

Enunciar a dor apesar de tudo: o luto em Roland Barthes

To Write Pain in Spite of Everything: Grief in Roland Barthes

Gustavo Augusto de Abreu Clevelares

Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET/RJ)

gustavo.clevelares@cefet-rj.br

RESUMO: Este ensaio exercita outra leitura do *Diário de luto*, de Roland Barthes, escrito após a morte de sua mãe, guiando esta escrita a partir dos conceitos freudianos de luto e melancolia. À vista disso, quis-se arriscar não apenas pensar sobre o conteúdo sensível da escrita barthesiana enlutada, mas também elucubrar sobre a arquitetura subjetiva e performática do discurso, atrelando-a a outros seminários do semiologista francês. Para tanto, aposta-se na forma-diário como um gênero capaz de evidenciar uma guinada na produção de subjetividades grafadas diante de uma perda – um modo de elaboração do luto e preservação da memória através da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; luto; diário.

ABSTRACT: This essay offers a renewed reading of *Mourning Diary* by Roland Barthes, written after the death of his mother, guided by Freud's concepts of mourning and melancholia. The aim is not only to reflect on the affective dimension of Barthes' grieving writing, but also to examine its subjective and performative construction in relation to other seminars delivered by the French semiologist. In this sense, the diary form is approached as a genre capable of highlighting a decisive turn in the production of subjectivities inscribed in the face of loss—a mode of working through grief and preserving memory through literature.

KEYWORDS: Roland Barthes; mourning; diary.

Tudo que dói é possível
Paulo Henriques Britto (1997)

Um ponto de partida

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, publicado em 1977, Roland Barthes afirma que o “dis-cursus é, originariamente, a ação de correr para aqui e para ali, são as idas e vindas, as ‘tarefas’, as ‘intrigas’” (1986, p. 1), e coroa sua ideia escrevendo que “o apaixonado não deixa, na verdade, de correr dentro da sua cabeça, de empreender novas tarefas e de fazer intriga contra si próprio” (Barthes, 1986, p. 1).

Nessa vertente, é pela paixão verborrágica dedicada à figura materna e pelo auto-diagnóstico de que precisa habitar a própria tristeza para alcançar a reconciliação com a própria vida que o crítico realiza a escrita de seus fragmentos *de luto e em luto*, entre 26 de outubro de 1977 e 21 de junho de 1979, iniciando o exercício escritural um dia após o falecimento da mãe, Henriette Barthes. Em *Diário de luto*, ao inscrever sua dor e solidão na forma de notas descontínuas, curtas, muitas vezes próximas ao ritmo do haicai, o filho enlutado redimensiona o fluxo caótico do sofrimento numa cadência poética, em que a fragmentação funciona como estratégia tanto de sobrevivência quanto de criação estética. Assim, a concepção de *dis-cursus* como movimento errático, instável e autorreflexivo, evocada de início em *Fragmentos de um discurso amoroso*, ganha corpo no *Diário de luto* como prática escritural que simultaneamente arquiva, reinventa e performa a presença-ausência da mãe, permitindo ao sujeito enlutado converter sua própria experiência de perda em matéria poética.

Referência psicanalítica incontornável para pensar a respeito dos processos que envolvem um sujeito em enlutamento, de outra parte, o livro *Luto e Melancolia*, publicado em 1917 por Freud, entra em cena neste ensaio para nos revelar que a experiência de atravessar uma perda torna-se marca não somente na suspensão de quaisquer formas de prazer, mas também num regozijo com a própria perda. De modo semelhante ao que sugere Freud nas páginas de seu antológico livro, a postura de Roland Barthes revela uma certa inclinação de alegria ao fazer morada na tristeza, o que pode ser traduzido, no contexto de escrita de um diário de luto, como a pequena consolação que se aproxima apenas por meio do desvelamento de signos para estabilizar a imagem da mãe falecida em matéria *escrevível* inserida na história. Equacionar o sofrimento da perda, para Barthes, é um gesto que se concretiza numa experiência de escrita em notas avulsas, em enunciados autônomos, tal qual tal qual “ondas de linguagem” (Barthes, 1986, p. 1), atribuindo, nesse movimento, forte carga de poeticidade à expressão de seu inconformismo mediante a construção da figura de um personagem espectral, sua falecida mãe, em quase todas as suas anotações.

Se *Diário de luto*, por um lado, pode ser interpretado como um testemunho do processo psíquico de desligamento teorizado por Freud, por outro também apresenta indícios daquilo que o psicanalista define como melancolia. Freud diferencia o luto da melancolia ao afirmar que, no primeiro, a perda é reconhecida e o indivíduo, mesmo frente à dificuldade, consegue gradualmente liberar a libido investida; no segundo, por seu turno, existe uma fixação inconsciente.

Em Barthes, o movimento pendular entre o trabalho de criação e o perigo de estagnação melancólica perpassa todo seu diário: enquanto sua escrita, em certos momentos, apresenta-se como exercício vital e inventivo, capaz de estabelecer um tempo alternativo no qual a mãe persiste como uma figura espectral em diálogo com o sujeito-filho que escreve, em outros momentos parece expor-se o peso de uma impossibilidade de reinvestir no mundo, revelando um anseio de permanecer intimamente ligado à ausência. Não seria errado considerar, de fato, que o diário arquitetado pelo filho enlutado não se encontra exclusivamente no âmbito do registro de um luto saudável, nem totalmente no da melancolia patológica. À sua própria maneira, Barthes parece representar, antes, a tensão entre os dois estados, transformando a oscilação entre vida e perda na condição e no motor fundamental de sua escrita.

Especulações sobre luto e escrita

Das fichas de anotação, método escritural tão caro à produção de Roland Barthes, opera-se em seu diário de luto uma fluência de palavras a serviço da consolidação da memória da mãe em meio ao apagamento material do seu corpo – a intensificação da aporia da escrita enquanto salvaguarda do fim é a respeito do que ele se dedica a escrever. Dessa forma bastante intencionada, tal empreendimento verbal lutuoso alcança um profundo nível de intensidade, o estado em que o autor se coloca como um sujeito em busca de compreender quanto tempo perdurará sua dor: “Primeira noite de núpcias. Mas primeira noite de luto?” (Barthes, 2011, p. 3). Sua dubiedade em relação ao futuro parece retroalimentar a intenção encontrável de, no espaço do texto, construir um intervalo, um tempo suspenso, um tempo-outro, alguma nova cronologia após os eventos operados no corpo de sua mãe e, como estilhaço, em si mesmo. Fundir o tempo que deixou de existir com o outro que se tornou ausência e memória – esse é o gesto manifestado em escrita, o qual vai ao encontro de uma espécie de suspensão do *agora* para a tomada de consciência sobre com o que precisa conviver no *porvir*.

