil etc.) que eu regulo o jogo [...] e que me escrevo como um sujeito deslocado na atualidade, [...] à deriva.<sup>3</sup> (BARTHES, 2007c, p. 84, trad. minha).

Corpo este que, na pena feliz de Coste (2002, p. 62), sem exprimir-se na escrita, ali se transpõe. Apesar dessa divergência cabalmente relevante para as propostas teóricas de Barthes e Blanchot, permanece a força do risco e da árdua relação com o escrever, que aparece como chamado inelutável e opção obstinada, algo que se faz onde não vigora o limite do exequível, “até o ponto da fadiga extrema, como um Texto *mais ou menos* impossível” (BARTHES, 2012c, p. 462, grifo do autor).

Aos perigos da escrita partilhados com Blanchot acrescenta-se outro, mais propriamente barthesiano, colocado em linhas já aqui citadas de “Deliberação”: uma escrita que, como a moderna literatura, abra mão do respaldo de formas legitimadoras (ciências, filosofia), tem candente a questão de seu valor: “não só [a literatura] não pode provar o que diz, mas tampouco que vale a pena dizê-lo.”<sup>4</sup> (BARTHES, 2012, p. 461, grifo do autor).

---

<sup>3</sup> la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir [...] c’est au terme d’une combinatoire très fine d’éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe sociale, configuration infantile, etc.) que je règle le jeu [...] et que je m’écris comme un sujet actuellement mal placé [...] en dérive.

<sup>4</sup> ne peut prouver, non seulement ce qu’elle dit, mais encore qu’il vaut la peine de le dire (BARTHES, 2002a, p. 681)

O que pode fazer com que dizer algo valha a pena? Num texto preparado por ocasião do centenário de nascimento de Barthes, diz Leyla Perrone-Moisés que

Barthes não foi um mestre-pensador. Ele não deixou a seus discípulos um pensamento filosófico ou um método aplicável. Seu ensino, que podia irritar os cientistas de cujos conceitos ele se apropriava, ou decepcionar os estudantes que procuravam um guia, era de outra ordem, mais sutil. Ele propunha, àqueles que desejavam ouvi-lo, uma ética da linguagem. (PERRONE-MOISÉS, 2017, p. 9).

A ética barthesiana se dá numa prática incansável da forma, como explica Bellocchio (2017). E é dessa prática de linguagem, desse fazer no qual reflexão e produção são inextricáveis, que este estudo se aproxima.

Em “Lequel est le bon ?” [Qual é o verdadeiro?], Compagnon (2002, p. 18) se espanta com o que denomina uma confusão de Barthes entre o valor linguístico (relativo, diferencial) e o valor moral. Ora, parece-me que é precisamente na conjunção dessas duas acepções do termo que brota talvez a única proposição que, na obra barthesiana, pode ser lida como axioma: *A forma é valor*, que acarreta a questão de conduta: como escrever?

Benveniste (2014, p. 127) precisa que: “Na língua organizada em signos, o sentido de uma unidade é o fato de que ela tem um sentido, que ela é significativa. [...] Um problema totalmente distinto seria perguntar: *qual* é esse sentido?”<sup>5</sup>. Caindo na pantanosa tentação da analogia, seria, talvez, possível considerar essas dinâmicas de funcionamento do valor linguístico como auxiliares analógicos para pensar elementos formais da escrita como operadores – não somente, mas *também e necessariamente* – de valores éticos. Essa incerta projeção, que não é uma aplicação, se passaria assim: o valor linguístico acontece formalmente como diferenciação – cada elemento se define, de forma solidária, pelas relações diferenciais que trava com os outros de uma mesma classe. As diferenças formais só são relevantes quando produzem diferenças de sentido. No caso da escrita barthesiana, não estaríamos lidando com unidades num mesmo nível, mas com elementos e traços constitutivos de configurações textuais convencionadas, socialmente vinculadas a certas discursividades, usos, parâmetros e pressupostos – constitutivos, aqui, quer dizer conformes à convenção partilhada por uma comunidade de usuários (escritores, leitores) num dado momento, o que faz com que esses elementos e traços sejam recebidos de modo relativamente estável, sobre o qual variações são *perceptíveis como dotadas de sentido* – ou, ao menos, do sentido do desvio. Barthes se faz,

