



DAS OBSCENIDADES AMOROSAS

Rafael Lovisi Prado*

* rafa_lovisi@yahoo.com.br
Mestre em Teoria da Literatura e doutorando em Literatura Comparada pela UFMG.

RESUMO: Este trabalho consiste numa abordagem do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, na qual se busca retomar e ampliar a tese do autor sobre a *obsce-nidade* do discurso amoroso, no sentido de pensá-la tendo em vista três aspectos específicos pertencentes ao mesmo: primeiramente, explora-se sua forma, o *fragmento*, como uma tentativa de se subverter o *continuum* das narrativas lineares, o pensamento do Um e suas hipóstases; em segundo, ocupa-se de sua dimensão *trágica* – o discurso amoroso é tomado, à luz da filosofia de Nietzsche, como uma alternativa à racionalidade teórica por tornar possível um saber baseado nos instintos artísticos; e, por último, investiga-se a enunciação amorosa através daquilo que Félix Guattari denominou de “produção de singularidades”, ou seja, as maneiras através das quais podemos produzir modos de subjetividade (de existência) que escapem aos processos de subjetivação serializados do capitalismo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso amoroso; Roland Barthes; obscenidade; fragmento; trágico; singularidade.

RÉSUMÉ: Ce travail a pour but um abordage de l'œuvre de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, à partir d'une révi-sion et d'un élargissement de la thèse de l'auteur sur l'*obscénité* du discours amoureux. Dans ce sens, trois aspects spécifiques au concept d'obscénité seront privilégiés : premièrement, sa forme fragmentaire – l'utilisation du *fragment* comme une tentative de subversion du *continuum* propre aux récits linéaires, au concept de l'Un et ses hypostases ; ensuite, sa dimension *tragique* – le discours amoureux est considéré, à la lumière de la philosophie de Nietzsche, comme une alternative à la rationalité théorique, car il crée la possibilité d'un savoir appuyé sur les instincts artistiques ; enfin, l'énonciation amoureuse vue sous l'angle de ce que Félix Guattari désigne comme « production de singularités », autrement dit, la façon dont sont produits les modes de subjectivité (d'existence) qui échappent aux processus de subjectivation en série propres au capitalisme contemporain.

MOTS-CLÉS: Discours amoureux; Roland Barthes; obscénité; fragment; tragique; singularité.

Mas é sempre com mundos que fazemos amor.

Deleuze e Guattari

Semiólogo, ensaísta, crítico literário, escritor..., a exemplo de sua obra, Roland Barthes, um dos pensadores franceses de maior destaque no cenário intelectual do século XX, não se deixa facilmente enfeixar por rótulos. Imerso nos estudos da linguagem, seja devastando mitos e signos de nosso tempo, seja relendo autores clássicos da literatura ocidentais como Balzac, Marquês de Sade, Camus, entre outros, teve a relevância e acuidade de seus textos destacadas desde os primeiros trabalhos, haja vista o seminal *O grau zero da escrita*, de 1953. 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 os *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”.¹

Através desta fala, começamos também a desvelar o inaudito dessa proposta barthesiana; a princípio podemos nos questionar: qual desvio à norma possuiria um texto que trata

de um dos temas mais recorrentes da literatura desde seus primeiros registros? Qual a relação entre o amor e essa *certa marginalidade*? Sabemos que o amor, em suas múltiplas facetas produzidas de acordo com a episteme de cada espaço histórico, tornou-se mesmo um clichê por sua demasiada exploração pelas diferentes formas de composição artísticas e teóricas. 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*”.²

Desta maneira, seguindo o lastro de tal proposição, de acordo com o autor, a necessidade da escrita desse 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)”.³ 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 por ele como pertencente ao que se chama de “amor-paixão”

1. BARTHES. *O grão da voz*, p. 395.

2. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 271.

3. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XV.

(enunciado por um sujeito amoroso), o discurso amoroso encontrava assim sua *obscenidade* em relação aos discursos preponderantes, revelando a face de um pensamento trágico-singular defronte à supremacia teórica de então: “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*”.⁴ Isto posto, o termo *obsceno* (ou mesmo sua derivação: obscenidade), com o qual Barthes qualifica o discurso amoroso devido a sua posição perante os discursos hegemônicos, faz-se aqui como ponto de interseção primordial entre os três principais aspectos que serão tratados doravante, quais sejam, o fragmento, o trágico e o singular. Frequentemente, atribui-se à palavra *obsceno* uma conotação meramente sexual, mormente pejorativa. No entanto, retomando sua derivação etimológica, é possível apreendê-la também como tudo aquilo que fere, desorganiza ou subverte uma forma, uma ordem discursiva ou um modo de subjetivação dominante: em suma, tudo que deveria ficar *fora de cena*, oculto, atrás das cortinas.