Tudo isso se constrói, ainda que de modo descontínuo, com o reinvestimento nesse novo “eu” – um sujeito que, à força do evento, também sente a vida consumida pelo episódio de falecimento da mãe e, consequentemente, sente a morte como cisão implacavelmente próxima: “a verdade do luto é muito simples: agora que mam. está morta, sou empurrado para a morte (dela, nada me separa, a não ser o tempo)” (Barthes, 2011, p. 127). Essa tomada de consciência acerca do fim irrompe aos poucos com o contato com a materialidade dada à imagem de sua

mãe via grafia. Frente a isso, seu sofrimento não se resume somente ao risco do apagamento totalizante da figura materna, mas, numa implicação ainda mais imperativa, ao fato biológico do iminente aniquilamento de si mesmo: “Como o amor, o luto fere o mundo, o mundano, de irrealidade, de importunidade. Resisto ao mundo, sofro com o que ele me reclama, com a sua reclamação” (Barthes, 2011, p. 135). Nota-se, por essa entrada no diário, que o luto não se reduz a um estado afetivo, mas irrompe como um desarranjo ontológico o qual subverte a continuidade entre sujeito e mundo. Nesse sentido, o real perde sua consistência, torna-se importuno e irreal, ao passo que o eu, agora ferido, enxerga-se não mais regido pelas coordenadas ordinárias da existência. Enfrentando o aniquilamento da energia vital fora da escrita, Barthes sensivelmente expressa: “O mundo aumenta a minha tristeza, a minha secura, a minha confusão, a minha irritação, etc. o mundo deprime-me” (Barthes, 2011, p. 135). Tudo isso, ao que parece, vem a ser um gesto ético-estético que, no mesmo íterim em que grava a ausência, reinscreve o sujeito na realidade, mesmo que precariamente, e o força a reconhecer a condição inescapável de mortalidade.

Por mencionar a inibição do desejo, considero oportuna, neste ponto, uma breve interlocução teórica. Encontra-se, no arcabouço teórico pensado por Freud, uma noção que adquire centralidade e, como tal, alastra-se, mesmo que de modo espectral, na condição de alicerce de quase todos os textos que compõem sua obra. É especificamente ao redor da *pulsão da libido* que a teoria freudiana irá projetar, em encadeamento progressivo, as malhas conceituais e relacionais diretamente ligadas às conhecidas concepções de luto e melancolia. Nesse viés, o conjunto de ensaios homônimo aos conceitos centrais – a saber, *Luto e Melancolia* (1917) – foi o estudo profundo no qual Freud enfrentou a tarefa de investigação e reflexão psicanalítica do ser melancólico, buscando uma revisão da teoria dos humores corporais. Dobras foram realizadas: estão nos exemplos extraídos de algumas correspondências com seu amigo Wilhelm Fliess, datadas de 1894 e 1895, em que uma incursão sobre essa temática, mesmo que superficial, foi realizada pela primeira vez. Nos rascunhos das correspondências Freud/Fliess existem as primeiras aparições da melancolia enquanto conceito de interesse, os nomeados *afetos tristes*.

Toda interpretação de Freud, por conseguinte, considerará o abatimento melancólico, diferentemente do luto, uma noção vacilante e instável, acerca da qual o pensador perscruta uma substancial parcela de sua obra, direcionando-se à esfera de considerá-la, a melancolia, antes uma afecção psíquica do que orgânica. Nesse processo investigativo, Freud procura delinear pertinentes traços do indivíduo

melancólico, culminando com o levantamento de uma hipótese esquemática que, a partir de uma dinâmica comparativa com o luto, criava uma zona de tensão entre as duas noções englobadas no título da obra. Nessa vereda enfrentada, o nexo entre luto e melancolia estabeleceu-se, a princípio, porque, no campo do comportamento, o psicanalista recuperou marcas em comum entre o abatido pelo luto e o acidioso medieval, tais quais o abatimento, a carência de desejo de vitalidade, a depreciação de si e a propensão aguçada à atividade artística e intelectual. Do ponto de vista psicanalítico, em resumo, a pulsão será desdobrada a partir do campo de desejo, a qual “nós a representamos [a pulsão] como um certo montante de energia que impulsiona numa direção determinada” (Freud *apud* Fulgencio, 2002, p. 102).

Toda interpretação de Freud, por conseguinte, considerará o abatimento melancólico, diferentemente do luto, uma noção vacilante e instável, acerca da qual ele perscruta uma substancial parcela de sua obra, direcionando-se à aposta de considerá-la, a melancolia, antes uma afecção psíquica do que orgânica. Ao tomar como ponto de partida essa distinção sutil e complexa, Freud se empenha em compreender os mecanismos internos que estruturam o estado melancólico, investigando suas origens, suas manifestações e suas implicações para o sujeito acometido. Nesse processo, busca delinear com acuidade os traços recorrentes do indivíduo melancólico, atribuindo-lhe características que o distinguem do enlutado. A aproximação entre esses dois estados se dá, inicialmente, nessa vereda enfrentada, pelo reconhecimento de elementos comuns no comportamento, como o embotamento afetivo, a perda da capacidade de investir energia libidinal em novos objetos, a exaustão subjetiva e a inclinação reflexiva que, muitas vezes, impulsiona o melancólico à atividade artística ou intelectual intensa – características que, segundo Freud, evocam o perfil do acidioso medieval, figura melancólica por excelência, marcada por uma espécie de paralisia do espírito diante da vida. Nesse viés, ao traçar uma dinâmica comparativa entre luto e melancolia, Freud inaugura uma zona de tensão entre ambas as noções, percebendo que tanto o enlutado quanto o melancólico experimentam formas intensas de abatimento, retraimento e empobrecimento do interesse pelo mundo exterior, e busca entender as razões pelas quais, no caso da melancolia, tais sintomas adquirem um tom de autocritica severa e de rebaixamento do ego – ausentes no luto normal.

Parênteses são necessários: são nos exemplos extraídos de algumas correspondências com seu amigo Wilhelm Fliess, datadas de 1894 e 1895, que uma incursão sobre essa temática, mesmo que ainda incipiente e sem rigor conceitual, foi realizada pela primeira vez. Nos rascunhos dessas correspondências, a melancolia aparece como um ponto de interesse sob o nome de *afetos tristes* – indícios afetivos

de um estado de esgotamento libidinal e de autodepreciação, que já anunciavam o que viria a ser desenvolvido posteriormente. Em tais escritos preliminares, Freud observa no sujeito melancólico uma forma de sofrimento que não encontra apenas sua explicação em fatores exógenos, mas que parece implicar um enraizamento interno mais complexo, uma perda que não é claramente identificável no mundo externo, como ocorre no luto tradicional. A interpretação de Freud, por conseguinte, considerará o abatimento melancólico, diferentemente do que percebe luto, uma noção vacilante e instável, cuja origem se mostra mais difusa e refratária à nomeação objetiva da perda. Enquanto o luto é compreendido como um processo psíquico saudável – ainda que doloroso – de desligamento libidinal em relação a um objeto efetivamente perdido (uma pessoa, uma situação, um ideal), a melancolia, ao contrário, é marcada por uma perturbação do trabalho de luto: o sujeito não consegue elaborar a perda e, como efeito disso, acaba por introjetar o objeto perdido dentro do próprio eu. Nesse processo, dá-se o que Freud nomeia como incorporação do objeto perdido, que, em vez de ser simplesmente abandonado, é mantido dentro do eu de forma identificatória:

A incorporação do objeto perdido, no caso do luto, acontece em nível transacional, e o teste de realidade traz ao ego a constatação de que o objeto já não mais existe, forçando o desligamento da libido. O teste de realidade então, de encontro com o princípio do prazer, visa alcançar um prazer em longo prazo – ainda que evidencie um prazer que no momento o indivíduo não queira ver – quando a dor adiante for superada. Porém, na melancolia há uma manutenção do objeto visando a um prazer imediato, mantendo-o vivo dentro do ego, de forma que o princípio do prazer tenha se sobressaído ao princípio de realidade, causando essa interminável ligação ao objeto (Cavalcanti *et al.*, 2013, p. 101).

