

A fórmula do amor: escrita e saber em torno de *Fragmentos de um discurso amoroso*

La formule de l'amour : écriture et savoir autour de *Fragments d'un discours amoureux*

Sofia França Souza*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27, n. especial, 21-42, 2025. Universidade Federal de Pernambuco.
ISSN 1984-7408. DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.267941>

Resumo: Este artigo examina a relação entre amor, conhecimento e escrita através de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. A análise percorre a proximidade dessa obra com a escrita romanesca e como o discurso amoroso ali presente se estrutura como uma busca pelo saber. Para isso, o artigo dialoga com *Eros, o doce-amargo*, de Anne Carson, que também articula o amor à construção do conhecimento, e com referências filosóficas como Platão e Sócrates. A escrita barthesiana, marcada pelo detalhe e pela fragmentação, revela um sujeito apaixonado que, ao tentar dizer o amor, simultaneamente o constrói e o perde. Desse modo, *Fragmentos de um Discurso Amoroso* pode ser lido como um “romance do detalhe”, no qual a narrativa se desenha por meio de deslocamentos temporais e colagens discursivas. Por fim, o estudo sugere que Barthes, ao insistir na impossibilidade de uma estrutura romanesca tradicional, acaba produzindo um novo tipo de narrativa.

Palavras-chaves: Roland Barthes; Escrita; Discurso amoroso; Romance do detalhe.

Résumé : Cet article examine la relation entre amour, savoir et écriture à travers *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes. L'analyse explore la proximité de cette œuvre avec l'écriture romanesque et la manière dont le discours amoureux s'y structure comme une quête de connaissance. Pour cela, l'article dialogue avec *Eros, the bittersweet* d'Anne Carson, qui associe également l'amour à la construction du savoir, ainsi qu'avec des références philosophiques telles que Platon et Socrate. L'écriture barthesienne, marquée par le détail et la fragmentation, met en scène un sujet amoureux qui, en tentant de dire l'amour, le construit et le perd simultanément. Ainsi, *Fragments d'un discours amoureux* peut être lu comme un « roman du détail », où la narration se construit à travers de déplacements temporels et des collages discursifs. Enfin, l'étude suggère que Barthes, en insistant sur l'impossibilité d'une structure romanesque traditionnelle, finit par produire un nouveau type de narration.

Mots-clés : Roland Barthes ; Écriture ; Discours Amoureux ; Roman du détail.

* Graduada em Letras Português - Francês pela Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: sofiafransouza@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-2257-8749>. Este trabalho foi realizado sob a orientação da Profa. Dra. Claudia Amigo Pino no contexto de uma pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida entre 2023 e 2024 financiada pela FAPESP.

1. Introdução

“Eu tenho o gesto exato, sei como devo andar / Aprendi nos filmes pra um dia usar.” É assim que começa uma das músicas pop mais emblemáticas dos anos 80, “A Fórmula do Amor”, interpretada pelo grupo Kid Abelha e composta por Leo Jaime. Na canção, o eu lírico se dedica a dominar diversas estratégias de conquista — andar confiante, ter um bom papo, dançar, entre outras. No entanto, apesar de todo esse esforço, ele não consegue chamar a atenção de ninguém. Independentemente do que faça, seu “charme” parece ineficaz. Ainda assim, após a experiência de tentativa e erro, ele repete esperançoso o refrão: “Ainda encontro a fórmula do amor”.

Mas será que realmente existe uma fórmula do amor? Será que o amor é algo que podemos aprender? E, ainda, qual é a relação entre o amor e o conhecimento? Essas foram algumas das questões que me ocorreram durante a leitura de *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977), de Roland Barthes. No livro, que adota o ponto de vista de um sujeito apaixonado falando seu amor para alguém que sequer o escuta, existe algo que parece dialogar com o eu lírico da música de Leo Jaime. Contudo, há uma diferença essencial: enquanto o eu lírico da canção deseja conquistar — quer que alguém se apaixone por ele, ou talvez até deseje ele mesmo se apaixonar —, o enamorado barthesiano já foi arrebatado pelo amor.