Ao observamos as transformações e os diferentes avatares pelos quais passou a ideia de amor ao longo dos séculos, percebe-se que o aspecto obsceno pertencente ao sentimento amoroso insurgiu também em outros espaços-tempos,

avultando no mito de sua própria origem tal como é descrito no *Banquete*, de Platão. Aristófanes, personagem integrante do banquete, relata-nos a existência de seres dotados de máxima completude, que possuíam quatro penas, quatro braços e ambos os sexos, a saber, os andróginos. Por serem poderosos e representarem grande perigo aos deuses, Zeus decidiu parti-los em duas partes. Com isso, o movimento que cada uma das partes realizava em direção à outra, em busca da união anterior, dava início ao amor, proclamando-se através deste uma terrível afronta aos desígnios do senhor do Olimpo. Já em *A dupla chama: amor e erotismo*, Octavio Paz, ao analisar as relações amorosas existentes na Idade Média (que tinham como manto a moral cristã), destaca que, para os “desviados” adeptos do amor cortês, o casamento era tido como injusto, pois escravizava a mulher, enquanto o amor fora do mesmo era sagrado e digno espiritualmente. Segundo os dogmas da igreja, a união carnal era condenada mesmo dentro do casamento, caso não tivesse como finalidade declarada a procriação. Por outro lado, o amante cortês era indiferente a este fim, e seus ritos exaltavam o prazer físico ostensivamente. Além do que tangia à moral dominante, essa modalidade amorosa promovia outra subversão no que diz respeito à posição ocupada por homens e mulheres. A supremacia masculina era confrontada à elevação da mulher através dos cantos enamorados: assim, ela passava de súdita à senhora. Para Paz, “a potência subversiva da paixão

4. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 269 (grifo meu).

amorosa se revela no amor cortês, que é uma dupla violação do código feudal: a dama deve ser casada e seu apaixonado, o trovador, de uma categoria inferior”.⁵

Na esteira do estreito contato que pode haver entre o discurso amoroso e o solapamento de uma ordem vigente, voltemos ao argumento barthesiano que sintetiza a motivação da escrita do livro tal como a expomos acima: “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”.⁶ No crepúsculo dos anos de 1970, Barthes elucidava no discurso amoroso uma obscenidade ímpar, isto é, aquilo que deveria ser posto *fora de cena* em função dos valores morais e científicos correntes não era mais o discurso sexual (à maneira do que teria ocorrido na Era Vitoriana, como entendem muitos historiadores), mas sim a sentimentalidade do discurso amoroso, marginalizada, potencialmente singular como já havia sido outrora. Contudo, ao retomarmos essa “tese” barthesiana, no sentido de desdobrar algumas de suas possibilidades iminentes, penso que para além dos contornos expostos pelos trechos citados, a força obscena de tal discurso se alojaria em três aspectos específicos que lhe pertencem: em sua forma – o *fragmento* enquanto desconstrução das narrativas

linear-cartesianas; em sua dimensão *trágica* – o discurso amoroso, à maneira nietzscheana, como uma alternativa à racionalidade teórica por retomar o caráter enigmático e dilacerante da vida inerente ao mundo trágico grego; e, por fim, a enunciação amorosa figurando-se próxima àquilo que Félix Guattari denominou de *produção de singularidades*, ou seja, as maneiras através das quais podemos produzir modos de existência (de enunciação) que escapem aos processos de subjetivação serializados e modelizadores do atual capitalismo.

O FRAGMENTO, O TRÁGICO E O SINGULAR

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),⁷ 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 romanesco 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

5. PAZ. *A dupla chama: amor e erotismo*, p. 109.

6. BARTHES. *O grão da voz*, p. 409. No que diz respeito à relação de Barthes com a psicanálise ao longo de sua obra, sobretudo no que tange às formulações de Lacan, devemos ressaltar o constante movimento de aproximação e distanciamento que o autor *de Fragmentos* realizou perante as mesmas. No entanto, a despeito das várias passagens em que as elaborações psicanalíticas se fazem presentes no livro em questão, como podemos notar na citação acima, neste momento, Barthes aponta sérias ressalvas àquelas, tendo em vista, principalmente, a supremacia imposta pelo “Simbólico”.

