

ROLAND BARTHES E O DISCURSO AMOROSO: PARA ALÉM DA TEORIA, O ROMANESCO.

Rafael Lovisi Prado¹

RESUMO:

Em seu mais recente livro, publicado em 2007, intitulado *A literatura em perigo*, Tzvetan Todorov “alerta” para os riscos que a literatura estaria correndo na contemporaneidade devido, sobretudo, à sombria influência do estruturalismo e pós-estruturalismo francês dos anos de 1960 e 70 nos professores e críticos literários de hoje. Que aquele foi um período de supremacia da teoria imanentista sobre a criação artística parece-nos um fato. No entanto, o presente texto busca ressaltar, através de apontamentos sobre o livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, que, obviamente, nem tudo que foi produzido pelos *maîtres à penser* daquele momento adequa-se a uma definição reducionista: tentamos mostrar como Barthes, dando seqüência a uma obra cingida em meio a constantes rupturas, afastou-se da própria teoria para fazer insurgir um outro discurso, em muito avesso aos pressupostos desta. Para o autor, devido a uma espécie de reviravolta histórica, o discurso amoroso havia adquirido a condição de *obsceno* em nossa cultura, ou seja, daquilo que deveria ser posto “fora da cena”. Sendo assim, ao simular a enunciação de tal discurso (foco de constantes depreciações por parte das linguagens em voga naquele momento), Barthes dá voz ao intempestivo do amor.

Palavras-chave: Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*

RESUME:

Dans son plus récent livre, publié à 2007, Tzvetan Todorov annonce les dangers que menaceraient la littérature dans la contemporanéité à cause, surtout, de la sombre influence du structuralisme et poststructuralisme français des années 1960 et 1970 sur les professeurs et les critiques littéraires d’aujourd’hui. Que ce moment-là fut une période de suprématie de la théorie immanentiste sur la création artistique il

¹ Mestrando em Teoria Literária pelo programa de pós-graduação em estudos literários da FALE (Pós-lit).

nous semble un fait. Cependant, en partant de réflexions sur les *Fragments d'un discours amoureux*, de Roland Barthes, le présent texte cherche mettre en évidence que naturellement pas tout ce que fut produit par les *maîtres à penser* de cette époque-là est conforme une définition réductionniste : on essaye de démontrer comment Barthes, en donnant séquence à une oeuvre tissée au milieu des constantes ruptures, s'est éloigné de la théorie elle-même pour faire paraître un autre discours, en grande partie, contraire aux présupposés d'elle-même. Pour l'auteur, en raison d'une sorte de revirement historique, le discours amoureux avait acquis dans notre culture le statut d'*obscène*, c'est-à-dire, celui qui devrait être mis « hors de scène ». De cette façon, en simulant l'énonciation d'un tel discours (objet de fréquents rabaissements par les langages en vogue à l'époque), Barthes exprime l'intempestif de l'amour.

Mots-clés: Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*

TODOROV E OS PERIGOS DA ESTRUTURA

[...] não somos bastante *sutis* para aperceber o *escoar* provavelmente *absoluto* do *devenir*.²

A literatura está em perigo: está é a constatação de Tzvetan Todorov, crítico estruturalista de destaque nas décadas de 60 e 70 do século passado, em seu livro recentemente traduzido para o português (2009). Segundo o pensador búlgaro, esse momento periclitante no qual se encontra a arte milenar se deve, principalmente, a herança dos métodos estruturais reafirmada pelos críticos e professores de literatura da contemporaneidade; os estruturalistas (que ensinam as *funções* de Jakobson ou os *actantes* de Greimas), declara Todorov, têm maioria hoje nas escolas francesas. Porém, antes de chegar a esse diagnóstico, o autor realiza um balanço de sua vida como estudioso da literatura e relembra seus primeiros anos na França como refugiado das imposições totalitárias de seu país, estas não só no que diz respeito ao regime político, mas também aos procedimentos ideológicos e socializantes que marcavam os estudos universitários (dogmatismo marxista-lenista). Sendo assim, deste então, optou por identificar nas obras às quais se

² (NIETZSCHE apud BARTHES, 2004c, p. 289)

dedicou traços que fugiriam a tal ideologia (o estilo, a composição, etc.). Em Paris, já nos meados de 1966, fez doutorado com Barthes e, dos anos 70 em diante, relata ter perdido o interesse pelos métodos de análise literária (embasados pelo formalismo russo) e passado a se inclinar à análise em si, buscando um encontro com os autores que amava.