Embora tenha fracassado em sua empreitada romântica, esse enamorado pode ser que esteja mais próximo da “fórmula do amor” por já ter se apaixonado. Mas onde reside esse segredo sobre a paixão? Será que é possível descobrir algo mesmo em uma jornada malograda? Entre o que conhecemos e o que desconhecemos sobre o amor, talvez possamos ao menos esboçar uma resposta. Afinal, solos de guitarra podem não conquistar, mas as palavras — quem sabe? — sim.

2. A conquista pela escrita

Na orelha da edição brasileira, publicada pela Bazar do Tempo, de *Eros, o doce amargo*, primeiro livro da escritora norte-americana Anne Carson, há uma afirmação da autora que parece extraída de uma entrevista: “Eu gostaria de entender porque essas duas atividades, apaixonar-se e passar a conhecer, me fazem sentir tão viva.” (Carson, 2022). A declaração apesar de presente na orelha e representativa, portanto, de uma escolha editorial parece dar o tom da obra que poderíamos afirmar que se constrói através de uma pergunta: Em que ponto são aproximáveis os gestos da paixão e do conhecimento? Ou ainda, como aproximá-los?

Bem, para Carson uma das possibilidades parece estar na escrita e se demonstra justamente nesse livro publicado em 1986. Perpassando filósofos e poetas da Grécia antiga, a ensaísta demonstra como o sentimento amoroso possui uma dimensão dupla. Para isso, ela parte mais especificamente de *glukupiron* (doce-amargo), palavra que aparece em um dos fragmentos de Safo para qualificar eros. Assim, o amor é apresentado pela autora por

meio de um fato contraditório: “amor e ódio convergem no desejo erótico” (Carson, 2022, p. 26).

Essa “contradição” da experiência amorosa, entretanto, não parece surpreender — ao menos aqueles que já se apaixonaram. O que provoca questionamentos não é tanto a existência da contradição em si, mas o modo como ela opera. Afinal, mesmo sabendo algo sobre o amor, ele continua carregando dimensões desconhecidas. Por exemplo, sabe-se que o amor é doce-amargo; em outras palavras, que a experiência amorosa é repleta de sentimentos que parecem antagônicos. Porém, quais são esses sentimentos? Como eles se relacionam entre si? Por que o gesto de amar não pode ser simplesmente doce ou amargo?

Diferentemente do “fato contraditório”, o entrelaçamento entre o conhecido e o desconhecido surpreende, mesmo sendo uma ideia já presente desde a antiguidade clássica. É o que Carson ilustra ao recorrer a Sócrates, que em dois diálogos platônicos, *O Banquete* e *Teages*, afirma que seu saber se limita a um conhecimento sobre “coisas eróticas”. Mas o que seria esse tipo de saber?

Para a ensaísta, o erotismo do conhecimento socrático vem de um movimento constante de aproximação entre o que se sabe e o que permanece desconhecido, sem jamais eliminar a diferença entre esses polos. Habitando uma zona de indeterminação, o saber se torna vivo: um gesto que reconhece o desconhecido e, ao mesmo tempo, o busca. Nesse sentido, a máxima socrática — “Só sei que nada sei” — não é apenas um aforismo filosófico, mas a expressão de um saber profundamente erótico. É então nessa tensão entre o conhecido e o desconhecido que Sócrates encontra o impulso para o que Carson descreve como uma “vida de pesquisa”.

Embora ao mencionar uma “vida de pesquisa” ela se refira a Sócrates, a procura pela diferença não se limita a ele. Essa mesma motivação se manifesta nela mesma e em qualquer pesquisador que encontra na exploração do diverso o conhecimento. Como afirma:

Buscar algo a mais do que os fatos vai te levar para além desta cidade, e talvez, como para Sócrates, para além deste mundo. É uma proposta de alto risco, como Sócrates via muito claramente, buscar a diferença entre o conhecido e o desconhecido. Ele achou que o risco valia a pena porque estava apaixonado pela conquista em si. E quem não está? (Carson, 2022, p. 242).