7. ROBBE-GRILLET. *Por que amo Barthes*, 1995.

típicas do romance. Por exemplo, a camada sedimentar, o contínuo”; “poder-se-ia escrever um romance com aforismos, com fragmentos? Em que condições? O próprio ser do romance não é um certo contínuo?”.⁸ Estas são perguntas que o próprio autor se fazia com relação às formas romancescas ou, talvez, possivelmente, sobre o lugar ocupado por seu livro recém-publicado (essa problemática girava em torno do lançamento dos *Fragmentos*). Porém, a própria concepção do que seria o gênero romance foi notoriamente transmutada pelas narrativas híbridas produzidas, sobretudo, ao longo de todo o século XX. Sendo assim, não nos cabe aqui o afã da classificação, ou mesmo a discussão sobre a adequação ou não dos *Fragmentos* a um determinado gênero. O que nos interessa é o caráter obsceno do fragmento perante o contínuo das narrativas, ou mesmo das dissertações. Ora, a preferência pela forma fragmentária de composição encarna justamente uma espécie de hesitação que, de certa maneira, não só questiona os gêneros existentes, mas também se deixa questionar. Decerto, a escrita por fragmentos, que visa espalhar e desconstruir os centros, almeja o não acabamento do texto: os fragmentos são figuras de interrupção da ordem, de curto circuito nas formas discursivas bem encadeadas, que desmoronam os gêneros e os fins (teleologia).

Como destacou Robbe-Grillet no encontro citado, o fragmento barthesiano “desliza sem parar e o seu sentido se

situa não nos pedaços de conteúdo que vão aparecer aqui e ali, mas pelo contrário no próprio fato do deslizamento”.⁹ Ainda com relação à escolha por uma escrita fragmentada (deslizante), na apresentação do *discurso amoroso* 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”.¹⁰ O que presenciamos é a convicção de Barthes quanto às implicações da narrativa amorosa bem construída, com um início, um fim e uma crise no meio, quer dizer, ela seria a maneira que a cultura ocidental oferece ao enamorado para se reajustar de algum modo aos bons usos da linguagem (o Outro social) através da construção de uma narrativa que o acolhe e o recupera de sua *obscenidade*. Entretanto, “ele está em outra coisa que se parece muito com a loucura”,¹¹ visto que produz blocos de palavras, utilizando e acumulando “pacotes de frases” que nada garantem uma ligação final e total: há, sem dúvida, algo de *esquizo* no discurso amoroso. Na visão de Barthes este discurso é essencialmente fragmentado, pois fragmentária e deslizante é a própria condição do amante.

Decorre daí, entre outros, a necessidade de se negar o sequencial e de se afirmar uma forma que desorganiza as

8. BARTHES *apud* ROBBE-GRILLET. *Por que amo Barthes*, p. 24.

9. ROBBE-GRILLET. *Por que amo Barthes*, p. 33.

10. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XXII. Para Barthes, “a história de amor (aventura) é o tributo que o amante deve pagar ao mundo para reconciliar-se com ele”.

11. BARTHES. *O grão da voz*, p. 401.

tentativas de metalinguagem por não dispor de uma última palavra (destaca-se ainda o fato do texto de maior referência aos *Fragmentos*, *O sofrimento do jovem Werther*, possuir uma configuração epistolar, um “romance” por cartas que prioriza o discurso em detrimento da narrativa). Ademais, a prática de tal escrita e a reflexão sobre a mesma, ocupam ambas um espaço mais que relevante na produção de Barthes, pois, para ele, passar do descontínuo ao fluxo, travar o combate da forma 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”.¹²

A despeito do que já sinaliza o próprio título do livro em questão, é interessante notar que este não é um tratado sobre o discurso do amor (caráter metalinguístico), 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.¹³ 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 textualidade engendrada pelos *Fragmentos*, acredito ser

esta elucidada ainda nos anos de 1960 n’*A morte do autor*, ensaio no qual se declara o fim do *Autor Deus* (aquele que detém o sentido único e último do texto) para a consequente 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”.¹⁴ Em um exercício contracorrente, além da opinião pública e das capturas engendradas 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*” (grifo do autor).¹⁵ As figuras (a espera, a carta, o abraço, etc.),¹⁶ repletas de uma potência poética que aciona também o fluxo de imagens na mente do leitor, são postas em cena através de um método de dramatização (uma linha de força declaradamente nietzschiana), o qual permitiu Barthes afastar-se do formato “uma história de amor” e da mera especulação sobre um assunto.

12. BARTHES. *A preparação do romance I*, p. 38.

13. BARTHES. *O grão da voz*, p. 400.

14. BARTHES. *O rumor da língua*, p. 62.

15. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XVIII.

16. Na cena contemporânea, que preza pela maior rapidez e agilidade do virtual, percebe-se que estas figuras tendem mesmo à rarefação.