Ademais, ao longo de toda sua reflexão, Todorov aponta para uma possível ambiguidade em sua posição com relação ao programa estruturalista, quer dizer, o “reconhecimento” de certos méritos do programa conviveriam, hoje, com a lúcida reflexão crítica advinda do distanciamento dos fatos: “Minha intenção (e a das pessoas que me cercavam na época) era a de estabelecer um melhor equilíbrio interno e externo, como entre teoria e prática. Entretanto, não foi assim que as coisas se passaram” (2009, p. 37). Ao se perguntar como aconteceu do ensino de literatura na escola ter-se tornado o que é atualmente, ou seja, um ensino voltado para as teorias acerca de uma obra e que não aborda a própria obra em si, o autor reencontra então algumas tendências da literatura e da crítica da segunda metade do século XX, a saber, a tendência *formalista*, a *niilista* e a *solipsista*, estas que, para ele, estariam ecoando, na atualidade, sobre os fazeres de docentes e ficcionistas. Na primeira, deparamo-nos com uma literatura que fala apenas de si mesma, encerrada no universo da pura linguagem, tendo como seu analista aquele que valoriza apenas o jogo dos elementos constitutivos do texto. Já a segunda, encarnaria uma visão de mundo “segundo a qual os homens são tolos e perversos, as destruições e as formas de violência dizem a verdade da condição humana, e a vida é o advento de um desastre” (TODOROV, 2009, p. 42). Por último, a terceira, grosso modo, caracteriza-se por uma exacerbação e glorificação do “eu” que é apartado do mundo, este que, por outro lado, é amiúde negado e denegrido. Desta forma, apesar de não explicitada, Todorov parece querer resumir de maneira depreciativa os rastros do estruturalismo e também dos chamados pós-estruturalistas (pensadores de uma linhagem nietzscheana, como Foucault e Deleuze, ou mesmo, no que diz respeito ao foco do nosso interesse, o trabalho de Roland Barthes), isto porque, para ele, em ambos os casos, permaneceria uma tendência que recusa a ver na literatura um dizer sobre o mundo, um *sentido* ou

uma *verdade* sobre as coisas (termos estes para os quais demonstra ter grande apreço).

Se o simples “esquecimento” quanto às contribuições desses pensadores é uma marca de *A literatura em Perigo*, em outros casos, como por exemplo, o da resistência ao “estruturalismo dos pobres”, podemos perceber mesmo ataques ferozes contra os defensores da *diferença*: as “qualificações” de “insípido pseudo-nietzscheanismo”, cinismo – irônico, decadentes ou “rebeldes”, são atiradas subrepticiamente. Refiro-me aqui ao crítico brasileiro José Guilherme Merquior que, em seu projeto de “acerto de contas” (*De Praga a Paris*) com os pensadores mencionados, apesar de elaborar muitas críticas corajosas e pertinentes aos mesmos, derrapa por vezes em afirmações jocosas ou até estapafúrdias³. Em face dessa questão, seria de extrema importância a refutação detalhada de tal reducionismo e negligência com as contribuições inauditas de Foucault e Barthes, deste no campo da teoria e crítica literária e, daquele, entre outras, no que tange as relações de interface entre saber/poder que interpenetram nossa existência. No entanto, essa não é, nem de longe, nossa pretensão nem uma polêmica que cabe ao presente texto adentrar-se (ater-me-ei, como se verá, a pontos específicos do trabalho de Roland Barthes).

Em uma tentativa de redenção perante o passado, que culmina em uma “nova” proposta para o ensino e a crítica, Todorov afirma que, a seu ver, “tanto hoje quanto naquela época, a abordagem interna (estudo das relações dos elementos da obra entre si) devia *completar* a abordagem externa (estudo do contexto histórico, ideológico, estético)” - grifo meu - (2009, p.36). Ora, talvez uma conciliação suprema entre os procedimentos intrínsecos e extrínsecos da análise textual seja a terra prometida que, se os estruturalistas não chegaram nem perto de conhecer, tão pouco parece ter sido concretizada, de fato, aos nossos olhos nos

³ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Merquior, em sua relação de amor e ódio com Barthes, chega à pretensão desmedida de afirmar que, “como Foucault, Barthes era profundamente provinciano no que diz respeito ao seu alcance intelectual” (p. 214), ou mesmo chama o trabalho desenvolvido em *S/Z* de “hiperinterpretações fantasiosas” e, ainda, de “errôneas” (p. 175) as leituras sobre o Japão expressas em *O Império dos signos*. Com isso, a meu ver, Merquior parece sugerir possuir o segredo da leitura *correta* e *absoluta* sobre os temas por ele criticados.