Diante disso, essa introjeção do objeto resulta numa cisão interna, pois o *eu* passa a dirigir contra si mesmo as críticas, as agressões e as decepções antes endereçadas ao objeto perdido, instaurando um quadro psíquico de autodepreciação, culpa e abatimento. Freud procura, então, delinear pertinentes traços do indivíduo melancólico, culminando com o levantamento de uma hipótese esquemática que, a partir de uma dinâmica comparativa com o luto, criava uma zona de tensão conceitual e clínica entre as duas noções englobadas no título da obra. Se no luto há uma temporalidade que tende à resolução – a dor psíquica segue um curso de elaboração até que o *eu* se liberte do objeto –, na melancolia essa resolução é suspensa indefinidamente. Há um gozo sombrio no sofrimento, pois o sujeito parece encontrar um prazer inconsciente na própria dor: o narcisismo é ferido,

mas também reforçado, uma vez que a crítica ao *eu* é, paradoxalmente, uma forma de manter vivo o vínculo com o objeto perdido. Nessa vereda enfrentada, o nexo entre luto e melancolia estabeleceu-se, a princípio, porque, no campo do comportamento manifesto, o psicanalista recuperou marcas em comum entre o abatido pelo luto e o acidioso medieval: abatimento físico e mental, retraimento do mundo exterior, inibição da atividade pulsional, carência de desejo de vitalidade, depreciação de si e, por fim, uma propensão aguçada à atividade artística e intelectual.

Essas manifestações, entretanto, adquirem diferentes estatutos psíquicos: no luto, são transitórias e dirigidas ao objeto ausente; na melancolia, são voltadas para o *eu*, assumindo o caráter de uma agressividade narcísica internalizada. Nessa perspectiva, a distinção freudiana entre luto e melancolia torna-se tanto diagnóstica quanto estruturante de uma teoria da perda, da subjetivação e da constituição do *eu*. Mais do que uma simples tristeza profunda, o estado melancólico expõe o núcleo traumático da constituição psíquica, na medida em que evidencia o que a psicanálise reconhece como o fracasso da simbolização da perda, no qual a ausência não é reconhecida como tal, e sim reencenada no interior do sujeito como ataque ao próprio *eu*. O melancólico, no meio desse processo, torna-se habitado por um outro – um objeto perdido que retorna como presença insuportável –, o que o torna prisioneiro de uma identificação dolorosa que, se por um lado o liga a esse objeto, por outro o desagrega como sujeito.

Sem desembaraçar por completo as noções de luto e a melancolia, propõe Freud, esses conceitos estariam correlacionados, pois ambos são originários do mecanismo de recesso de um objeto que fora contemplado, mas que, de um dado momento em diante, tornou-se ausência. Mas o que o luto experimenta, na subtração irreversível pelo apagamento de um objeto ou de um indivíduo amado, é uma fixação externa – o sujeito enlutado condensa energia afetiva em contemplar os objetos inscritos ao seu redor e que possuíam alguma relação com ente amado. À primeira vista, tal formulação poderia soar paradoxal diante da observação freudiana de que, no luto profundo, há um “doloroso abatimento”, que pode ser definido, de maneira geral, como “a perda de interesse pelo mundo externo [...] e o afastamento de toda a atividade que não se ligue à memória do falecido” (Freud, 2011, p. 49). Contudo, é precisamente no entrechoque dessas ideias que se revela a sutileza de sua teoria: se, de uma parte, o afastamento do mundo externo diz respeito ao desinteresse por tudo aquilo que não remete ao ente perdido; de outra, o investimento afetivo em objetos vinculados ao ente morto vem a ser uma forma de prolongar psiquicamente a sua existência, até que a libido possa ser progressivamente desligada.

É dessa concepção proposta por Freud e, mais ainda, da busca pelo registro discursivo da experiência do luto em grafia por Barthes, que partiremos neste ensaio. Seguindo essa direção de pensamento, destacado aqui o fato de que o crítico francês vai não só definir a passagem da perda materna à iluminação da sua memória, mas, antes, colocar-se numa tentativa de resgate de si próprio. Para essa empreitada, ratifica, numa prosa quase-aforística, em variadas notas, a proposição que o permite entrar em contato com certas artimanhas da prática literária e, por que não, da própria ficcionalização do *eu* frente ao real: “Não quero falar disto com medo de fazer o que não o será – embora de fato a literatura tenha origem nestas verdades” (Barthes, 2011, p. 31). Roland Barthes, crítico que reivindicou o *prazer do texto* como condição elementar de escritura e leitura, na produção discursiva enlutada que empreende no diário, poucos dias após o início da escrita, compreende a sua dor como algo que está na ordem do inexprimível, daí o tamanho do dispêndio de energia necessária para escrevê-la. Tal esforço de dizer o indizível revela-se, ao fim, como um processo que não toma como horizonte a resolução plena, mas a manutenção de uma tensão vital entre memória e ausência, numa escrita que é, ao mesmo tempo, testemunho íntimo da dor, exercício teórico-crítico sobre a morte e reinvenção de si mesmo.

Escrever para atravessar o luto

Conforme aparece nas páginas do seu diário, tudo o que impede Roland Barthes de habitar sua tristeza torna-se insuportável. Escreve, portanto, o autor: “Cada vez menos coisas a escrever, a dizer, exceto *isso* (mas não posso dizê-lo a ninguém)” (Barthes, 2011, p. 39, grifo nosso). O que, afinal, vem a ser esse “isso” impronunciável fora da memória? Seria o acúmulo de experiências indizíveis? Ora, penso que os mortos com quem a vida fora compartilhada deixam verdades e sentidos que somente dizem respeito a nós, na condição secreta de uma língua particular e cifrada; por esse motivo, tantas vezes a experiência intensiva do luto é incomunicável pelas vias mais objetivas. Mais adiante no diário, o sujeito enlutado parece chegar a essa conclusão:

Continuo (dolorosamente) espantado de poder – finalmente – viver com minha tristeza, o que quer dizer, literalmente, que ela é suportável. Mas – sem dúvida – é porque posso, bem ou mal (isto é, com o sentimento de não o conseguir) dizê-la, fraseá-la. Minha cultura, meu gosto pela escrita me dá esse poder apotropaico, ou de integração: íntegro, pela linguagem. Minha tristeza é inexprimível, mas, apesar de tudo, dizível. O próprio fato de que a língua

me fornece a palavra “intolerável” realiza, imediatamente, certa tolerância. (Barthes, 2011, p. 171).

Partamos, nesse sentido do pensamento barthesiano, de alguns signos evocados no registro supracitado: *espantado*, *suportável*, *apotropaico* e *integração*. Tais vocábulos, na cadeia de sentidos psicanalíticos engendrada pelo luto, podem ser considerados alguns gestos e algumas reações orgânicas que envolvem o corpo do sujeito que escreve na troca de energia com a escrita. Espantado por ainda ser praticável conviver com uma ausência que a morte da mãe não lhe devolve, o percurso de coexistência com o luto até sua superação – mas seria mesmo possível superar o luto, no sentido genuíno da palavra superar? – se constrói, de modo incontornável, na escrita. Porque, para Roland Barthes, convocar a mãe à fixidez na palavra, fazê-la ressurgir em espectro através de sua tinta, salvaguardá-la do esquecimento, era fundamental para a construção de um real em que conviver com o fantasma pode parecer uma realidade um pouco melhor.