Para estarmos diante da pluralidade da fala fragmentária, fala intermitente manifestada pelo discurso amoroso, que longe de ser incompreensível, não fala pelo seu poder de representar, é preciso atentar para o fato de que não basta colocar o descontínuo no lugar do contínuo, substituir reunião por dispersão ou plenitude por fracasso. Ao contrário do que se dá na operação dialética, na qual a descontinuidade seria o simples revés da continuidade, oposição esta que traria, por meio do desenvolvimento coerente, uma síntese apaziguadora, ela é a própria natureza dionisíaca do mundo (tal como quis Blanchot), a fratura, o despedaçamento de Dionísio como experiência irreversível. Isto porque o fragmentário ignora o que chamamos de contradições lógicas, abarcando-as em seu conflito dentro da constelação múltipla que ele constrói: dessa maneira, dois fragmentos podem opor-se mesmo estando situados em sequência, ambos diretamente relacionados ou não. Assim, um fragmento não compõe com os outros (seus vizinhos) um pensamento ou um dizer mais completo, um saber de conjunto, um conhecimento do todo, pois “o fragmentário não precede o todo, mas se diz *fora* do todo e depois dele”.¹⁷ Por se encontrar sempre no limiar de alguma coisa, no imponderável, a afirmação do fragmento possui um caráter *trágico*, que dizer, uma afirmação que não busca certezas fixas ou categóricas, nenhuma positividade, mas que desliza por uma superfície fissurada infinitamente para fora de si própria.

17. BLANCHOT. *A conversa infinita 2*, p. 115.

A escrita fragmentada, neste viés, pode ser tida como o suplemento necessário ao tecido de citações para se romper com uma concepção clássica e institucional de texto (habitado por um único sentido derradeiro), ligada àquilo que Nietzsche chamou de metafísica da verdade: tal escrita surgiria como “uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei”.¹⁸ Se o filósofo alemão foi precursor ao pôr em crise o pensamento transcendentalista (o autor Deus), isso se deu, entre outras, através de sua escrita aforismática, fragmentada, que não dava margem a postulados intocáveis, horizonte de linguagem reencontrado por Barthes: “Gostando de encontrar, de escrever *começos*, ele tende a multiplicar esse prazer: eis por que ele escreve fragmentos: tantos fragmentos, tantos começos, tantos prazeres (mas ele não gosta dos fins: o risco de cláusula retórica é grande demais: receio de não saber resistir à *ultima palavra*, à última réplica)”.¹⁹

A presença nietzschiana nos *Fragmentos* é ostensiva, tanto no que se trata da opção por uma forma estilhaçada de escrita, quanto no que tange à segunda dobra obscena do discurso amoroso: sua dimensão trágica. Para discorrer sobre esse plano, vejamos o que enuncia a voz amorosa na figura intitulada *O intratável*:

18. BARTHES. *O rumor da língua*, p. 63.

19. BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 109 (grifos do autor).

O mundo submete toda empresa a uma alternativa: a do êxito ou do fracasso, da vitória ou da derrota. *Professo uma outra lógica*: sou simultaneamente e contraditoriamente feliz e infeliz: ‘ter êxito’ ou ‘fracassar’ têm para mim apenas sentidos contingentes, passageiros (o que não impede que meus pesares e meus desejos sejam violentos; o que me anima, de modo surdo e obstinado, não é tático: aceito e afirmo, fora do verdadeiro e do falso, fora do logrado ou do malogrado; *vivo apartado de toda finalidade, vivo segundo o acaso* (prova disso é que as figuras de meu discurso me vêm como lance de dados). Confrontado com a aventura (com o que me acontece), não saio nem vencedor nem vencido: *sou trágico*.²⁰

O trágico notado nesta passagem traduz uma consciência dilacerada, um sentimento de contradição que divide o homem e o coloca contra si mesmo. O homem trágico (seu discurso) enuncia-se fora da lógica convencional, visto que não estabelece um corte tão nítido entre o verdadeiro e o falso. O trágico-amoroso em questão traz à tona uma forma de existência distinta daquela imposta pelo mundo (erros e acertos, vitórias e fracassos), pois, de outra maneira, o sujeito amoroso age segundo o acaso e, enredado nos véus de sua tragicidade, faz deste uma necessidade: “o fim glorioso da operação lógica, o *obsceno* da tolice e a explosão do sim nietzschiano”.²¹ Ele produz discursos duplos que, em sua oposição, lutam entre si sem se destruírem mutuamente, dado que a negação dialética seria a morte do trágico: este, na acepção nietzschiana,

“substitui o elemento especulativo da negação, da oposição ou da contradição, pelo elemento prático da diferença: objeto de afirmação e de gozo”.²² Contrária à fundamentação cartesiana da certeza de todo pensamento e de toda verdade na autoconsciência do sujeito, a dimensão trágica do discurso amoroso revela a indecidibilidade daquele que age guiado por forças que desconhece: “agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através de seu espírito industrioso, mas incapaz de governar-se a si mesmo”,²³ ser trágico (amoroso) é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar-se num terreno que nos é inacessível *a priori*, entrar num jogo de forças sobre as quais não sabemos se preparam nosso sucesso ou nossa perda.