---

<sup>5</sup> Dans la langue organisée en signes, le sens d’une unité est le fait qu’elle a un sens, qu’elle est signifiante. [...] Un tout autre problème serait de demander : *quel* est ce sens ?

então, a segunda pergunta de Benveniste: qual pode ser o valor-sentido deste ou daquele aspecto formal, na conformação específica deste escrito, neste momento? Quais pressupostos estou subscrevendo ou deslocando ao praticá-lo? (Que Barthes reencontre, no oco desse gesto eivado de agência e contexto, a incerteza voraz da escritura (o imanejável das leituras, da significância textual e da própria escrita, atividade que opõe sempre alguma indiferença aos desígnios de quem nela se aventura), não impede que uma preocupação ética integre o processo de escrita e tilinte nos escritos; não se trata, aqui, de verificar se tais valores efetivamente podem ser considerados realizados pelos escritos de Barthes, apenas de sinalizar a energia desse esforço, ou dessas questões, na sua escrita.)

Considerando, a partir de Genette (1991) e Lopes (1994), o estilo como o nome da indissociabilidade entre forma e conteúdo, e operando com a hipótese de que o estilo não está apenas na sintaxe e no léxico, mas pode manifestar-se também no trabalho dos diferentes gêneros textuais e os parâmetros, pressupostos e convenções de leitura atrelados a seus aspectos formais, procurei mapear alguns traços estilísticos de *Fragmentos de um Discurso Amoroso* e *A Câmara Clara*, bem como os valores atribuídos por Barthes às suas escolhas composicionais e, em especial, o lugar e o modo como estes valores são (ou não) apresentados aos leitores.

Esse exercício barthesiano do desvio, da participação sem pertença, parece-me aproximável da prática derridiana nos termos de Perrone-Moisés:

O discurso de Derrida nunca é totalmente contrário àqueles que ele desconstrói. Ele não trabalha com o *sim* ou o *não*, porque esse dualismo supõe o conceito de verdade e visa, na dialética hegeliana, à unificação final dos opostos num saber absoluto. [...] Mas não se trata absolutamente de ficar na indefinição. Trata-se de um trabalho *no interior* dos discursos [...], uma “prática vigilante” que os desestabiliza, deslocando seus limites. A estratégia desconstrucionista consiste em *residir* nesses discursos, para os submeter a uma interrogação que, não sendo teleológica, é interminável. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 302, grifos da autora).

A prática vigilante de desestabilização é atividade que Barthes exerce não apenas sobre os textos e princípios alheios, mas também sobre sua própria obra. Incorrendo novamente na analogia arriscada há pouco, os valores linguísticos dos aspectos formais são redefinidos a cada corte sincrônico; voltamos, assim, à dúvida de Compagnon (2002, p. 15) citada na introdução deste estudo, sobre os constantes deslocamentos de Barthes, que, além das mudanças às quais está suscetível qualquer ser humano, podem também ser lidos como posicionamentos em relação aos “novos” valores diferenciais atribuíveis a seus escritos e propostas num novo

momento, aqui incluso seu grau de participação na *doxa*, quer seja o senso-comum ou as mais restritas, porém não menos impositivas, *doxas* vigentes em grupos específicos<sup>6</sup>.

Assim, para Barthes, atuar com e pelo valor ético que ele elegeu, que em 1977 recebia o nome de literatura, significou estar em constante mudança: de referenciais teóricos, de proposta de trabalho, de objetos e espaços de atuação. Sem ser a única nem tampouco a melhor, essa via da errância intelectual – que, a fortificar posições, prefere abrir-se ao desamparo – talvez sussurre que a escrita e o pensar, esquivos a salvação ou perdição eternas, sejam talvez âmbito de responsabilidade atroz e esforço infindo no qual arde e urde um “Pois bem, e agora?”

---

<sup>6</sup> Uma brincadeira que dá visibilidade a essa questão é “Pastiches críticos”, elaborados por Leyla Perrone-Moisés acerca da primeira frase de *O Ateneu*. Como uma das *doxas* cujo questionamento barthesiano apareceu neste estudo é a psicanalítica, vejamos, a título de ilustração humorística de *doxa* minoritária, algumas linhas: “Em tempo: os que contestam essa análise do texto estão manifestando uma resistência e recalçando algo. E, quanto mais denegarem, mais se entregarão. E não me venham dizer que o discurso psicanalítico é tão autoritário quanto o do pai do narrador, porque essa contestação será imediatamente analisada como sintoma.” (PERRONE-MOISÉS, 2000b, p. 354).