Pelo que a supracitada entrada no diário aponta, somada às outras 330 fichas, bem como pelo resgate possível do estilo de Barthes, o desejo obsedante de escrever, tão caro para o crítico, ainda que tome como motor a ausência do convívio materno, atribui a ele um poder de revogar todos os predicados da opacidade resiliente com os signos da morte. Aposta, portanto, na dimensão apotropaica do escrever: afastar, ao menos na tessitura do texto, a desgraça, a doença, a catástrofe ou qualquer outro tipo de dano. Era isso, e talvez apenas isso, que parecia importar para ele naquele período enlutado. Conduzido por um ego voluntário ao processo de integração e apreensão do outro à linguagem e a si mesmo, a experiência de escrita ao mesmo tempo fragilizada e potente de Barthes suscita, tal qual uma certa brisa fresca, a consideração do discurso não só como uma espécie de comunicabilidade autoconformadora. Por tratar-se de fichas que postumamente foram publicadas sob o aporte do diário, ao contrário, a materialização do luto empreendido por Barthes é uma transformação aos poucos apaziguadora desse sujeito-escritor que enuncia a imagem da mãe numa escritura desfocada que, ao contrário do que se costuma pensar, não se faz apenas de sua matéria, mas como imperativo de vida de sua mãe. No arriscado movimento de enfrentar a rotina, Barthes inventaria o apagamento da temporalidade para si, haja vista endereçar sua escrita diretamente a uma presença imaterial, um agente que não refreia sua força:

Tarde triste. Breve ida às compras. Na pastelaria (futilidade) compro um bolo de amêndoa. Ao servir uma cliente, a jovem empregada diz Cá está (*Voilà*). Era

o que eu dizia ao levar alguma coisa à minha mãe quando tratava dela. Uma vez, perto do fim, semi-inconsciente, ela repetiu num eco *Voilà* (Cá estou [*Je suis là*], palavras que passamos a vida toda a dizer um ao outro) (Barthes, 2011, p. 45, grifos do autor).

Daí o esforço imperativo do enlutado em seu ato de criação ser para resguardar um feixe de passado na escrita e projetar nas páginas uma vida suspensa, não realizada ao lado da mãe: “Escrever para recordar? Não para me recordar, mas para combater a dilaceração do esquecimento na medida em que ele se anuncia como absoluto” (Barthes, 2011, p. 123). Aproxima-se, em verdade, novamente da morte no discurso para que, burlando as regulações cronológicas de passado e futuro, possa abrir um outro tempo, um tempo sensível, um presente em suspensão ao lado da mãe, um espaço amoroso de contato. Nesse sentido, através da escrita como operacionalização do luto, Barthes estabelece uma relação distendida entre representante e representado, agora categorias indissociáveis, convertidas em si mesmas, mediante a sua escrita fragmentária que desloca à presença, no texto, o outro vivo em sua consciência – fusão numa só instância entre sujeito e objeto. Foi assim, deixando-se guiar pelo luto, que o diário de Barthes molda-se como gesto não só para escapar e salvaguardar a memória da mãe do apagamento, mas sobretudo, conforme tomo emprestado as palavras de Maurice Blanchot a respeito da forma diário, para “fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida” (2005, p. 274).

Se tomarmos a escrita de Roland Barthes, de uma só tirada, como objeto de estudo sobre o luto e referencial teórico sobre a escritura, torna-se incontornável ver seus próprios escritos como produção artística e intelectual inseparável, isto é, o “grafo complexo das pegadas de uma prática” (Barthes, 2007, p. 16). O que ainda quero destacar, diante disso, é a força agudíssima que vem do seu diário de luto como operacionalização teórico-crítica desse sentimento de trabalho com a palavra. A reunião de fragmentos-feridas de Barthes, escritos em retângulos de papel A4, enformam a criação de um proto-monumento ensaístico para resguardar a imagem da mãe (ou a imagem-mãe) do apagamento, isto é, restituí-la em corporatura mediante a grafia, tendo em vista que “o que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita” (Blanchot, 2005, p. 270). De uma certa maneira, aproximando as noções de tempo e luto engendradas nos textos de Freud, compreendidos-os aqui

enquanto trabalho, encaro a leitura das palavras de Barthes como um percurso de duplo esforço inserido na dinâmica do enlutamento: com o estremecimento e apagamento das suas referências, fruto da perda da figura da mãe, o sujeito-escritor busca ancorar-se numa nova realidade – o espaço das fichas de anotação – tal qual um personagem-escritor de ficção, guiado pelo poder da palavra de fixar esse ente ausente (e perdido) na feitura de um próprio *eu*.

Voltando-nos à explicação de Freud, ele afirma que “a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido” (Freud, 2011, p. 49). A partir dessa proposição, é possível inferir que Freud compreende o luto como um processo psíquico que ultrapassa a ideia de resignação passiva diante da realidade da perda. Trata-se, antes, de um trabalho que não se confunde com a substituição do objeto perdido, na medida em que este não pode ser reduzido a um regime de intercambialidade simbólica. Nesse viés, a ausência não é passível de suplementação integral por um novo investimento libidinal. Ao contrário, o tempo do luto configura-se como um processo de elaboração singular, em que a libido se desliga gradualmente do sujeito sem que isso implique esquecimento ou reversibilidade absoluta. Tal movimento demonstra que a perda não é apenas esquecida, mas reconfigurada no psiquismo de maneira transformada, tornando-se uma marca que continua atuando na formação da subjetividade. O que está em questão, neste recorte proposto, considerando o trabalho de Barthes em *Diário de luto*, é um delicado processo de criação que abrange tanto o esvaziamento gradual da energia dedicada ao objeto quanto a geração de novas maneiras de se relacionar com a memória e com a ausência. De acordo com Freud, assim, a elaboração do luto emerge como um processo tensionado entre a necessidade de desprendimento e a inviabilidade de eliminar a presença do outro na vida psíquica, evidenciando uma temporalidade singular que desafia as lógicas lineares da superação e substituição.

É Barthes, ele mesmo, que, em meio à experiência do luto, empreende uma escritura que irrompe em jorro a partir da fissura da morte no seu cotidiano, no tempo de vida de sua mãe, envolvido na tarefa tanto de despossuir-se dos pertences dessa mulher quanto de revisitar suas fotos, com o intuito de fornecer certa corporeidade imaterial ao vazio deixado por essa presença-ausente – esse fantasma cuja presença espectral está em todas as páginas de *Diário de luto*. Desse ponto específico, a operacionalização da escrita da dor em fragmentos cotidianos imprime ao diário a tarefa de se constituir, como pensa Maurice Blanchot sobre

essa forma, “uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar [...]” (Blanchot, 2005, p. 274). Logo, por meio da forma-diário, com ênfase no estilo que adota e na construção fluida de escrita, Barthes exercita o que ele mesmo conceitua como biografema – modo alternativo de elaboração da matéria vivida que reposiciona o registro do gesto biográfico ao apostar na potência fragmentária, ressignificativa e fabuladora dos processos de recriação verbal, gesto em que o ato de grafar os eventos se dá, não raro, mediante a escolha de uns e o abandono de outros, atravessado pelo processo de subjetivação. Embora a noção de biografema apareça, antes do diário, mais desenvolvidamente no prefácio da publicação barthesiana intitulada *Sade, Fourier, Loiola*, em 1971, esse conceito também se entrevê, de forma mais pontual, na tessitura de *A Câmara Clara*, em 1979, incursão de Roland Barthes pelo universo do olhar e das visualidades fotográficas, reflexões também maculadas pela perda da mãe.