Nietzsche, em grande parte de sua obra, mas, no que tange aos nossos interesses, em *O nascimento da tragédia*, ocupa-se em elaborar a crítica da razão científica, do saber racional, lógico, instaurado, segundo ele, por Sócrates. Neste livro inaugural, a insurreição do pensamento socrático é sinalizada com um evento que submerge o instinto estético, o saber artístico, condenando assim a arte e o saber trágico como imprecisos, obscuros: “Quando a racionalidade faz uma crítica explícita à produção artística na perspectiva da consciência, quando toma como critério o grau de clareza do saber, a tragédia será desclassificada como irracional ou

20. BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 16 (grifos meus).

21. BARTHES. *Fragments de um discurso amoroso*, p. 13.

22. DELEUZE. *Nietzsche e a filosofia*, p. 7.

23. VERNANT; VIDAL-NAQUET. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, p. 10.

24. MACHADO. *Nietzsche e a Verdade*, p. 30.

como desproporcional”.²⁴ Por sua vez, Nietzsche propõe a arte e o saber advindo de *phatos* (saber dionisíaco, trágico, que resulta da dor) como alternativas à racionalidade positiva: os véus e as ilusões seriam características primordiais da arte e da vida. *Pathos* – elemento fundador do discurso amoroso – significa não só sofrimento, mas também a experiência que se adquire na dor e que se refere à condição primeira do homem como ser mortal. É dessa experiência, desse desnudamento incisivo do humano na sua condição de finito e frágil que a tragédia faz o seu ensinamento. O trágico acentua a relatividade do conhecimento, enquanto este, em sua forma absoluta, é buscado desesperadamente pelas ciências e por certas filosofias (hipertrofia do lógico). De acordo com o que Barthes nos aponta, o discurso amoroso e seu sujeito são constantemente depreciados pelos discursos teóricos (afinal de contas, haveria sujeito menos teórico do que o amoroso?), taxados como ludibriados, sintomais: mas, na acepção nietzschiana, querer a ilusão é ser trágico. O que essas expressões talvez não levem em consideração é que o mundo dos afetos, dos desejos, das paixões e dos apetites atravessa por todos os lados a produção de conhecimento, “pois a razão não é a luz que controla instintos cegos”.²⁵ O amante, assim como o artista, explora o saber que lhe advém do corpo, da sensibilidade, da gama de imagens que lhe vêm de sua experiência sensível e erigem seu discurso: “O que repercute em mim é o que aprendo com meu corpo: algo de

25. MACHADO. *Nietzsche e a Verdade*, p. 92.

tênue e agudo desperta bruscamente este corpo que, nesse entretempo, dormitava no conhecimento racional de uma situação geral: a palavra, a imagem e o pensamento agem como uma chicotada”.²⁶

No campo aberto por tal experimentação, algumas efetivações do apolíneo e do dionisíaco (forças estéticas que regem o trágico, segundo Nietzsche) mostram-se primordiais ao discurso amoroso. Em primeiro lugar, as figuras que o compõem surgem na cabeça do amante, “aos prazeres de seu imaginário”, ocasionalmente e sem nenhuma ordem, ao longo de toda a sua vida amorosa. As figuras, elementos comuns ao imaginário amoroso, são atos, mas que existem apenas enquanto imagem, o que, para Barthes, caracterizaria o discurso em questão como “um manto liso que adere à Imagem”.²⁷ Já o imaginário amoroso, nesta mirada, não é em nada o receptáculo ou o reservatório de imagens, de fantasias, mas sim um processo ativo e produtor que tem na imagem do outro, do ser amado, uma força motriz primordial, a fonte de todas as imagens. Este outro que o amante deseja, por sua vez, “produz nele uma visão estética: louva-o por ser perfeito, vangloria-se por tê-lo escolhido perfeito: [...] o brilho dos olhos, a beleza luminosa do corpo, a resplandecência do ser desejável”.²⁸ Com efeito, podemos dizer que temos aí os elementos que compõem um processo (gerador do discurso) que é regido, mormente, por Apolo, o

26. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 287.

27. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 23.

28. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 10.