dias de hoje (não digo com isso, é claro, que não seja um horizonte a ser buscado). Por outro lado, a meu ver, é plena a lucidez daquele que diz que “estudamos mal o sentido de um texto se nos atemos a uma abordagem interna estrita, enquanto as obras existem sempre dentro e em diálogo com um contexto” (2009, p.32). Ainda nessa esteira, não discordamos de Todorov quando este pondera que as inovações trazidas pela abordagem estrutural devem ser os *meios* e não os *fins* da atividade dos escritores, críticos e professores - além disso, julgamos ser muito válida a preocupação com o lugar ocupado pelas obras literárias no ensino das escolas de hoje (apesar do autor tratar, em exclusivo, do contexto francês, a discussão caberia perfeitamente ao Brasil). Por fim, devemos reafirmar que esse não é o *leitmotiv* ou a preocupação do texto presente: nosso intuito, sim, é o de trazer à cena um livro escrito no período do apogeu teórico criticado por Todorov (cujo autor encontrou-se envolvido tanto com o projeto estrutural quanto com as formulações do pós-estruturalismo) e que escapa às pechas e classificações demarcadas pelo mesmo. Ao escrever *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes ousou, como talvez nenhum dos *maîtres à penser* tenha se arriscado, a *flertar* com o romanesco e mostrar que, com certeza, a literatura pode muito sim, mesmo que não seja a concretização do porto tão seguro sonhado por Todorov.⁴

FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: O CONTEXTO, A TEORIA E O IMAGINÁRIO.

*Mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade.
Mais vale o Imaginário do Sujeito do que sua censura.*⁵

Roland Barthes (1915-1980), um dos pensadores franceses de maior destaque no cenário intelectual do século XX, a exemplo de sua obra, não se deixa facilmente classificar por rótulos: semiólogo, ensaísta, crítico literário, escritor, etc..., são várias as

⁴ Todorov idealiza, a título de conclusão, as possibilidades da literatura: “Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver.” 2009, p. 76.

⁵ BARTHES, 2005 a, p. 4.

tentativas daqueles que se aventuram. Imerso nos estudos da linguagem, seja devastando mitos e signos de nossa cultura, seja relendo autores clássicos da literatura mundial tais como Balzac, Marquês de Sade, Camus, entre outros, tem a relevância e acuidade de seus textos destacadas comumente, desde seus primeiros trabalhos (como *O grau zero da escrita*, de 1953), por grande parte dos estudiosos. Trilhando um caminho marcado por deslocamentos conceituais e temáticos, em 1977 Barthes afirma derradeiramente sua resistência contra as variadas formas da gregariedade e da estereotipia dos saberes ao escrever o livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, o que podemos vislumbrar através de suas próprias palavras em uma entrevista realizada a propósito da publicação deste: “não me situo absolutamente como alguém que tenta alcançar originalidade, mas como alguém que tenta sempre dar uma voz a certa marginalidade”. (2004 a, p.395). Através dessa fala, começamos também a desvelar a singularidade da proposta barthesiana; a princípio, podemos nos questionar: qual desvio à norma possuiria um livro que trata de um dos temas mais recorrentes da literatura desde seus primeiros registros? Qual a relação entre o amor e essa *certa marginalidade*? É de conhecimento geral que o amor, em suas múltiplas facetas produzidas de acordo com a cultura e os saberes de cada sociedade através dos tempos, tornou-se mesmo um clichê por sua demasiada exploração nas diferentes formas de composição artística e crítica. Porém, por meio daquilo que Barthes apresenta-nos em seu livro como uma “Reviravolta Histórica” (refletindo sobre as condições nas quais se encontrava o sentimento amoroso naqueles anos), o velho tema passava a carecer de um novo tratamento: “não é mais o sexual que é indecente, é o *sentimental* – censurado em nome daquilo que não passa, no fundo, de uma *outra moral*”. Grifos do autor – (BARTHES, 2007a, p.271).

Desta maneira, seguindo coerentemente tal projeto, segundo o autor, a necessidade da escrita do livro fundou-se na seguinte proposição: “o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão [...] 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)”. (2007a, apresentação). Nesse momento descrito, uma espécie de “ressaca da revolução sexual” dos anos de 1960, Barthes apontava para a clandestinidade de um discurso que, lançado à deriva, não era assumido ou sustentado por nenhuma

parte da cultura. Concebido como pertencente ao que se chama de “amor-paixão” (enunciado por um sujeito amoroso), o discurso amoroso encontrava-se assim em um lugar de resistência em relação aos discursos científicos preponderantes:

Mas há que se dizer que as maiores depreciações de que padece o amor são as impostas pelas “linguagens teóricas”. Ou elas não falam absolutamente a respeito, como a linguagem política, a linguagem marxista, ou então falam com fineza, mas de maneira depreciativa, como a psicanálise. (BARTHES, 2004a, p.409).