Do mesmo modo que a fotografia se relaciona com o tempo histórico por intermédio do recorte de uma realidade, da suspensão do tempo cronológico e da manipulação do real pela lente da câmera, o crítico cita brevemente, em *A Câmara Clara*, o conceito de biografema como chave para se pensar a escritura do vivido a partir das novas possibilidades de contaminá-la com a criação. Nesse sentido, a escrita biografemática abre espaço à inventividade com algum grau de detrimento da descrição. Coloca-se em jogo, portanto, uma estratégia de contornar (ou revirar, ou retorcer) a dinâmica do discurso biográfico, fundamentado no viés historiográfico, na medida em que “o biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem em grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor” (Perrone-Moisés, 1983, p. 15). Nessa perspectiva teórica defendida pela principal tradutora da obra de Barthes, tal gesto de produção escrita traz à cena discursiva, no exercício especulativo barthesiano, novas formas de enfrentar os signos de vida pela leitura e, por conseguinte, pelo recolhimento daquilo que, a princípio, numa abordagem biográfica, considerar-se-ia excessivo.

Para dar a esses resíduos uma potência textual fragmentária do instante, do recorte, de uma temporalidade intensiva, o biografema é a forma que coleciona restos e ruínas. O que na elaboração da escrita biografemática provoca interesse aqui é que ele se revela um gesto de seletividade na passagem para o texto de

novas alternativas de se pensar e se escrever uma vida, e, no fim das contas, em maior ou menor grau, de inserir-se numa nova forma vida na palavra. Nesse sentido, o poder do biografema residiria na ausência do resgate preciso, objetivo e extensivo do passado comum aos caminhos da historiografia. Conduz, por outro lado, barthesianamente falando, a um uso erótico do discurso autobiográfico, em um flerte contínuo com a arte da fabulação, de modo a compreender o biografema como uma coleção verbal de objetos fragmentários trespassados entre vida e invenção. Interessado em proceder de um modo singular, que ultrapasse a ilusão de totalidade comum a uma biografia e que contorne a dinâmica thanatográfica de produção de representação do real, o biografema estaria, portanto, na ordem da materialização do encontro entre a memória e a representação, que captura apenas um instante e o atualiza sob a égide da fabulação.

Muito mais significativo, porém, que pensar o biografema como uma espécie de biografia é, por seu turno, a apropriação da biografia pelo biografema. O controle e a seleção do biográfico pelo gesto de escrita biografemático parece como fecundo em significações e criador de canais de passagem subjetivas para um novo modo de ler a vida, entre realidade e fabulação, tendo em vista que o sujeito se funde como ator e espectador, fabulador e leitor da tessitura de um novo modo de escrever a vida e habitá-la. Nesse sentido, a manipulação do poder de apagamento da morte pela via da escrita (um outro meio respirável de gerir a vida) coloca Roland Barthes já no exercício biografemático do seu diário de luto. Espaço que, em certa medida, o diário de luto também se encontra disponível à fabulação, rascunhado descontinuamente no período de hipersensibilidade vivido, parece tentar recuperar poeticamente os instantes não experienciados com a figura materna, não somente salvaguardando sua figura do apagamento, mas sobremaneira materializando o seu reaparecimento na grafia atravessada pelos incidentes da vida e da língua. Circunscrita nas páginas do diário, a escrita obstinada, amorosa e figurativa do enlutado Barthes se manifesta como matéria que oferece suporte ao indizível, cuja experiência mediada pela linguagem faz da dor um resíduo significativo e latente sustentada no discurso:

Agora, por vezes sobe em mim, inopinadamente, como uma bolha que estoura: *ela já não existe, ela já não existe*, para sempre e totalmente. É fosco, sem adjetivo – vertiginoso porque insignificante (sem interpretação possível)
Nova dor (Barthes, 2011, p. 75, grifos do autor).

O que se pode assumir, enfim, é que o *Diário de luto* experimenta uma prática fragmentária que, em algum grau, se alinha à ideia barthesiana de biografema – uma coleção de traços dispersos, restos e lampejos de memória capazes de insinuar uma vida de modo refratário à ambição de recompor narrativamente o enredo afetivo. Cada nota do diário, escrita muitas vezes como aforismo, é menos uma biografia da mãe do que um gesto de inscrição momentânea, um recorte intensivo da relação entre ausência e presença. Nesse sentido, o biografema opera como chave de criação produtiva, mas apenas se reconhecermos seu caráter fragmentário, não sistematizado, como cacos de linguagem, e sua abertura a interpretações críticas. Assim, a potência do biografema reside justamente em escapar à completude biográfica para instaurar, no texto, a intensidade do instante. O *Diário de luto* constrói-se, então, como espaço de lampejos memoriais, como se cada fragmento fosse o ponto em que a libido se fixa momentaneamente para, logo em seguida, ser trabalhada em sua retirada. O que para Freud é o superinvestimento de lembranças, para Barthes se traduz numa prática escritural que busca fixar a imagem da mãe. A cada anotação, o trabalho do luto se torna também trabalho estético e inventivo – um jogo entre perda e criação.

Escrever para habitar o desejo

Não se trataria, em verdade, na escrita do diário do Barthes enlutado, somente de uma gestualidade de dar cabo ao silêncio da casa pela figuração espectral da mãe na escrita de biografemas. Acompanha-se, nas fichas fragmentárias, o domínio da emoção intrusa e latente ao se instalar em sua pele, jamais separada da experiência de escrita confessional: “Uma parte de mim vela no desespero; e, simultaneamente, outra se agita arrumando mentalmente os mais fúteis de meus assuntos. Experimento isso como uma doença” (Barthes, 2011, p. 25). Como quase tudo, aliás, que diga respeito à dor da morte do ente materno, o sujeito enunciador das notas biografemáticas se culpa também por certo afastamento em vida e traz à consciência e à escrita, com certa dose de ressentimento, o discreto vazio da vida a dois, preenchido apenas nos meses derradeiros. Aí está, muito possivelmente, uma das razões latentes da gestualidade escrita, conforme pontua Roland Barthes em nota do dia 29 de outubro, ao perceber como a continuidade e a descontinuidade de sua produção verbal comungam, mesmo que dialeticamente, com a presença e a ausência da mãe:

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 por conta dela. Antes, ela se fazia transparente para que eu pudesse escrever (Barthes, 2011, p. 16).