A “vida de pesquisa”, assim, pauta-se na busca pelo diferente, mas sobretudo ter sua motivação na paixão pela conquista. Paixão que está em todos aqueles que ousam apostar alto e explorar o que vai além dos fatos. Mas conquistar o quê, afinal? Quem nos escuta? Aqueles que amamos?

Colocadas essas questões, é impossível não nos voltarmos a Roland Barthes, principalmente a *Fragmentos de um discurso amoroso*, obra publicada pelo crítico em 1977. Originado de O discurso amoroso, seminário ministrado por ele na École des Hautes Études

en Sciences Sociales (EHESS), *Fragmentos* demonstra a recriação de um discurso oral em escrito. Isso, anterior ao próprio livro, é manifestado pelo professor no último encontro com seus ouvintes:

As figuras não tratadas — se subsiste ainda uma certa curiosidade a seu respeito — se encontrarão no livro que desejo escrever sobre o discurso amoroso a partir desses dois anos de seminário. Única dúvida: esse livro, eu ainda não estou certo quanto a poder escrevê-lo, em outras palavras, de encontrar a prática, o funcionamento da escritura; pois, em uma palavra: é muito *difícil* (Barthes, 2007, p. 719, tradução minha).

Todavia, é crucial destacar que a obra não é apenas o resultado ou o produto do seminário, mas também a expressão de um desejo: o de inserir-se na escritura. Em termos mais simples, podemos compreender a escritura como uma prática literária ou, de forma ainda mais geral, como a própria ideia de escrita. Por outro lado, é importante salientar que não é qualquer escrita, mas uma escrita que se ligue de alguma forma a uma “vida de pesquisa”. Pois, é através da pesquisa que ela se apresenta, como afirma Barthes (2012, p. 393) alguns anos antes no ensaio “Escritores, intelectuais e professores” (1971): “A ‘pesquisa’ é então o nome prudente que, sob a imposição de certas condições sociais, damos ao trabalho de escritura.”

Mesmo que essa seja apenas uma das definições possíveis de escrita/escritura dentro da obra do crítico, é ela que escolhemos de modo que observemos uma conexão significativa com Carson. Afinal, ambos os escritores se conectam através da prática do que poderíamos chamar de ensaios literários e se dedicam à “vida de pesquisa”.

Todavia, a conexão entre Barthes e Carson é ainda mais direta do que a relação pesquisa/escrita. Primeiramente, ambos os autores possuem uma conexão a nível temático, já que têm obras em que discorrem sobre o discurso amoroso (*Fragmentos* e *Eros, o doce amargo*). Em segundo lugar, além de uma proximidade temática, *Fragmentos* é uma referência explícita no ensaio de Carson.¹ Essa referência é inclusive destacada, visto que uma das figuras do livro de Barthes é utilizada pela autora como epígrafe de um capítulo (ou parte? Ou figura?) chamado: “Agora e Então”. A epígrafe extraída da figura “Ausência” discute o problema da temporalidade discursiva. A questão expandida por Carson através de Barthes é que o sujeito apaixonado vivendo seu desejo pela pessoa amada no tempo do “agora” (o presente) percebe que essa pessoa está no tempo do “então” (antes ou depois do tempo do desejo). Dessa maneira, a escrita do discurso amoroso surge como forma de driblar os tempos, uma vez que:

¹ Vale ressaltar que os dois textos também compartilham alguns pontos bibliográficos. Mesmo que Carson dedique-se majoritariamente ao comentário de autores da antiguidade, Barthes também usa alguns desses autores, como Platão (por meio de *Fedro* e *O Banquete*) e Safo. Logo, a persistência no comentário a respeito de *Fedro* surge pelo interesse nas questões levantadas no livro, mas igualmente por ser uma referência de ambos os autores.