Aqui, podemos perceber nitidamente a ruptura realizada pelo livro em questão não só em relação a uma suposta *outra moral*, mas, também, a uma hegemonia teórica nas produções francesas da época. Nele, abandona-se a hipótese de que a teoria é o lugar privilegiado de leitura do mundo e de produção de verdade: afinal de contas, haveria sujeito menos teórico que o amoroso? O *Fragmentos de um discurso amoroso* (tratado daqui por diante apenas por *Fragmentos*) foi uma exceção entre os trabalhos de ligação estruturalista e pós-estruturalista, pois obteve um grande sucesso de vendas entre os não intelectuais em diversos países (um livro como *As palavras e as coisas*, de Foucault, vendeu como pãezinhos, mas apenas entre os “iniciados”). Inversamente, não foi, em grande parte, nem lido nem comentado entre a cúpula dos pensadores franceses: foi exposto, nesse meio, tal como seu sujeito amoroso de enunciação, a uma solidão profunda. Barthes rompe assim com “os seus”, aqueles que estavam ligados pela teoria (por vezes cerebral e abstrata em demasia) e que tinham nesta a esperança de uma renovação. Éric Marty, amigo pessoal e estudioso da obra de Barthes, em seu seminário sobre os *Fragmentos*, apresentado em 2005 na Universidade de Paris VII, expõe colocações extremamente precisas a respeito da singularidade ocupada pela linguagem amorosa no embate com as teorias:

O que é fundamentalmente inaceitável para a *theoria* é a linguagem fraca do amante, é que a verdade não é mais a sua, a da linguagem da *theoria*, mas a linguagem do amante; esse amante não é nem sujeito da ciência, nem Mestre, nem universitário, mas que, pela suavidade e ridículo de seu nome, pela fragilidade de seu ser e da sua postura, não poderá jamais produzir enunciados capazes de integrar a imensa lista dos enunciados modernos – grifos do autor - (2009, p.231).

Contudo, apesar dessa contestação da vigência dos saberes teóricos (acadêmicos ou não), como veremos a seguir, e é sabido por qualquer um que tenha ao menos foliado os *Fragmentos*, estes são compostos por uma prática citacional muito particular, na qual, muitas vezes, o próprio discurso teórico é incorporado ao do sujeito amoroso. Marty esclarece-nos que, no entanto, da maneira como Barthes realiza esse procedimento, é como se essas citações não pertencessem a seus autores, mas fossem *discurso amoroso* em estado puro. Tais vozes são tomadas emprestadas como que pelo simples prazer de dizer as coisas ao jeito delas: as frases pertencem, na verdade, “à língua universal do mundo amoroso” (MARTY, 2009, p.223). Assim, o discurso da teoria é desdobrado e, de certa maneira, desconfigurado por Barthes, tornando-se um outro qualquer dentro dos *Fragmentos*: a teoria perde sua prioridade, que é neutralizada, e adquire o mesmo espaço que uma canção ou um poema ao longo do livro. Para Marty, “em vez de contestar polemicamente o saber objetivante da *theoria*, Barthes cita a *theoria* retirando dela o saber e o processo de objetivação que ela veicula” (2009, p.251). Não se trata, no que tange ao discurso amoroso que se erige, de descartar o saber objetivo, mas de suspendê-lo para o sujeito do conhecimento (solapamento dos pilares cognoscíveis cartesianos); na esteira do que nos elucidava Marty, essa seria uma forma de se aceder a um tipo de relação com o mundo em que o sujeito se permite invadir por seu objeto. Dito de outra maneira, com relação ainda ao contexto em que foi apresentado, o amante barthesiano seria talvez o “primeiro herói pós-moderno” (no sentido que Lyotard deu ao termo), devido, entre outros, a sua recusa e desmerecimento das grandes narrativas em proveito de micro-histórias marginais, aleatórias, fragmentárias, ou ainda, de uma crítica proferida ao culto do presente, priorizando a valorização do retorno do passado na arte (citações, lembranças fragmentárias, etc.). Ao tratarmos desse amante, faz-se importante ainda ressaltarmos a questão do sujeito aí envolvida, ou melhor, do tornar-se um *sujeito amoroso*, visto que este não é um indivíduo qualquer, pois se afastou do modo comum de estar no mundo por um saber que o singularizou. No entanto, devemos ressaltar a respeito desse processo que todo indivíduo dito cotidiano (*O homem sem qualidades*) pode, pela intermediação de um acontecimento (o amor),