Pouco tempo após a entrada acima, em nota redigida em meados de novembro daquele mesmo ano, Barthes reavalia a produção do próprio diário não mais reduzida à perspectiva da manifestação e elaboração do luto. De forma ainda mais potente, ele deseja “impor o direito público à relação amorosa que ele implica” (Barthes, 2011, p. 53). Enquanto tarefa secreta do luto, além de ser uma estratégia de colocar o “eu” anterior numa presença transparente – uma presença-ausente que de certa forma é monumentalizada na discurso –, não deixa de ser, conscientemente ou não, uma *preparação*, barthesianamente falando, para o trabalho crítico-fabulativo posterior feito em *A Câmara Clara*, ensaio de 1979, no qual o crítico se propõe a pensar o poder afetivo da fotografia, suscitado nele a partir do encontro com os retratos da família – empreendimento que também se verbaliza uma forma de aproximação com o corpo intangível dos mortos –, o que configura o enlutado em um sujeito ainda mais fragmentário. Com a permissão de que a sombra fantasmática da sua mãe avance diretamente sobre ele, esse movimento de escrita fabulativa e pensamento crítico operacionalizado pela imagem materna faz com que Barthes se metamorfoseie na própria mãe, reúna-se em seu corpo-fantasma, isto é, apropria-se do próprio objeto de perda. Como diz a última nota do seu diário de luto, sua constatação derradeira antes do início efetivo da escrita a respeito da fotografia, Roland Barthes antecipa a futura construção de uma espécie de “monumento” para salvaguardar memória a mãe:

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) (Barthes, 2011, p. 230).

Retornemos, neste momento do ensaio, à hipótese do diário de luto enquanto preparação de livros porvir. Decerto, o ensaísta francês Éric Marty, na publicação do livro *Roland Barthes, o ofício de escrever*, defende que “o que mudou em Barthes com a morte de sua mãe foi a estranha pressão, o estranho imperativo de escrever um romance” (Marty, 2009, p. 75). Com efeito, como a crítica literária discute há bastante tempo, a empreitada incompleta de Barthes por uma narrativa de

ficção será anunciada em *A Preparação do Romance*: “Ora, para aquele que escreve, que escolheu escrever, [...] não pode haver Vita Nova (parece-me) que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita” (Barthes, 2005a, p. 9). Nessa vertente, verificamos em Barthes um luto que se manifesta na forma de produção, de trabalho – doloroso e triste, mas consciente de sua necessidade, sobretudo de se reaproximar da figura materna. Assim, o luto barthesiano parece converter-se em matéria afetiva e em força motriz de uma escrita que, ao tentar elaborar a perda e seus abismos, ensaia o advento de um livro ainda porvir.

Grafada como uma maneira de lidar com a sobrevida, portanto, a escrita não é o resultado acabado, mas sim o processo de investimento em articulações subjetivas para remontar a presença da mãe, através da virtualidade discursiva, numa reminiscência densa que foge à noção de eternização para configurá-la em interstício de tempo. Em sua forma mais potente, a poética do luto que se ergue na escrita assinada por Roland Barthes no seu diário, entremeada aos fragmentos aforísticos – ora diegéticos, ora reflexivos – coloca o luto como motor intensivo e acelerado da potência subjetiva da rememoração e salvaguarda da memória. É com uma delicada vigília à imagem da mãe que Barthes percebe a realidade e anota as oscilações do seu luto enquanto “impossibilidade – indignidade – de confiar a uma droga – sob pretexto de depressão – o sofrimento, como se ele fosse uma doença, uma ‘possessão’ – uma alienação (algo que nos torna estrangeiros) – enquanto ele é um bem essencial, íntimo” (Barthes, 2011, p. 159).

Consciente da provisoriidade e dos reveses a enfrentar no período, o sujeito que escreve descarna poeticamente a sua angústia em meio às ruínas da memória. Entretanto, como enuncia em nota localizada exatamente na metade do seu diário, sabe que tudo ainda pode se intensificar: “A Depressão virá quando, do fundo da tristeza, não poderei me agarrar nem mesmo à escrita” (Barthes, 2011, p. 60). E, como não é fácil dizer a si mesmo que sua mãe morreu, enunciar o fim em viva-voz, a escrita do diário, enquanto ainda se permite possível, é uma dimensão comunicativa para voltar a dizer algo a ela. É somente quando admite seu abatimento que o fantasma materno faz da casa um abrigo, funde uma temporalidade que interroga a própria noção de memória e permanência, tensiona a matéria discursiva para re-velar um ser ausente. Ali, na casa, onde o mundo partilhado outrora era saudável, apagando a imprevisibilidade da desintegração iminente da vida, o indivíduo se converte em seu próprio tirano, sobretudo ao mobilizar-se na reconstrução habitual de uma presença:

Porque é que já não posso viajar? Porque é que quero a todo momento, como um garoto perdido, “voltar para a minha casa” – apesar de a mam. já lá não estar? Continuar a “falar” com a mam. (sendo a presença a palavra partilhada) não se faz com um discurso interior (nunca “falei” com ela), mas como um modo de vida: tento continuar a viver quotidianamente segundo seus valores: redescobrir um pouco os cozinhados que ela fazia fazendo-os eu próprio, manter a arrumação da casa, essa aliança ética e estética que era a sua maneira incomparável de viver, de fazer o quotidiano (Barthes, 2011, p. 200).

Veja bem: o entrelaçamento da tessitura do diário com a produção de outros cursos de Barthes permite a assunção de um movimento autoral, tal qual também é percebido pelo próprio autor ao analisar a obra de Proust, como estratégia potencial de escrita para resistir à morte dos sujeitos de quem intimamente testemunhou o desfazimento do corpo. Talvez, por esse motivo, em determinado momento de suas anotações pessoais, especificamente na entrada feita em 22 de setembro de 1979 do seu caderno, salta à consciência de Roland Barthes a constatação de que ele, daquele instante em diante, já poderia com mais fôlego contornar efetivamente o luto, afastar-se da presença-ausência da mãe, fechar o diário, tornar-se capaz de continuar a viver apesar de tudo. Nesse movimento intensivo, tanto a descontinuidade quanto a dissipação dessa nova energia se darão, infelizmente, com sua morte inesperada alguns meses depois.

Até este ponto, enfim, ao que cabe a este empreendimento de leitura do diário de Barthes, as tensões associativas entre luto e criação literária se tornaram evidentes. É a vontade de escrever, seu desejo íntimo de fabulação, que faz com que o crítico, nas anotações feitas para os seminários no Collège de France em 1978, sintetize a força modeladora do seu desejo de um novo discurso daquele momento da vida em diante. Ele, o desejo, fundamenta-se a partir da imposição da consciência acerca de sua própria mortalidade e da chegada ao meio da vida, somada à declaração do temor enfadonho de censurar a inventividade do imaginário. Penso que tudo isso pode ser evocado à luz da preparação de seu romance, na torção “autonímica”¹ entre a pulsão de vida e a atividade escrita. De modo contundente, isso vem à tona quando Barthes declara a abertura afirmativa e saudável do seu desejo e, inclusive, a convicção de que escreve enquanto posteriormente assume o querer: “Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura;

¹ A crítica literária Leila Perrone-Moisés, em sua tradução da obra de Barthes, explicita brevemente, em uma nota de rodapé, o emprego do termo “autonímico”, que, segundo a pesquisadora, significa o instante “quando a palavra designa a si mesma e não a seu referente”. BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. Da vida à obra. v. I. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. p. 16.

portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-Escrever – e não os discursos científicos” (Barthes, 2005a, p. 17).