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALVARADO, Marcelo Villena. Gestos dantescos em A câmara clara. In: PINO, C. A.; BRANDINI, L. T.; BARBOSA, M. V. (orgs.). **Roland Barthes plural**. São Paulo: Humanitas, 2017. p. 114–130.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. L’adjectif est le « dire » du désir. In: \_\_\_\_\_. **Le grain de la voix**. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981a. p. 165–169.
- BARTHES, Roland. Le plus grand décrypteur de mythes de ce temps nous parle d’amour. In: \_\_\_\_\_. **Le grain de la voix**. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981b. p. 271–284.
- BARTHES, Roland. De la parole à l’écriture. In: \_\_\_\_\_. **Le grain de la voix**. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981c. p. 9–13.
- BARTHES, Roland. Sur la photographie. In: \_\_\_\_\_. **Le grain de la voix**. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981d. p. 328–334.
- BARTHES, Roland. Du goût à l’extase. In: \_\_\_\_\_. **Le grain de la voix**. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981e. p. 326–327.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Fragments d’un discours amoureux**. Paris: Seuil, 1989. (Tel Quel).
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes par Roland Barthes**. Paris: Seuil, 1995.
- BARTHES, Roland. Leçon. In: \_\_\_\_\_. **Œuvres Complètes**, V: 1977-1980. Paris: Seuil, 2002a. p. 429–446.
- BARTHES, Roland. Vita Nova. In: \_\_\_\_\_. **Œuvres Complètes**, V: 1977-1980. Paris: Seuil, 2002b. p. 1008–1014.
- BARTHES, Roland. Délibération. In: \_\_\_\_\_. **Œuvres Complètes**, V: 1977-1980. Org. Éric Marty. Paris: Seuil, 2002c. p. 668–681.
- BARTHES, Roland. Longtemps je me suis couché de bonne heure. In: **Œuvres Complètes**, V: 1977-1980. Paris: Seuil, 2002d. p. 459–470.
- BARTHES, Roland. « Ça prend ». In: **Œuvres Complètes**, V: 1977-1980. Org. Éric Marty. Paris: Seuil, 2002e. p. 654–656.

BARTHES, Roland. On échoue toujours à parler de ce qu'on aime. In: **Œuvres Complètes**, V: 1977-1980. Org. Éric Marty. Paris: Seuil, 2002f. p. 906–914.

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

BARTHES, Roland. **La préparation du roman I et II**. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980). Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris: Seuil, 2003b.

BARTHES, Roland. Por onde começar? In: \_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Tradução Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 173–186. (Col. Roland Barthes)

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**, seguido de Novos ensaios críticos. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. (Col. Roland Barthes)

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

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução Jacó Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Col. Elos)

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007a.

BARTHES, Roland. **Le Discours Amoureux**. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976. Suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits. Paris: Seuil, 2007b. (Traces écrites)

BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 2007c.

BARTHES, Roland. **Journal de deuil**. 26 octobre 1977 – 15 septembre 1979. Texte établi et annoté par Nathalie Léger. Paris: Seuil/Imec, 2009.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. 26 de outubro 1977 - 17 de setembro de 1979. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

BARTHES, Roland. **La Chambre Claire**. Note sur la photographie. Paris: Gallimard / Seuil, 2011b. (Cahiers du Cinéma).

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a. p. 65–75. (Col. Roland Barthes)

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b. p. 13–25. (Col. Roland Barthes)

BARTHES, Roland. Deliberação. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c. p. 445–462. (Col. Roland Barthes)