Quando você lê ou escreve, parece alcançar aquele controle que quem ama deseja: um ponto de vista vantajoso a partir do qual os dilemas de “agora” e “então” podem ser vistos com distanciamento. Quando o desejo é o assunto de um texto que você está lendo, você pode abri-lo em qualquer lugar e terminar quando quiser. Se Eros é algo escrito em uma página, você pode fechar o livro e se afastar. Ou voltar para o livro e reler as palavras de novo e de novo (Carson, 2022, p. 174).

Não por acaso, Platão por meio de Fedro demonstra sua preocupação em relação a leitura e a escrita. Para ele “a busca pelo conhecimento é um processo necessariamente vivido no espaço e no tempo” (Carson, 2022, p. 175). Desse modo, a escrita, bem como a leitura, poderia surgir como forma de controle. Uma vez fixada em uma folha de papel, a palavra escrita forneceria a impressão de que o conhecimento é estático, enquanto a palavra falada resistiria a essa fixação. Para Barthes, no entanto, a escrita por meio da prática literária ocuparia outro lugar. Ela poderia sim, ser manipulativa, repleta de logros, mas quando aliada ao literário seria a forma de exercer um novo saber. A respeito disso ele discorre em sua Aula inaugural no Collège de France:

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens. O que ela conhece dos homens, é o que se poderia chamar de grande *estrago* da linguagem, que eles trabalham e que os trabalha, quer ela reproduza a diversidade dos socioletos, quer, a partir dessa diversidade, cujo dilaceramento ela resente, imagine e busque elaborar uma linguagem-limite, que seria seu grau zero. Porque ela encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la, a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático (Barthes, 2004, p. 17-18, grifos meus).

Todavia, a literatura não é uma negação do poder, ela também deseja conquistar. Um exemplo reside no próprio Fedro que se transfigura durante a leitura do discurso de Lísias sobre o amor. Mais do que isso, “o interlocutor de Sócrates no *Fedro* é um jovem rapaz que se apaixonou por um texto escrito” (Carson, 2022, p. 175). Ora, não precisamos ir tão longe para discorrer sobre o assunto. Em entrevista sobre o *Fragmentos* o próprio Barthes diz ter escrito seu livro para receber cartas de leitores². Há, portanto, um desejo de seduzir, de fazer com que o outro se apaixone pelo que escrevemos. Assim como Lísias faz com Fedro, Barthes e Carson fazem com seus leitores. A escrita, afinal, não é inocente; ela é um modo de criar valor para si e, então, seduzir o outro por meio desse valor. Sobre essa criação de valor, Barthes comenta no último curso que deu no Collège de France, *A preparação do romance*. Para ele, quando escrevemos, afirmamo-nos positivamente, mesmo quando declaramos o contrário: “posso, por exemplo, escrever uma obra (um diário íntimo) na qual,

² A respeito disso Philippe Roger (1986, p. 182) discorre: “Dans un autre entretien, retournant une question sur l’identification de l’amoureux, il en vient à designer la réponse (amoureuse) du lecteur comme le dessein même du livre : ‘Perfidement, je dirai que j’ai écrit le livre pour recevoir des lettres et de confidences qui me permettent de penser, maintenant, qu’il y a beaucoup plus de sujets amoureux que je ne croyais...’ (GV, 273).”

pateticamente assumirei, declarando-a, uma perda, uma degradação de meu talento; mas se escrevo que valho menos, assim fazendo declaro que valho mais.” (Barthes, 2005, p. 75).