tornar-se sujeito na breve duração do evento amoroso⁶. Portanto, acredito que, aqui, possamos apontar para um procedimento oposto ao *formalismo* disjuntor criticado por Todorov, através do qual Barthes faz seu amante abraçar o mundo, tecer um laço com este e com a vida ao tornar-se sujeito através do amor – sem esse acontecimento, além do mais, não haveria o discurso. Por outro lado, esse sujeito, tal como Barthes o apresenta, é frágil, muito distante de alguns heróis cristalizados pela literatura amorosa (Tristão, Romeu, etc.) - ele é simplesmente *alguém*, não é um personagem dotado de um aparato físico e civil.

Retomando a configuração do discurso amoroso em seu afastamento às elaborações teóricas dos anos de 1960 e 70, outro aspecto proeminente a se listar é a primazia conferida pelo mesmo ao campo do Imaginário. Como sabemos, o período acima citado foi marcado por uma verdadeira “caçada ao imaginário”, isso em decorrência ao pacto da modernidade com o a teoria, tendo como cerne de seu programa a linguagem ou o também chamado registro do Simbólico⁷ (tudo deve ser formalizado e pensado), o que excluiu, conseqüentemente, o Imaginário (campo das mistificações, alienações). Vimos em uma citação acima, extraída do *Grão da voz*, que Barthes atribui as maiores depreciações de que sofre o amor, entre outros, ao marxismo e a psicanálise (linguagens teóricas). Quanto ao primeiro, podemos dizer se tratar de uma caçada política, já a segunda, de uma conceitual (lacanismo). Tomando alguns pressupostos da teoria lacaniana como exemplo, podemos constatar que, nesta, a terapia tem como fim almejado que o imaginário sucumba ao simbólico, ou ainda, a importância dada ao complexo de castração é justamente por este ser o momento que salva o sujeito da imagem mistificadora produzida pelo estádio do espelho (o Eu Ideal), afirmando com isso a sobreposição do Simbólico ao Imaginário. Ora, na contracorrente desta “salvação”, para Barthes, o amante é aquele que fracassa na provação simbólica da castração e, além de tudo, toma isso como um valor: “o falante e o amante triunfam afinal sobre a atroz redução que a linguagem (e a ciência psicanalítica) imprimem em todos os nossos afetos” (BARTHES apud MARTY, p. 269) - infere-se aqui, por exemplo, o fato da expressão

⁶ Cf. BADIOU, 1994.

⁷ Cf. LACAN, Jacques. “Fonction et champ de la parole et du langage”. De acordo com as formulações de Lacan, “o homem, portanto, fala, mas é porque o símbolo o fez homem”. LACAN apud MARTY, op.cit. P. 243.

“eu te amo” ser tomada prioritariamente como modo de demanda, sintoma do sujeito. Nesse caso, o *niilismo* parte justamente da ciência, da teoria, ao passo que o amante barthesiano afirma a potência vital de sua linguagem particular, por meio da qual conquista a liberdade (mesmo que malograda) de dizer o amor. A virada copernicana operada por Barthes nos *Fragmentos* é precisamente a de fazer da imagem o lugar de uma “práxis, e a de lhe atribuir um estatuto equivalente ao do significante” - nas palavras de Marty, um “discurso rigoroso do imaginário no imaginário” - (MARTY, 2009, p. 270).

Os conteúdos imaginários do discurso amoroso podem ter a aparência de temas, mas, na realidade, são atos, o que caracteriza o processo ativo de produção do Imaginário. Este não é, portanto, em nada o receptáculo ou o reservatório de imagens, fantasias ou emoções, mas sim o deflagrador, que tem na imagem do outro (objeto amado) a originária de todas as outras (cenas amorosas), desencadeando o fluxo discursivo. Em contraponto ao estatuto dado ao Simbólico pela teoria, podemos definir a relação com o imagético sustentada pelo amante como uma atitude de “antilinguagem”. Com isso, não queremos dizer que o amante está fora da linguagem (afinal, o que lhe ocorre são “episódios de linguagem”), mas que o discurso amoroso enunciado por ele rompe com certas funções determinantes para aquela, quais sejam, a presença da narratividade (o fragmento é, por excelência, descontínuo) e, sobretudo, a dialética do “eu” e do “tu”⁸. Esta última, como foi corroborado por grande parte dos estudiosos que se dedicaram à linguagem no século XX (destaque para Benveniste), é condição *sine qua non* para uma relação intersubjetiva cuja estrutura é a língua – o “eu” é um signo vazio que se constitui apenas no ato da linguagem e se dirigindo a um “tu”. É possível então concluir com Marty que, “se o sujeito amoroso habita a linguagem de maneira tão particular, se ele suspende ativamente certas funções fundamentais da linguagem (nomear, classificar, dialetizar, logicar...), é porque ele se encontra sob a influência da Imagem” (2009, p. 322).