- BARTHES, Roland. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012d. p. 348-363. (Col. Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. Au séminaire. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012e. p. 412-424. (Col. Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. Malogramos sempre ao falar do que amamos. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012f. p. 370-382. (Col. Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. Por que gosto de Benveniste. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012g. p. 207-210. (Col. Roland Barthes)
- BARTHES, Roland. **Album**. Inédits, correspondances et varia. Paris: Seuil, 2015.
- BELLOCCHIO, Carolina Molinar. **Uma visão sutil do mundo**: Escritura, enunciação e variação em Roland Barthes. 2017. 306 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**, 2. Paris: Gallimard, 2005. (Col. tel)
- BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**, 1. Paris: Gallimard, 2014. (Col. tel)
- BERLANT, Lauren. **Desire/Love**. New York: Babel Working Group, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. La littérature et le droit à la mort. In: \_\_\_\_\_. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1949. p. 291-331.
- BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1962.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. Kafka e a literatura. In: \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a. p. 19-33.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b. p. 289-330.
- BLANCHOT, Maurice. **O instante da minha morte**. Tradução Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. O desaparecimento da literatura. In: \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013a. p. 285-295.
- BLANCHOT, Maurice. “Onde agora? Quem agora?” In: \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013b. p. 308-318.

- BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. In: \_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013c. p. 327–359.
- BRANDINI, Laura Taddei. **Imagens de Roland Barthes no Brasil**. 2013. 447f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; Université de Genève, São Paulo, 2013.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. Alors, un chat est un chat ou un non-chat? O que Blanchot e Sartre têm a dizer um ao outro sobre literatura. **Moara**, n. 35, p. 103–119, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i35.3568>. Acesso em: 1 out. 2019.
- CAMUS, Renaud. Barthes and the Discourse of Photography. In: KNIGHT, Diana (org.). **Critical essays on Roland Barthes**. New York: G. K. Hall & Co., 2000. p. 112–114.
- CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Cantadas literárias).
- COMPAGNON, Antoine. Lequel est le bon? In: MACÉ, M.; GEFFEN, A. (orgs.). **Barthes, au lieu du roman**. Paris: Desjonquères/Nota Bene, 2002. p. 15–21.
- COMPAGNON, Antoine. Écrire le deuil. **Acta Fabula**, v. 14, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.fabula.org/revue/document7574.php>. Acesso em: 27 set. 2019.
- COSTE, Claude. **Roland Barthes moraliste**. Villeneuve-d’Asq: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- COSTE, Claude. Comment ne pas manquer le corps ? Barthes, lecteur des surréalistes. In: MACÉ, M.; GEFFEN, A. (orgs.). **Barthes, au lieu du roman**. Paris: Desjonquères/Nota Bene, 2002. p. 55–76.
- COSTE, Claude. Préface. In: BARTHES, R. **Le discours amoureux**. Séminaire à l’École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d’un discours amoureux : inédits. Paris: Seuil, 2007. p. 19–45.
- COSTE, Claude. « J’ai toujours eu envie d’argumenter mes humeurs » : Savoir et subjectivité dans La chambre claire et Sur Racine. **L’Esprit Créateur**, v. 55, n. 4, p. 86–100, 2015. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/603952>. Acesso em: 5 jan. 2020.
- COSTE, Claude. De l’École au Collège. In: \_\_\_\_\_. **Roland Barthes ou l’art du détour**. Paris: Hermann, 2016a. p. 29–54.
- COSTE, Claude. Les brouillons du « Je t’aime ». In: \_\_\_\_\_. **Roland Barthes ou l’art du détour**. Paris: Hermann, 2016 b. p. 55–86.
- COSTE, Claude. Usos do fichário. In: PINO, Claudia Amigo et al. (org.). **Novamente Roland Barthes**. Tradução Amanda Martins Reis et al. Natal: Ed. IFRN, 2018. p. 16–36. Disponível em: <http://memoria.ifrn.edu.br>
- COUTINHO, Eduardo. Da transversalidade da literatura comparada. In: WINHARDT, M.; CARDOZO, M. M. (orgs.). **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. p. 203–220.