Deus das aparências, das imagens cintilantes, visto que o discurso amoroso é um discurso imagético, tecido por figuras que habitam e são fabricadas pelo imaginário dos amantes. Como mostra disso temos o próprio amante que, em certa altura dos *Fragmentos*, enxerga assim tal acontecimento de linguagem: “É um manto que cai sobre mim, arrastando tudo. Inúmeras e tênues circunstâncias tecem assim o véu negro de Maia, a tapeçaria das ilusões”.²⁹

Em segundo, consideremos ainda este que enuncia o discurso: o amante. Pela intermediação de um acontecimento dionisiaco, o amor-paixão, este ser se afasta do modo habitual de estar no mundo por criar um saber que o distingue. Não obstante, este estado regido por Dionísio acarreta também um frenesi que pode ser aniquilador, catastrófico: “sou arrastado por uma onda poderosa, asfixiado de dor; todo meu corpo se retesa e se convulsiona: vejo, num relâmpago cortante e frio, a destruição à qual estou condenado”,³⁰ diz o amante. O amor-paixão, dionisiacamente, pode levá-lo a uma crise violenta na qual ele se vê fadado a uma destruição total de si mesmo, pois “a rajada amorosa provoca ensurdecimento e medo: crise, revulsão do corpo, loucura: aquele que se apaixona a moda romântica conhece a experiência da loucura”.³¹ Na figura que dá início aos *Fragmentos*, intitulada *Abismar-se*, acercamo-nos dessa onda arrebatadora (hipnótica por abolir a consciência) que acomete o sujeito amoroso: “penso a morte ao lado: penso-a segundo uma

lógica impensada, derivo para fora do binário fatal que liga a morte e a vida opondo-as. [...] diluo-me, desvaneço-me para escapar a esta compacidade, a esta saturação que faz de mim um sujeito responsável: saio: é o êxtase”.³² Nesta empreitada, apesar de se deparar com os discursos do bom senso que condenam sua tragicidade, o amante segue afirmando a paixão dionisiaca como um valor: “Dizem-me: este gênero de amor não é viável. Mas como *avaliar* a viabilidade? Por que o que é viável seria um Bem? Por que *durar* seria melhor do que *queimar*?”.³³ Marcamos assim a incisão de duas esferas específicas: enquanto Apolo se manifesta no próprio campo discursivo, ou seja, o campo das imagens, das figuras, das aparências, da beleza fulgurante do “outro”, em suma, este véu de Maia que envolve o amante, Dionísio, seu suplemento indispensável, pode ser tido como a própria “essência” do amor-paixão, o acontecimento puro da paixão, o êxtase festivo, o instinto que conduz a um saber devastador que, ainda assim, poderá ser suportado através de um meio artístico, a saber, *o discurso amoroso*.

Se o discurso amoroso, em sua dimensão trágica nietzschiana tornar-se-ia obsceno perante uma moral racionalista das linguagens teóricas (é preciso levar-se em conta que Nietzsche atribui uma continuidade entre razão e moral, sendo esta um valor daquela), chegamos agora ao terceiro e último ponto da tríade de obscenidades figuradas nos *Fragmentos* barthesianos: sua possível singularidade em meio

29. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 87-88.

30. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 49.

31. BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 106.

32. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 6.

33. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 16.

às produções de subjetividade no atual capitalismo. Para tanto, voltemos à voz do amante, no intuito de estabelecer a interseção entre o trágico e o subjetivo contemporâneo: “Sentir-me-ei atingido pelo desprezo que se inflige a todo phatos: antigamente, em nome da razão [...], hoje em nome da ‘modernidade’, que admite perfeitamente o sujeito, contanto que seja ‘generalizado’”.³⁴ Através deste trecho, desvela-se mais uma face assumida pelo discurso em questão, ou seja, sua potência singular que se manifesta em meio às produções serializadas e uniformes, que não admitem aquilo que não seja “generalizado”.

Em nossa vida, imersa nas formas de afeto, de conduta, de valores, enfim, na subjetividade tal como ela é gerida pelo capitalismo hoje, vemo-nos solicitados o tempo todo e de todos os lados a investir na poderosa indústria de subjetividades serializadas, produtora destes seres que somos, destes discursos que enunciamos, reduzidos, muitas vezes, à condição de suporte de valor. Como apontam numerosos estudiosos, talvez, nunca o capital tenha penetrado tão fundo no corpo das pessoas, na sua inteligência, no seu psiquismo e no seu imaginário, no núcleo de sua vitalidade.³⁵ E, por medo da obscenidade (marginalização) na qual corremos o risco de ser confinados quando ousamos criar qualquer território singular (independente das modelizações subjetivas), por receio de comprometermos “até a própria possibilidade

de sobrevivência (o que é plenamente possível), acabamos reivindicando um território no edifício das identidades reconhecidas”.³⁶ Dessa maneira, dentro da produção de subjetividade capitalística, tudo o que é do domínio da ruptura, da surpresa e da dor, mas também do desejo, da vontade de amar e de criar deve se adequar de algum jeito nos registros de referências dominantes. Para Guattari, no contexto do CMI – capitalismo mundial integrado,

há sempre um arranjo que tenta prever tudo o que possa ser da natureza de uma dissidência do pensamento e do desejo. Há uma tentativa de eliminação daquilo que eu chamo de *processos de singularização*. Tudo o que surpreende, ainda que levemente, deve ser classificável em alguma zona de enquadramento, de referência.³⁷

Descentrada do indivíduo, mas também dos agentes grupais, a produção de subjetividade envolve múltiplos agenciamentos de enunciação e implica o funcionamento de “máquinas de expressão” que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas econômicos, sociais, tecnológicos, de mídia, etc.), quanto de natureza infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização, etc.). Por outro lado, o modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade pode variar entre dois

34. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 270.