Nesse sentido, o escritor não parece tão diferente do amante. O sujeito apaixonado também emprega estratégias para seduzir o objeto de seu desejo. De volta aos gregos, podemos dizer que o próprio Lísias faz isso. Fedro inicia o diálogo dizendo que Lísias havia conquistado um jovem com a seguinte ideia: “é preferível alguém ceder às instâncias de quem não lhe dedica amor a entregar-se a quem o ama de verdade” (Platão, 2011, p. 61). No entanto, para Sócrates, esse argumento não passava de um logro, como indica ao retomar o discurso de Lísias:

Era uma vez um mancebo, ou melhor, um adolescente de extremada beleza, que vivia rodeado de admiradores. Entre estes um havia mais esperto do que os outros, o qual, dado que não estivesse mais apaixonado do que os demais, convenceu o jovem de que não sentia por ele a menor atração e, de uma feita, empenhado em conquistá-lo, procurou-lhe demonstrar que, de preferência, ele deveria favorecer quem não lhe tivesse amor, não seus apaixonados (Platão, 2011, p. 85).

Lísias, assim, fingia não ser um amante quando, na verdade, era. Além disso, a escrita de seu discurso carregava algo de deliberadamente estratégico, concebido para conquistar o amado. Nesse ponto, poderíamos questionar se o próprio discurso oral de Sócrates não seria também movido pelo desejo de conquistar. O mais interessante, porém, não é julgar Sócrates ou atribuir-lhe razão, mas explorar a dimensão da palavra escrita. É através dela que as reações são possíveis. Se Lísias não tivesse registrado, de alguma forma, seu discurso, Fedro jamais poderia ser um “interlocutor apaixonado”, e Sócrates muito menos poderia comentá-lo.

Embora o discurso oral tenha seu poder de conquista ou convencimento, a escrita parece perdurar seus efeitos. Tanto é que conhecemos Sócrates não por suas próprias palavras, mas sim através do texto de Platão. Isto é, suas palavras só ressoam do modo que ressoam porque foram fixadas no papel.

Uma tensão referente à escrita também é configurada em *Fragmentos*. No livro em questão, o enamorado, apesar de reconhecer o poder da palavra, parece ser frustrado quanto a sua habilidade de manipulá-la. Ele sente-se incapaz de fazer algo que seria considerado produtivo com seu discurso. Diversas são as figuras em que afirma isso: “Sou ao mesmo tempo muito grande e muito fraco para a escritura” (“Escrever”) (Barthes, 2018, p. 150); “Só o Outro poderia escrever meu romance” (“Drama”) (Barthes, 2018, p. 135); “eu mesmo (sujeito enamorado) não posso construir até o fim minha história de amor” (“Errância”) (Barthes, 2018, p. 140); “Não escrevo, não me fecho para escrever o romance do tempo reencontrado” (“Lembrança”) (Barthes, 2018, p. 210), entre outras.

Ainda assim, apesar do que “fala e diz” o enamorado, não podemos esquecer que *Fragmentos* também é um texto escrito. À semelhança do diarista de *A Preparação do*

Romance, que se queixa da degradação de seu talento enquanto demonstra algum talento com isso, o enamorado barthesiano reclama de não conseguir escrever sua história de amor, enquanto a escreve. Ao afirmar sua impossibilidade, ele a realiza e faz com que valha mais. Mas qual é o valor que ele busca afirmar com isso? Quem, ou o que, ele deseja conquistar? A resposta mais imediata seria: “o outro” — o amante deseja conquistar o amado. Entretanto, o enamorado sabe que isso é impossível. Diferentemente de Lísias, ele não tenta esconder sua sentimentalidade para seduzir quem ama e, inclusive, gostaria que através dela pudesse empreender sua conquista. No entanto, ele sabe que aquele que deseja sequer está lá, que o tempo da escrita é sempre um tempo diferente ao do desejo amoroso. Essa consciência se revela explicitamente, por exemplo, na figura “Escrever” em que sublinha: “Saber que não se escreve para o outro, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente *aí onde você não está* — é o começo da escritura.” (Barthes, 2018, p. 152).

Ao fazer essa afirmação, ele não apenas reconhece a distância irremediável entre a escrita e o desejo amoroso, mas também expõe uma contradição: mesmo sabendo que nunca alcançará quem ama por meio da escrita, persiste em escrever. Imprimir caracteres no papel, assim, torna-se um gesto de esperança: a expectativa de que a combinação correta de frases, como em um feitiço, possa reviver aquilo (o instante amoroso) ou aquele (o amado) que já não está mais lá.