- DERRIDA, Jacques. **De la Grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. La différance. In: \_\_\_\_\_. **Marges – de la philosophie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. p. 1–29. (Col. Critique)
- DERRIDA, Jacques. Les morts de Roland Barthes. **Poétique**, n. 47, p. 269–292, 1981.
- DERRIDA, Jacques. **Demeure**. Maurice Blanchot. Paris: Galilée, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Morada Maurice Blanchot**. Tradução Silvana Rodrigues Lopes. Lisboa: Vendaval, 2004.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- FERRAZ, Paulo Procópio. O avesso das frases: metalinguagem, palinódia e epanortose na obra de Roland Barthes. In: PINO, C. A. et al. (org.). **Novamente Roland Barthes**. Natal: Ed. IFRN, 2018. p. 181–196.
- FERRAZ, Paulo Procópio. As metalinguagens de Roland Barthes. **Remate de Males**, v. 39, n. 2, p. 849–866, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655756>. Acesso em: 22 jan. 2019.
- FLORES, V. N.; ENDRUWEIT, M. L. A noção de discurso na teoria enunciativa de Émile Benveniste. **Moara**, n. 38, Estudos Linguísticos, p. 196–208, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1280>. Acesso em: 4 fev. 2020.
- FREUD, Sigmund. Mourning and melancholia. In: STRACHEY, James (org.). **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**. Vol. XIV (1914-1916) On the History of Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works. London: The Hogarth Press / The Institute of Psycho-Analysis, 1957. p. 243–258.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Arte inespecífica e mundos em comum**. Disponível em: [https://www.academia.edu/19844932/Arte\\_inespecifica\\_e\\_Mundos\\_em\\_comum](https://www.academia.edu/19844932/Arte_inespecifica_e_Mundos_em_comum). Acesso em: 30 jun. 2018.
- GENETTE, Gérard. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.
- GIL, Marie. **Roland Barthes au lieu de la vie**. Paris: Flammarion, 2012. (Col. Grandes Biographies)
- GRATTON, Johnnie. The Subject of Enunciation in Roland Barthes's Camera Lucida. In: KNIGHT, D. (org.). **Critical essays on Roland Barthes**. New York: G. K. Hall & Co., 2000. p. 166–178.
- HEIDEGGER, Martin. A linguagem na poesia. In: \_\_\_\_\_. **A caminho da linguagem**. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ / Bragança Paulista, SP: Vozes / Ed. Universitária São Francisco, 2003. p. 27–70.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução Manuel Antônio de Silva, Idalina Azevedo Castro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

- KRISTEVA, Julia. **Soleil noir** – dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.
- LEBRAVE, Jean-Louis. Point sur la genèse de *La chambre claire*. **Genesis** (Manuscrits-Recherche-Invention), n. 19 Roland Barthes, p. 79–107, 2002.
- LÉGER, Nathalie. L'objet même de la fiction – Cinq questions à Nathalie Léger. **La Cause Du Désir**, v. 2, n. 87, p. 34–37, 2014. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2014-2-page-34.htm>. Acesso em: 16 set. 2019.
- LISPECTOR, Clarice. Os obedientes. In: \_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 80–85.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Cosmos, 1994.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Do ensaio como pensamento experimental. In: \_\_\_\_\_. **Literatura, defesa do atrito**. São Paulo: Chão da Feira, 2012. p. 121–130.
- LÚKACS, G. **A teoria do romance**. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- MACÉ, Marielle. Barthes Romanesque. In: MACÉ, Marielle; GEFEN, Alexandre (orgs.). **Barthes, au lieu du roman**. Paris: Desjonquères/Nota Bene, 2002. p. 173–194.
- MARTY, Éric. **Roland Barthes, le métier d'écrire**. Paris: Seuil, 2006.
- MARTY, Éric. **Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort**. Paris: Seuil, 2010.
- MESSAGER, Mathieu. Barthes et la méthode. In: BERTRAND, J. P. (org.). **Roland Barthes: continuités**. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2017. p. 129–146.
- MILNER, Jean-Claude. **Le pas philosophique de Roland Barthes**. Lagrasse: Verdier, 2003. (Philia).
- MÜLLER, Adalberto. Fronteiras da literatura: poesia, mídia, cinema. In: WEINHARDT, M.; CARDOZO, M. M. (orgs.). **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011. p. 165–176.
- OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de. **Inconfessadamente ditoso: trânsitos do eu nas escritas de Roland Barthes e de Ana Cristina Cesar**. 2015. 161f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- OLIVEIRA, Priscila Pesce Lopes de; RIBEIRO, Bárbara Costa; BYLAARDT, Cid Ottoni. Uma ferida no coração do amor: a escrita no Diário de luto de Roland Barthes. **Letras Raras**, v. 8, n. 4, p. 9–33, 2019. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1588>. Acesso em: 1 jan. 2020.
- OURA, Yasusuke. Le romaneseque selon Barthes. **Littera** – revue de langue et littérature françaises, v. 1, p. 14–19, 2017. Disponível em: [https://doi.org/https://doi.org/10.20634/littera.1.0\\_14](https://doi.org/https://doi.org/10.20634/littera.1.0_14). Acesso em: 7 jul. 2020.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. In: \_\_\_\_\_. **Flores da escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a. p. 159–177.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: \_\_\_\_\_. **Flores da escrivaninha**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b. p. 100–110.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O efeito Derrida. In: \_\_\_\_\_. **Inútil poesia** – e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a. p. 301–308.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pastiches críticos. In: \_\_\_\_\_. **Inútil poesia** – e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b. p. 352–358.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, R. **Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França**. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Discurso amoroso e discurso de poder. In: \_\_\_\_\_. **Com Roland Barthes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a. p. 89–94.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O semiólogo apaixonado. In: \_\_\_\_\_. **Com Roland Barthes**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b. p. 95–99.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A palavra calma. In: PINO, C. A.; BRANDINI, L. T.; BARBOSA, M. V. (orgs.). **Roland Barthes plural**. São Paulo: Humanitas, 2017. p. 7–16.