Não obstante, é interessante reforçar que o tempo de luto em Barthes, como sobredito, não é de estagnação, tal qual a melancolia pensada por Freud, visto a constante preparação de outros cursos a serem ministrados² por ele. Freud já apontava essa distinção clara: enquanto a melancolia estaria de alguma forma imbricada a uma baixa na pulsão de vida por uma perda espectral não identificada, o luto se originaria na falta de um objeto empiricamente reconhecível, o que, após a superação, a libido deixa de introjetar-se e se direciona a outro objeto. Cabe, ainda, um destaque: Barthes, nas anotações do curso sobre a preparação do romance, utiliza o vocábulo “acídia” – do grego *akedia* – cuja significação é a sensação de prostração (Cf. Agamben, 2007a). Entretanto, curiosamente, o crítico destaca a aporia relativa a essa palavra em um sensível trecho que aborda sua vontade de sair do estado de luto, o que, de certa forma, vai de encontro as ideias de Freud, figura para quem a palavra “acídia” teria como seu representante psíquico mais emblemático e conhecido o estado de melancolia, tendo em vista a relação profunda que se estabelece a partir da estagnação dos monges da Idade Média abatidos pelo dito demônio meridiano (Cf. Agamben, 2007b).

Particularmente, não pretendo, no escopo deste ensaio, aprofundar miscelânea terminológica entre luto e melancolia – sem mencionar ainda a depressão, cada vez mais observada e descrita pela clínica psicanalítica contemporânea –, até porque a própria psicanálise atual parece ainda não ser pacífica no que tange à questão. Decerto, embora os conceitos se encontrem em zonas de vizinhança, é importante notar que, enquanto no luto o investimento libidinal outrora depositado no objeto perdido encontra, ainda que lentamente, uma possibilidade de redistribuição, na melancolia há uma fixação que se radicaliza, traduzida em estagnação completa, autorrecreminação e uma espécie de gozo mortífero na dor. A diferença, conquanto sutil, parece-me importante: se o luto pode abrir-se à perspectiva de transformação da perda em memória e elaboração, a melancolia gera a impossibilidade mesma dessa elaboração, permanecendo em um círculo fechado sobre si.

O que enuncia Roland Barthes como impossibilidade de reinvestir o desejo endereçado ao outro perdido estaria, em tese, no cerne da psicanálise freudiana, alinhado à melancolização – um estado em que o sujeito não apenas perde o

² Enquanto escreve o *Diário de luto*, Roland Barthes está às voltas com a produção intensiva de dois cursos a serem ministrados no Collège de France – a saber, *O Neutro*, feito entre 1977 e 1978, além de *A Preparação do Romance*, este último realizado em dois instantes distintos, compreendidos entre os anos de 1978 e 1980.

objeto, mas também a si mesmo, ao incorporar de forma mortífera essa perda. No entanto, essa impossibilidade de reinvestimento que, na tradição psicanalítica, demarcaria o ponto de fratura entre luto e melancolia, confere à experiência vivida Barthes um caráter de trabalho, de movimento intelectual e de elaboração, não de paralisia e abatimento, tendo em vista seu processo ativo de se reinscrever no movimento vital da linguagem. Cito, portanto, a propósito dessa última consideração, um trecho inicial de *A Preparação do Romance* em que consta em especial anotação o termo “acídia”:

[...] preciso sair deste estado tenebroso a que me levam o desgaste dos trabalhos repetidos e do luto → este atoleiro, este afundamento imóvel em areias movediças (= que não se movem!), esta morte lenta no mesmo lugar, esta fatalidade que faria com que não se pudesse “entrar vivo na morte” e que pode ser assim diagnosticado: generalização e abatimento dos “desinvestimentos”, impotência de reinvestir → na Idade Média, uma palavra: **acídia**. Podemos precisar desde já (tema que reencontraremos), a acídia é, qualquer que seja o modo como é dita ou concebida, e a despeito do desgaste da palavra, insubstituível = impotência de amar (alguém, alguns, o mundo) → Ser infeliz se traduz frequentemente pela impossibilidade de se dar aos outros (Barthes, 2005a, p. 8, grifo nosso).

Pode ser que de fato haja certas nuances conceituais que ora consubstanciem, ora disjuntem os termos luto em melancolia ao largo da intensiva produção escrita assinada por esse “último Barthes”. Todavia, buscando certo apoio no material teórico-crítico da psicanálise neste ensaio, sem esgarçá-las ao máximo, a proposta até aqui foi aproveitar a interseção de Freud, principalmente quando ele se dedica às modulações entre esses conceitos, para ocupar-me das possíveis imbricações e influências que o estado psíquico enlutado de Barthes provoca na elaboração intelectual e poética na última fase de sua vida. Isso faz com que uma certa elasticidade conceitual seja exercitada, porém, vale esclarecer, tal articulação com a crítica psicanalítica me impeliu a abrir espaço para ler tais complexidades terminológico-conceituais sem apagar possíveis limiares entre tais noções. O que essa disjunção conceitual psicanalítica implicaria, para esta leitura do *Diário de luto*, neste específico momento, é a percepção da continuidade e da descontinuidade desse estado de tristeza experimentado e explicitado pelo enunciador barthesiano na citação supracitada, sobremaneira por compreender a força subjacente do luto em sua trajetória intelectual após o falecimento da mãe (conforme demarcado linguisticamente no título do seu diário pessoal), nos seus variados escritos críticos

e, principalmente, na teatralidade performática das notas de preparação do seu romance ensaiado.

De toda maneira, com sua visão já um tanto quanto desembaçada das concepções do marxismo e do estruturalismo, ergue-se pela escrita desse conhecido “último Barthes” uma forma aguda e intensiva de potência criativa atravessada como forma de elaboração do luto, embora ele pareça compreender, ao longo dos seminários, as limitações da construção de uma grande obra, movimento que estaria ainda interditado naquele momento. Aliás, as dificuldades de escrita figuram para além de uma retórica enunciada, sendo evidenciada quase como uma condição verbo-performática para uma crítica (ou autocrítica) do próprio romance. Na espécie de memorial que rascunha sobre sua vida, o crítico – assumindo-se enquanto um personagem de romance – nos leva a perceber que, na sua escrita, há performance de um eu poético em estado de flerte com uma produção de pensamento, dotado da ambição de criar “ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer”, conforme revelado nas páginas de *Roland Barthes por Roland Barthes*, visto que, ao se aproximar do estatuto da ficção, conduz “os objetos de saber e de dissertação – como em qualquer arte – não mais a uma instância de verdade, mas a um pensamento dos efeitos” (Barthes, 2003, p. 105).

No tráfego possível entre o desejo da escrita e a materialização da obra, Barthes, agora personagem de si mesmo, reterritorializa seu discurso nos seminários de 1978 e 1979 – a saber, *A Preparação do Romance* – para um ponto sensível onde esse impasse se transfigura numa escritura que se deseja, se planeja e se rascunha ao mesmo tempo em que se realiza nas dobras do próprio texto: seu Querer-Escrever. Esse enunciador barthesiano se posiciona, então, nessa condição mais afastada da Semiologia, consciente dos desafios do ato de escrever ficção, talvez reconhecendo a complexidade envolvida no gesto de remodelar seu luto para transformá-lo possivelmente em literatura. O escrever, nesse momento de sua vida, superpõe-se ao exercício intelectual, tornando-se uma vivência escritural em que a própria hesitação diante do projeto de escrita está inegociavelmente atravessada pelo enfrentamento do luto e, inclusive, pela consciência de aproximação do fim.