Esse, porém, é um projeto que Barthes levará consigo até o fim da vida, desdobrando-se no desejo de escrever um romance. Claudia Amigo Pino em “Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos” discorre a respeito dessa iniciativa. A ideia de um romance, anunciada por Barthes em 1977 — mesmo ano da publicação de *Fragmentos!* — durante um colóquio em Cerisy, transformou-se, em 1978, em um curso dedicado exclusivamente a esse projeto: *A preparação do romance*. A respeito disso Pino, comenta:

Barthes consagraria seus dois últimos cursos a esse projeto: *A preparação do romance 1 e 2*, oferecidos de 1978 a 1980 no Collège de France. Seu romance, nesse momento, não se reduzia a um devaneio, tinha um título: *Vita Nova*, e aparentemente não era mais uma reescritura de *Guerra e paz*, mas de *Em busca do tempo perdido*. Sem negar a inspiração inicial, Barthes assume o modelo de Proust na conferência inaugural do seu curso, *A preparação do romance*, e faz constantemente relações entre o seu projeto e a escrita proustiana e inclusive entre a sua vida e a de Proust. O objetivo desse romance não estaria longe dos de Stendhal: “dizer o amor”. Barthes divide esse objetivo em três missões descritas na conferência inaugural do curso: 1) “dizer aqueles que eu amo”, ou seja, fazer viver ou reviver as pessoas amadas em forma de personagens; “permitir a representação de uma ordem afetiva”, ou seja, se referir a fatos, a percepções, relacionados à experiência amorosa e 3) “não fazer pressão sobre o outro”, ou seja, dizer o amor sem obrigar a amar, fazer simplesmente sentir o amor (Pino, 2012, p. 213).

Contudo, é essencial destacar que, nessa mesma conferência inaugural, Barthes afirma que o romance proustiano não seria apenas um romance. Segundo ele, *Em Busca do Tempo Perdido* constitui uma terceira forma, situada entre o romance e o ensaio. Assim, o que Barthes busca em seu projeto poderia não estar em um romance, mas em uma outra forma que ultrapassasse os limites da escrita que ele já praticava.

Antes mesmo de abordar suas “missões” ou o desejo de escrever um romance — ainda que este não fosse um romance no sentido convencional —, Barthes insiste na originalidade da terceira forma de Proust. Para defender esse ponto, dedica-se a comentar o tema do sono, elemento central e inaugural de *Em Busca do Tempo Perdido*:

O sono proustiano tem um valor fundador: organiza a originalidade (o “típico”) da Busca (mas essa organização, como veremos, é na realidade, uma desorganização).

Naturalmente há um bom e um mau sono. O bom sono é aquele que é aberto, inaugurado, permitido, consagrado pelo beijo vespéral da mãe; é o sono direito conforme a Natureza (dormir de noite, agir de dia). O mau sono é o longe da mãe: o filho dorme de dia enquanto a mãe fica acordada; só se vêem no breve cruzamento entre o tempo direito e o tempo invertido: vigília para uma, deitar-se para outro; esse mau sono (sob efeito de barbitúrico), a obra toda não será demais para justificá-lo, resgatá-lo, posto que é ao preço doloroso dessa inversão que a *Busca*, noite após noite irá se escrever (Barthes, 2012, p. 352).