PINO, Claudia Amigo. Em busca de uma vida nova: no caminho do romance de Roland Barthes. **Manuscrita** – revista de crítica genética, n. 16, p. 41–55, 2010. Disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/issue/view/93/show/Toc>. Acesso em: 1 out. 2014.

PINO, Claudia Amigo. Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos. O discurso e a narrativa amorosa de Roland Barthes. **Remate de Males**, v. 31, n. 1–2, p. 211–226, 2011. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636230>. Acesso em: 30 jan. 2020.

PINO, Claudia Amigo. **Roland Barthes**: a aventura do romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2015.

PINO, Claudia Amigo. Genèse d’une critique magique. Les grands projets de Roland Barthes dans les séminaires de l’EHESS. In: BERTRAND, Jean-Pierre (org.). **Roland Barthes**: continuités. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2017. p. 189–206.

PINO, Claudia Amigo. Roland Barthes e o ensino: da pesquisa coletiva ao amor. In: PINO, Claudia Amigo et al. (org.). **Novamente Roland Barthes**. Natal: Ed. IFRN, 2018. p. 38–62.

PINO, Claudia Amigo. Da filiação do pesquisador à filiação do escritor: Roland Barthes e o seminário da crise intelectual. **Remate de Males**, v. 39, n. 2, p. 830–848, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655871>. Acesso em: 22 jan. 2019.

- PLATÃO. The Symposium. In: \_\_\_\_\_. **The Complete Works**. Tradução Benjamin Jowett. [S. l.]: Shandon, [s. d.]. E-book.
- PRADO, Adélia. Arte como experiência religiosa. In: MASSIMI, M.; MAHFOUD, M. (orgs.). **Diante do mistério** – psicologia e senso religioso. São Paulo: Loyola, 1999. p. 17–32.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Por que amo Barthes**. Tradução Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- ROGER, Philippe. **Roland Barthes, roman**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **Roland Barthes**. Paris: Seuil, 2015.
- STAFFORD, Andrew. S/Z: événement(s), ébranlement, écriture. In: MACÉ, M.; GEFFEN, A. (org.). **Barthes, au lieu du roman**. Paris: Desjonquères/Nota Bene, 2002. p. 47–51.
- STAFFORD, Andrew. “Préparation du Romanesque” in Roland Barthes’s Reading of Sarrasine. **Paragraph**, v. 31, n. 1 Roland Barthes Retroactively: Reading the Collège de France Lectures, p. 95–108, 2008. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/43151873>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201–218.
- ZOLA, Émile. O senso do real. In: **Do Romance**. Stendhal, Flaubert e os Goncourt. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp / Imaginário, 1995. p. 23–48. (Col. Críticas Poéticas)
- ZUBLENA, Paolo. Qualcosa di opaco. Barthes, il lutto e la scrittura. **Il Verri**, p. 36–56, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/35399708/Qualcosa\\_di\\_opaco.\\_Barthes\\_il\\_lutto\\_e\\_la\\_scrittura](https://www.academia.edu/35399708/Qualcosa_di_opaco._Barthes_il_lutto_e_la_scrittura). Acesso em: 27 set. 2019.