Nessa perspectiva, aquilo que inicialmente surge como um anseio de escrever se expande para a indagação e o possível direcionamento do desejo, na medida em que o ato de planejar uma obra equivale a uma tentativa de sobrevivência simbólica. Essa oscilação entre desejo e interdição se manifesta, em Roland Barthes, como uma postura ética perante o texto: escrever “como se” já fosse, por si só, um

ato de inscrição do desejo, mesmo que a concretização total da obra permaneça ainda presa ao plano da hipótese (ou da performance). Daí, surge a famosa questão: “Será que realmente farei um Romance? Respondo apenas isto: agirei como se eu fosse fazer um → vou me instalar nesse como se” (Barthes, 2005a, p. 41). Tal percepção expõe a tensão entre intenção e execução, bem como eleva o “como se” à condição de gesto criativo com o qual a escrita encontra sua possibilidade de concretização justamente na consciência de sua incerta viabilidade. Ao assumir essa condição, Roland Barthes desloca o centro da criação literária da exigência de realização para o campo da experimentação performática, em que a luz reside menos no acabamento, no produto concreto, e mais na abertura de uma cena de desejo, que se sustenta pela própria oscilação e pelo movimento pendular entre o entusiasmo pelo projeto e a dúvida de concretização.

É, portanto, esse “como se” – compreendido como simulação, teatralização, performance – que faz com que o escritor-personagem Roland Barthes performe e se detenha nessa tarefa de vasão de uma energia acumulada de autoria, em dispersão agora direcionada à produção potencial da preparação do seu inconcluso romance, que, supostamente, se chamaria “Vita Nova”, delimitando o meio da vida, não fosse seu trágico falecimento em 1980. Digo “supostamente” porque, em certo grau, seria lícito também apostar na hipótese de que todo esse gesto performático de preparação do romance já seria sua própria escritura, ou, ainda, a encenação consciente para uma produção fabulativo-intelectual para sempre em processo. De toda forma, parece que tudo isso se origina partindo de uma inclinação do crítico para realizar a gestão do passado e de si, conforme suas próprias assertivas, que toma forma a partir da cisão a qual o crítico anuncia acerca do marco insuperável marcador do meio de sua vida. Ele mesmo, Barthes, antes na posição de filho enlutado, confirma aos que o ouvem: “o luto será o melhor de minha vida, o que a divide irremediavelmente em duas partes, antes/depois. Pois o meio da minha vida, qualquer que seja o acidente, nada mais é do que aquele momento em que descobre a morte como real” (Barthes, 2005a, p. 8).

À guisa de encerramento – e nunca conclusão

Se, para Barthes, o método fragmentário biografemático configura-se, portanto, como condição do próprio dizer amoroso, que se insurge contra a reconstrução linear da história de amor, a forma-diário vem a ser a arquitetura mais sensível que o permite expressar a vida e se manter refratário à ambição de narrativizar linearmente sua história. Como espaço que transfigura a ausência em presença

espectral, salvaguardando as memórias com a mãe do apagamento, as entradas fragmentadas do *Diário de luto* são notadamente a experiência de Roland Barthes com a dor arquivada em matéria discursiva, abertura do seu intelecto a novas zonas de realidade a fim salvaguardar a vida sua e de sua mãe pela força do discurso, de modo a continuar a viver não só *na* mas também *pela* força biografemática da escrita. Todo esse investimento escritural, contudo, não retira do enlutado as dúvidas tenazes sobre como viver fora da escrita depois de tudo. Questiona a si próprio sobre isso, como quem pergunta a um espelho, e se responde com a potência que se torna exprimível pela voz do outro. É, enfim, na anotação feita em 29 de julho de 1979 que o autor insere, numa página do seu caderno, um trecho sensível da carta enviada por Proust ao amigo George de Lauris, cuja perda da mãe, recente à época, coloca a experiência de ambos os enlutados em íntima ressonância:

Agora, posso dizer-lhe uma coisa: vai ter momentos de doçura em que ainda não pode acreditar. Quando tinha a sua mãe pensava muito nos dias de agora em que já não a teria. Agora pensará muito mais nos dias de outrora em que a tinha. Quando se tiver habituado a essa coisa medonha que é a rejeição definitiva para o outrora, então senti-la-á muito de manso reviver, voltar a tomar o seu lugar, todo o seu lugar ao seu lado. **Neste momento não é ainda possível. Seja inerte, espere que a força incompreensível [...] que o despedaçou volte a fazê-lo recompor-se um pouco, digo um pouco porque ficará para sempre com alguma coisa de despedaçado.** Diga também isto de si para si porque é uma doçura saber que nunca amaremos menos, que nunca nos consolaremos, que nunca nos lembraremos cada vez mais (Barthes, 2011, p. 181, grifo nosso).

Diante de toda a jornada no claro-escuro do luto, há um gesto ativo que, nesses casos, aceita o chamado da palavra e se alinha à criação, retroalimentando-a, afirmativamente, ao fim e ao cabo, como saúde. Como abertura a um intermédio que aparece no instante no qual Barthes afirma que se instalará no “como se” em relação ao suposto Romance que escreveria – sua almejada grande criação –, ele se despoja de qualquer dever assumido de entregar totalidade à obra. É *como se*, em alguma medida, escrever fosse um verbo que estaria sempre na forma gerúndio: escrevendo. Tudo isso porque, em suas anotações, o que se sobrepõe ao todo da obra ou à origem da escrita é o interesse de avançar pelo desvendamento das razões pelas quais se coloca a escrever. Diante dessa perspectiva, a escrita barthesiana, entregue ao seu próprio contínuo, configura-se menos como obra acabada do que como um processo de procura incessante, no qual o imperativo de escrita coincide com a própria necessidade de continuar.

Como vão do desejo, portanto, é em *A preparação do romance* que Barthes nos confessa: “Escrevo porque li” (Barthes, 2005b, p. 12). Não se trata aqui, contudo, de uma alegria ordinária por uma leitura qualquer, mas de um jogo de intensidades subjetivas que o conduz enquanto leitor – de si mesmo e dos seus pares – a escrever: “é uma jubilação, um êxtase, uma mutação, uma iluminação, o que chamei muitas vezes de satori, um abalo, uma ‘conversão’” (Barthes, 2005b, p. 12). Convertido ora por suas leituras e pela experiência do luto pela mãe, ora pela busca sensível por uma virada da vida, Roland Barthes, tão crítico quanto escritor, impõe a si a aventura por outros modos de convivência e de negociação com o gesto de criação fabulativa e intelectual. Escreve rondado pelo espectro da obra, como a decifrar um segredo provocado pela Esfinge. Escreve, também, como dinâmica subjetiva frente às complexidades de sua existência e à consciência de sua finitude. Escreve, assim, de corpo inteiro, ou para além do próprio corpo, iluminando pequenos e descontínuos rastros de vida na escrita. E, então, apesar de tudo, escreve.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Melancolia I. In: AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. O demônio meridiano. In: AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. Da vida à obra. v. 1. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. A obra como vontade. v. 2. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar Claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAVALCANTI, Andressa Katherine Santos; SAMCZUK, Milena Lieto; BONFIM, Tânia Elena. O conceito psicanalítico do luto: uma perspectiva a partir de Freud e Klein. *Psicol inf.*, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 87-105, dez. 2013.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 12: Luto e melancolia. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FULGENCIO, Leopoldo. A teoria da libido em Freud como uma hipótese especulativa. *Ágora: Estudos em teoria psicanalítica*, v. 5, n. 1, p. 101-111, 2002.

MARTY, Éric. *Roland Barthes, ofício de escrever: ensaio*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido em: 20/08/2025

Aceito em: 28/11/2025