Logo, Barthes sublinha que é através do sono que Proust desorganiza o tempo, a cronologia dos fatos. O mau sono, sob o qual se escreve a *Busca*, introduz uma “consciência desregrada, vacilante, intermitente” (Barthes, 2012, p. 353) que funda um outro ritmo. Esse “outro ritmo”, é o desvio de elementos pessoais. A fim de identificá-los o crítico cita dois exemplos. O primeiro encontra-se na pessoa enunciativa, uma vez que o “eu” proustiano é o narrador, mas não necessariamente corresponde a Proust. Mesmo que a obra remeta a fatos biográficos do autor, esse “eu” parece manter ligações incertas com a pessoa civil do autor. Já o segundo desvio está na narrativa. A respeito disso, Barthes atesta:

na *Busca* há certamente “narrativa” (não é um ensaio), mas essa narrativa não é a de uma vida que o Narrador tomasse no nascimento e conduzisse de ano em ano até que toma da pena para narrá-la. O que Proust conta, o que coloca em narrativa (insistimos), não é a sua vida, é seu desejo de escrever: o Tempo pesa sobre esse desejo, mantém-no numa cronologia (Barthes, 2012, p. 355).

Por meio desses “desvios”, Proust finalmente cria uma obra que transcende o romance tradicional. É esse caminho que Barthes desejava seguir ao estabelecer suas missões. Sabemos, no entanto, pelo artigo de Pino, que Barthes nunca chegou a escrever o romance *Vita Nova*. O que restou desse ambicioso projeto foram apenas oito fólios. Diante disso, surge uma pergunta inevitável: se Barthes não escreveu o romance que idealizava, o que, afinal, ele escreveu? E mais: poderia Barthes, em alguma medida, ter se aproximado da escrita de um romance antes mesmo de anunciar *Vita Nova* como projeto?

Essa questão nos leva diretamente a *Fragmentos de um discurso amoroso*. Embora Barthes tenha descrito o livro como “muito romanesco”, ele próprio afirma que não é um romance. No entanto, *Fragmentos* carrega elementos que o aproximam dessa forma literária, como a presença de uma narrativa que, mesmo desconexa, se sustenta. Assim, em vez de se configurar como um romance tradicional, *Fragmentos* ecoa as possibilidades de um romance que nunca se concretiza, mas que ainda assim se mantém impregnado por sua essência.

Menos do que fornecer uma resposta definitiva sobre a forma dos *Fragmentos*, nossa aposta é demonstrar a pluralidade de leituras que a obra pode atingir. Uma pluralidade que torna difícil chegar a uma única resposta. Um pouco ensaio, um pouco romance, *Fragmentos* é um livro que se constrói através da paixão pelo diferente e pelo desejo de conquistar seus leitores. Ou seja, é movido pelo desejo de escrever, mas também por uma busca incessante por novas formas de produzir conhecimento que nos faça perguntar o que é que o amor tem a nos ensinar.

3. Um (não) romance muito romanesco

Para que possamos discorrer de modo mais detido as aproximações que *Fragmentos* tem do romance é necessário que partamos do começo. Pelo começo quero dizer justamente por aquilo que antecede as figuras: a justificativa, o “prólogo” e a frase de abertura. Antes de explicar o método sob o qual foi construído o livro, Barthes traz uma motivação para a sua existência:

A necessidade desse livro se apoia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje de extrema solidão. Esse discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, ou depreciado, ou ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é, em suma, o assunto do livro que começa (Barthes, 2018, p. 13).

Entre essa justificativa inicial e a frase de abertura, também é inserido uma espécie de prólogo intitulado “Como é feito esse livro” onde tem-se a explicação dos três elementos fundamentais para compreender *Fragmentos*: o que são as figuras, a ordem em que estão dispostas e as referências que permeiam o texto. As figuras, explica Barthes, são “frações de discurso” que não possuem função retórica, mas servem para “congelar” o corpo do enamorado em ação, como se este fosse a estátua de um orador que fraseia sem parar. Todo o livro, portanto, gira em torno de um *eu* que por meio dessas figuras “fala de si, amorosamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (Barthes, 2018, p. 15).

Porém, mais interessante do que a definição que Barthes dá às figuras é o modo que ele as organiza. Dispostas em sequência alfabética³, elas rompem com uma organização linear que poderia sugerir uma história de amor, um romance. Sobre isso é enfatizado: “O enamorado fala por grupos de frases, mas não integra essas frases a um nível superior, a uma obra; é um discurso horizontal: nenhuma transcendência, nenhuma redenção, nenhum romance (mas muito romanesco)” (Barthes, 2018, p. 18).