Por fim, através dessas breves colocações, atestamos o estreito contato que pode haver entre o discurso amoroso barthesiano e a transgressão da ordem

⁸ “O *dis-cursus* amoroso não é dialético; gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia da cultura afetiva.” (BARTHES, 2007a, p. XXII)

teórica vigente em seu momento de publicação. Assim, voltemos ao argumento de uma das figuras dos *Fragments* que sintetiza a proposta da escrita do livro tal como a expomos acima:

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito amoroso como uma transgressão forte, que o deixa sozinho e exposto; por uma reviravolta de valores, é justamente essa sentimentalidade que constitui hoje o obsceno do amor (BARTHES, 2007a, p.269).

Naquele ano de 1977 Barthes fazia cintilar no discurso amoroso uma obscenidade ímpar em relação aos outros discursos (teóricos ou sexuais). Ou seja, aquilo que deveria ser posto “fora de cena” em função dos valores morais correntes (à maneira do que teria ocorrido na Era Vitoriana com o discurso sexual, como entendem muitos historiadores) e da solidificação do império da teoria, era a sentimentalidade do discurso amoroso, marginalizada, potencialmente transgressora como já havia sido outrora na História.

EM TORNO DA FORMA: BARTHES ENCENA A LINGUAGEM AMOROSA E ALMEJA O ROMANCE

Em um encontro realizado em julho de 1977 para a discussão em torno de pontos diversos de sua obra (publicado depois sob autoria de Robbe-Grillet), Barthes, estando presente, disse receber constantemente as mesmas perguntas nas entrevistas que concedia: o senhor ainda vai um dia escrever romance? Agora que o senhor se aproxima progressivamente das formas romanescas, agora que o tema romanescos surge explicitamente no que escreve, não chegou o momento de escrever um romance? Se posicionado sobre o assunto, Barthes dizia ter muita vontade de escrever um romance, sobretudo quando lia um que lhe agradava (tinha vontade de fazer o mesmo), mas acreditava que, até o momento, tinha resistido a certas operações

típicas do romance, como por exemplo, “a camada sedimentar, o contínuo” (BARTHES apud ROBBE-GRILLET, 1995, p. 24). Poder-se-ia escrever um romance com aforismos, com fragmentos? Em que condições? O próprio ser do romance não é um certo contínuo? Essas são perguntas que o próprio autor se fazia com relação às formas romanescas, ou, talvez, possivelmente, sobre o lugar ocupado por seu livro recém publicado (não nos esqueçamos que essa problemática girava em torno do lançamento dos *Fragments*). A diferenciação entre a estrutura do desenvolvimento de uma “aventura romaneca” em relação à de uma “aventura conceitual do pensamento” era assim apresentada por Barthes:

Acredito que seja do modo como o tremor de terra se opõe ao deslizamento. Há pouco admiti que o pensamento conceitual poderia tremer, mas tremer em torno de um eixo fixo, isto é, ele tem necessidade de um núcleo de sentido sólido que vai impedi-lo de escorrer [...] A estrutura do deslizamento é o oposto daquela, na medida em que vai continuamente abandonando as posições que dá a impressão de terem sido conquistadas (BARTHES apud ROBBE-GRILLET, 1995, p. 30).

Ora, se a imagem do deslizamento foi, por muitas vezes, atribuída ao trabalho teórico de Barthes, aqui, por meio de uma oposição feita por ele mesmo, ela consta como um procedimento da “aventura romaneca”, tal como esta é concebida pelo autor. Adequado ao processo de composição dos *Fragments*, o deslizamento pode ser notado através do apagamento das fronteiras que demarcam os limites entre os discursos que compõem o dizer amoroso de pedaço em pedaço (como já sugerido neste texto, não há hierarquização ou destaque para este ou aquele discurso ao longo do livro). Devemos ressaltar, a despeito do que já explicita o próprio título do livro em questão, que este não é um tratado sobre o discurso do amor (caráter metalingüístico), mas sim a enunciação de um discurso amoroso em particular, que se erige, como afirma Barthes, a partir de elementos advindos de sua própria experiência, entrelaçados a leituras de fontes diversas. Vozes múltiplas, provenientes de épocas distintas, oriundas da literatura (Sade, Proust), psicanálise (Freud, Lacan), filosofia (Platão, Aristóteles), entre outras, mesclam-se dando origem a um único discurso que adquire uma vasta amplitude.