35. Cf. os trabalhos de Deleuze e Guattari, Lazzarato, Pelbart, Negri, entre outros.

36. GUATTARI; ROLNIK. *Cartografias do desejo*, p. 12.

37. GUATTARI; ROLNIK. *Cartografias do desejo*, p. 43 (grifo meu).

extremos: uma relação de sujeição e opressão, na qual se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, nesta em que se realiza a reapropriação dos elementos da subjetividade, produzindo um processo que Guattari nomeia de *singularização*. Este conceito é utilizado em sua especificidade “para designar os processos disruptores no campo da produção de desejo: trata-se dos movimentos de protesto do inconsciente contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outra percepção, etc.”.³⁸

A partir destes apontamentos e suas implicações, acredito que nos aproximamos do processo de subjetivação que está em jogo no discurso amoroso agenciado pela escrita barthesiana. Na abertura dos *Fragmentos*, numa espécie de prólogo intitulado “Como é feito este livro”, Barthes faz questão de discorrer sobre o caráter *simulativo* que entrará em cena no seu trabalho:

Substituímos pois a descrição do discurso amoroso por sua simulação e devolvemos a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, a fim de pôr em cena uma enunciação, não uma análise. [...] o lugar de alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala.³⁹

A princípio, se nos detivermos unicamente nesta restituição de uma pessoa essencial (o “eu”) intentada e assumida por

Barthes, podemos pensar que se trata de uma mera individualização determinista, de uma centralização discursiva egoica e “romântica”. Entretanto, este “lugar” onde acontece o discurso, quer dizer, este amante “que fala e diz” perante a muidez do outro amado, é simplesmente *alguém* (talvez próximo ao *ele* sem rosto que habita o espaço literário, nos termos de Blanchot), que não deve ser tomado como um indivíduo dotado de um aparato físico e civil, ou visto, ingenuamente, como o próprio Barthes fazendo confidências íntimas, ou ainda, como uma personagem no sentido corriqueiro do termo. Esta espécie de locutor apresenta-se como uma subjetividade *simulada, produzida*, ou, para utilizar uma expressão cara a Barthes, *romanesca*, insurgindo como um “eu” que podemos considerar inventado, forjado, obviamente por não se tratar de uma identidade (como, inversamente, se dá no caso das pessoas civis): “é um eu que apenas diz eu sem ser o eu de uma pessoa em particular”.⁴⁰ Tal simulação, ou processo de subjetivação, traz à luz um gesto que visa introduzir no Mesmo, o Outro: um movimento que faz emergir um outro, uma diferença no lugar do “eu” autocentrado e autônomo, isto é, uma força de alteridade e *singularidade* que impossibilita a fixação de uma etiqueta identitária.

Ao dizer “eu”, o amante barthesiano individualiza certa subjetividade amorosa em circulação no campo social nas mais variadas formas, quer dizer, vozes múltiplas, provenientes de

38. GUATTARI; ROLNIK. *Cartografias do desejo*, p. 45.

39. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. XVII.

40. MARTY. *Roland Barthes, o ofício de escrever*, p. 281.

épocas distintas que se mesclam, oriundas da literatura, da filosofia, entre outros. É por meio da indeterminação expressa pela voz do amante que podemos nos aperceber da flexibilidade desta subjetividade que advém no discurso amoroso, passível de constantes metamorfoses e devires ao longo do livro, e que, através dessas mutações, pode assumir praticamente todos os pronomes pessoais ou até pseudônimos: eu, ele, nós, x, etc. (pluralidade de forças configurando uma subjetividade movediça). Ao invés de petrificar a voz amorosa, de legá-la a imortalidade estática de um código dominante, Barthes faz com que ela passe por deslocamentos, devires, vindo sempre a ser outra coisa no decorrer do discurso (a descontinuidade da forma, a fala por fragmentos, implica ainda na desconstrução da identidade fixa). São estes devires, que recusam o individual e a constituição sobre e a partir da identidade, que possibilitam a reação do *singular*, que existe pela e na diferença: nem convergência, nem conjunção, nem um fundamento único que lhe sirva de origem – a singularidade da voz amorosa provém da disjunção e da diferenciação entre todas as vozes que a compõem.