Sendo assim, com relação à forma engendrada pelos *Fragmentos*, acredito ser esta elucidada ainda nos anos de 1960 n' "A Morte do autor", texto no qual o pensador declara o fim do "Autor Deus" (aquele que detém o sentido único e último do texto) para a conseqüente insurreição de um texto "onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura" (BARTHES, 2004b, p.62)

Em um exercício de contracorrente, além de toda a opinião pública e da castração imposta pelo social, o sujeito amoroso não para de produzir mentalmente uma enxurrada de linguagem, que pode ser acionada a qualquer instante, aleatoriamente, e que é composta por pedaços (cacos) de discursos aos quais Barthes chamou de "figuras" (tomemos esta noção no sentido do amante em ação em seu imaginário, espectador e ator das imagens realizadas). Estas figuras, elementos comuns ao imaginário amoroso, são reconhecidas em um discurso à medida que já foram lidas, experimentadas: "Uma figura é fundada se ao menos alguém puder dizer: *Como isso é verdade! Reconheço esta cena de linguagem*" – grifos do autor – (BARTHES, 2007a, p. XVIII). Por isso, além do que já vimos acima a respeito do tornar-se um *sujeito amoroso*, podemos aqui, através do que reivindica o processo de criação das figuras, atestar o elo inexorável realizado entre o discurso composto por Barthes e o leitor imerso no mundo e em suas experiências – sem isso, não há fundação das figuras. Contudo, as figuras (a espera, a carta, o abraço, etc.), repletas de uma força poética que aciona também o fluxo de imagens na mente do leitor, são postas em cena através de um método de dramatização (uma influência declaradamente nietzschiana), o qual permitiu Barthes afastar-se do formato "uma história de amor" e da mera dissertação sobre um assunto.

Com relação a esse método de composição adotado nos *Fragmentos*, dois aspectos são ainda de grande relevância para aproximarmos-nos dessa *aventura barthesiana*: em primeiro, abordarmos o locutor (espécie de narrador?) e, em segundo, adentrarmos na questão da forma - a relação entre os *Fragmentos* e o *romanesco/romance*. Partindo do locutor do livro em questão, podemos dizer que este não deve ser tomado ingenuamente, seja vendo nele o próprio Barthes fazendo confidências íntimas, seja concebendo-o como um personagem no sentido

corriqueiro do termo. Esse locutor será definido pelo autor como uma “consciência simulada” e, como discorre Marty,

essa consciência simulada é um “eu” que poderíamos considerar imaginário, pois esse “eu” não pode ser identificado na identidade civil de um personagem (como, inversamente, meu “eu” pode ser identificado na minha pessoa civil): é um eu que apenas diz eu sem ser o eu de uma pessoa em particular (2009, p.281)

A partir dessa indeterminação expressa pela voz do amante, podemos aperceber-nos de que, talvez, esteja aí a razão pela qual o “eu” do discurso amoroso seja tão flexível, atravessado por uma constante metamorfose ao longo do livro de modo que, nessas transformações, pode assumir praticamente todos os pronomes pessoais ou até pseudônimos: eu, ele, nós, x, etc. Isso nos leva a revisitarmos aqui, mais uma vez, Todorov e sua condenação ao *solipsismo*: se o detalhamento narcísico dos pormenores pessoais é uma tendência herdada pelos contemporâneos do famigerado período da *Theoria* (aliado ao *formalismo* e ao *niilismo*), no extremo oposto, nada mais despersonalizante (não em um sentido de “autoficção”, mas de pura rejeição às identificações) e descentralizador do que um locutor que transmuta continuamente em várias figuras no decorrer de seu discurso, afastando-se por decisão dos fantasmas de um Ego Ideal e suas exigências.

Já no que diz respeito à escolha por uma forma fragmentada (deslizante), logo na apresentação dos *Fragmentos* Barthes fala sobre os motivos para não se trabalhar em um registro narrativo: para ele, é precisamente a “história de amor” (encontro, trama repleta de obstáculos e desfecho) que está submetida à *doxa* e às ciências, estas que querem reduzir a força do imaginário amoroso a uma crise “da qual é preciso curar-se”⁹ - portanto, daí decorre, entre outros, a necessidade de se negar a seqüência narrativa, a facticidade, e de se afirmar uma forma que desorganiza qualquer tentativa de metalinguagem por não dispor de uma última palavra (interessante ressaltar ainda que o texto de maior referência aos *Fragmentos*, *O sofrimento do jovem Werther*, possui uma estrutura epistolar, um

⁹ “A história de amor (aventura) é o tributo que o amante deve pagar ao mundo para reconciliar-se com ele”. (BARTHES, 2007a, p.XXII).

romance por cartas que prioriza o discurso em detrimento da narrativa). Na figura “Errância”, o próprio sujeito amoroso confronta-se com sua incapacidade perante o que seria uma narrativa total - enuncia a inconclusão de seu discurso – e Barthes parece reafirmar com clareza sua opção quanto à forma adotada:

[...] não posso eu mesmo construir até o fim minha história de amor: sou seu poeta (o recitante) apenas quanto ao começo; o fim dessa história, assim como minha própria morte, pertence aos outros; a eles cabe escrever esse romance, narrativa exterior, mítica. (BARTHES, 2007a, p.144).

No entanto, um longo debate pode surgir ao tentarmos adequar essa forma conquistada a um gênero específico – Grillet, por exemplo, foi um dos que se arriscaram¹⁰. A relação de Barthes com o romanescos e o romance, como vimos, é repleta de questionamentos, de pontos de indecisão. Em seu curso ministrado no Collège de France entre os anos de 1978 e 1979, com o sugestivo título de *A preparação do romance*, ele demonstra-se mais seguro quanto ao lugar de cada uma daquelas formas (gêneros) em seu trabalho de crítico-escritor: na aula do dia 9 de dezembro de 78, ao se referir provavelmente aos *Fragmentos*, relata já ter “flertado” com o romanescos, mas, em contrapartida, além de afirmar que o Romanescos não é o Romance, diz ser seu desejo, naquele momento, ultrapassar o limiar entre um e outro (Nathalie Léger, que anotou e estabeleceu os textos do seminário, toma as figuras dos *Fragmentos* como um “encaminhamento ao romance”). Nesse período, torna-se patente então o desejo e a fantasia de Barthes de aceder à prática do romance, a um discurso, como ele mesmo diz, sem arrogância e que não pressione outrem – na esteira do distanciamento à teoria promovido pelos *Fragmentos*. Já entre agosto e dezembro de 1979, Barthes traça o esboço de seu projeto de romance, intitulado *Vita Nova*, do qual só deixou a arquitetura (podemos encontrar 8 laudas desse esboço no 5º volume das *Obras Completas*). Para ele, passar do descontínuo ao fluxo, travar o combate da forma

¹⁰ “Ao escrever *Fragmentos de um discurso amoroso* você transpôs não o obstáculo colocado pela sociedade, mas o que você próprio colocou, indo em direção ao que talvez apareça daqui a vinte anos como o Nouveau nouveau nouveau roman dos anos 80. Quem sabe?” (ROBBE-GRILLET, 1995, p.28).

breve com a longa era um problema “psico-estrutural, já que isso quer dizer passar do fragmento ao não-fragmento, isto é, mudar minha relação com a escritura, isto é, com a enunciação, e ainda com o sujeito que sou: sujeito fragmentado [...] efusivo”. (2005a, p.38). Por último, se destacamos o embate no pensamento barthesiano entre o romanesco e o romance, foi no intuito de tentarmos esclarecer que, se o primeiro foi tomado como estratégico e necessário para se enunciar o discurso amoroso, o segundo, seja lá em que formato era almejado (desconhecemos), pode ser tido como o deslocamento derradeiro que infelizmente não foi traçado: “será que farei *realmente* um Romance? Respondo isto: agirei como se eu fosse fazer um – vou me instalar nesse *como se*.” Grifos do autor. (BARTHES, 2005a, p.41).

REFERÊNCIAS:

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Tradução Emerson Xavier da Silva, Gilda Sodre. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

BARTHES, Roland. *Fragments de um Discurso Amoroso*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007 a. (coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 13º ed. São Paulo: Cultrix, 2007 b.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra: notas de curso no Collège de France 1978-1979*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 a.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 b.

BARTHES, Roland. *O grão da voz: entrevistas, 1961-1980*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 a. (coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. *O rumor da Língua*. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; tradução Mario Laranjeira. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 b. (coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. *Inéditos Vol. I – Teoria*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

MARTY, Eric. *Roland Barthes, o ofício de escrever*. Tradução Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Tradução Silviano Santiago. Ed. UFRJ, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. 2ªed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.