À guisa de cartografarmos pequenos instantes de singularidade no discurso amoroso barthesiano, vejamos então o seguinte acontecimento enunciado pelo amante:

Naquela manhã, devo escrever com toda urgência uma carta ‘importante’ – da qual depende o êxito de certa empresa; mas

em vez disso escrevo uma carta de amor – que não envio. Abandono alegremente tarefas insípidas, escrúpulos razoáveis, condutas reativas, impostos pelo mundo, em prol de uma tarefa inútil, oriunda de um Dever vivo: o Dever amoroso. Faço discretamente coisas loucas; sou a única testemunha de minha loucura.⁴¹

Nesta cena, o amante, ao invés de fazer o jogo da reprodução de modelos que não nos permitem criar saídas para os processos de singularização, ao contrário, trabalha para o funcionamento desses processos na medida de suas possibilidades: traça uma linha fugitiva, evade-se, desvia e provoca uma disrupção nas engrenagens subjetivas do capital. Se perante os enunciados do mercado, da indústria cultural e publicitária (componentes semiológicos que se manifestam também através da família, da educação, da religião, da arte etc.) que concorrem para o engendramento da subjetividade, o discurso do amor-paixão composto por Barthes pode ser tomado como marginal, “improdutivo”, em suma, obsceno, seria através de sua obscenidade mesma que ele viabilizaria a abertura de um campo do possível, para o que é da dissidência de um modelo subjetivo preponderante. Mas é preciso levar em conta a fugacidade desta criação: a obscenidade, em suas variadas configurações, é movente por excelência – se por hora está aqui, logo depois pode não mais estar dependendo do movimento incessante no qual estamos inseridos,

41. BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 17.

que ora instaura determinados paradigmas, ora desterritorializa-os firmando outros, para que algo novo venha à tona e adquira ares de resistência.

Por último, no esforço de levar adiante o gesto barthesiano acerca da obscenidade amorosa, faz-se urgente sinalizarmos para a rarefação das aparentes dicotomias engendradas ao longo deste texto, isto é, como se de um lado tivéssemos o fragmento e, de outro, o contínuo; o trágico para além do racional; o singular como o fora do serializado. De outra maneira, cada uma das instâncias consideradas obscenas encontra-se imanente à própria cultura da *doxa*, quer dizer, aos avatares elencados aqui como dispositivos de captura sobre os quais o discurso do amante empreende sua corrosão. A obscenidade está no interior, mas de certa maneira, desde sempre, habitando e operando na superfície de uma espiral. Se estamos na atualidade sempre *dentro de*, mas, mesmo assim, em intimidade com certa exterioridade desta espiral, é deste local que podemos produzir o abalo, quer dizer, abrir o obsceno. Se os elementos de aprisionamento e de invenção, de anestesia e de afetação, se contaminam inevitavelmente, devemos então estar alertas, assim como Barthes, para a obscenidade presente no íntimo de cada coisa. Na medida em que concebemos o confronto infinito travado entre as formas da opinião e as obscenas, nem como uma oposição imóvel, nem como um jogo bidimensional entre dentro e

fora, podemos ver ainda mais perto as obscenidades que o excesso de luz do contemporâneo tenta encobrir. Se a fala do amante, em seu caráter fragmentário, trágico e singular, permanece obscena (intempestiva), é porque, junto a ela, estamos nas voltas espiralares que não deixaram de trazer, sempre uma vez mais, o Um, a racionalidade e o capital como modelos. Contudo, neste caso, sabemos da impossibilidade de uma afirmação derradeira e da necessidade de sermos imprecisos. Decerto, outros padrões nos serão impostos, mas ainda assim, outras obscenidades serão descobertas ou inventadas, e no final das contas, será o amor que voltará, mas num outro lugar...

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BADIOU, Alain. **Éloge de l'amour**. Café Voltaire: Flammarion, 2009.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de Novos Ensaios. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz**: entrevistas, 1961-1980. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Prefácio Leyla Perrone-Moisés; trad. Mario Laranjeira. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

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

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

BARTHES, Roland. **Le discours amoureux**: Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédites). Présentation et édition de Claude Coste. Éditions du Seuil, octobre 2007.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1**: a palavra plural. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3**: a ausência de livro, o neutro o fragmentário. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed.34, 1995.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de Saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 17º ed. Rio de Janeiro: Ed Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 16º ed. São Paulo: Ed Loyola, 2008.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. 6º ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a Verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

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

NIETZSCHE, Friedrich W. **O nascimento da tragédia**, ou Helenismo e pessimismo. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Crepúsculo dos ídolos**, ou, como se filosofa com o martelo. Trad. apresentação e notas de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: Amor e Erotismo. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

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

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.