Essa tentativa de afastamento ocorre porque, para Barthes, o romance representa uma forma de adequar o discurso amoroso à “opinião geral”. Caso o enamorado narrasse sua aventura amorosa, ele acabaria por se reconciliar com o mundo, conferindo ao seu discurso uma finalidade, uma moral. Assim, a marginalidade e a solidão características de sua “condição” de apaixonado seriam suprimidas em favor de aprendizados que, ao invés de preservarem a experiência amorosa, reforçariam a ideia de que o amor-paixão é, em última análise, uma ilusão.

No entanto, após estabelecer a distância entre *Fragmentos* e o romance, vem a frase que inaugura o livro: “É, portanto, um enamorado que fala e diz” (Barthes, 2018, p. 21). Colocada no presente, a frase parece criar uma encenação enunciativa. Ora, como discutimos anteriormente o tempo da escrita não é o tempo do amor. Assim, ao ser colocada no presente a frase inaugural parece operar quase como uma fórmula mágica capaz de embaralhar os tempos. Mas trata-se de uma magia diferente daquela dos contos de fada que começam com “Era uma vez” a fim de indicar um tempo impreciso e distante. Ao utilizar o presente, Barthes quer aproximar cronologicamente o leitor do enamorado, isto é, nos inserir na situação enunciativa do discurso como se ele acontecesse *agora*. Porém, apesar desse jogo temporal, ao serem fixados pela escrita, tanto o amante quanto o amado já estão presos ao tempo do *então* — aquele que chega antes ou depois do desejo amoroso.

Se pegamos a frase de abertura no original — “C’est donc un amoureux qui parle et dit” — estar no tempo do *então* parece menos absurdo ainda, uma vez que o “donc” pode também ser traduzido por “então”. Desde o princípio, em sua frase mágica, Barthes nos mostra o tempo da escrita e a respeito disso Philippe Roger (1986, p. 185, tradução minha) comenta: “Esse *então* é aquele do contador, não do lógico. Ele já narra: *então*, uma vez que você me escuta, uma vez que você quis...Ele não conclui, ele te inclui no monólogo, ele te *cola* lá: posição cega de quem conta até cem, ou duzentas e oitenta e seis páginas.”

Contudo, não é apenas negando o contador de histórias e depois assumindo-o que Barthes aproxima-se da narrativa. Apesar de buscar escapar do romance, Barthes não

³ Do mesmo modo que Barthes persiste na afirmação de que o livro não conta nenhuma história de amor quando conta, há igualmente uma persistência em sustentar que o *Fragmentos* tem suas figuras ordenadas alfabeticamente. Como já observado por Marty (2009, p. 219), essa ordem pode ser questionada: “O que devemos, pois, admitir é que a ordem alfabética é um logro formal, porque não é de maneira alguma arbitrário, e esse logro aliás se denuncia, já que a letra “A”, que ordena esse primeiro lugar, não é a inicial da figura ‘S’Abîmer’: é preciso desconsiderar o ‘S’ de S’Abîmer para conferir-lhe o primeiro lugar, da mesma maneira que é preciso desconsiderar o ‘Non’ de ‘Non-vouloir-saisir’ para que essa figura apareça no livro em último lugar.”

consegue evitar aquilo que ele próprio chama de romanesco, nem deixar de utilizar referências provenientes de romances. Uma das principais referências do livro, por exemplo, é *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, que aparece com frequência nas figuras. Todavia, o mais interessante não é apenas a presença do romance, mas como Barthes retoma os momentos narrativos de *Werther* — é assim que ele se refere à obra — e os mistura aos de seu enamorado. Um dentre os vários exemplos disso ocorre quando a cena do primeiro encontro de Werther com Charlotte é mencionada e, contrastivamente, aparece a descrição do primeiro encontro do enamorado com X... (como é chamado ao longo do livro seu amado):

Ao descer da carruagem, Werther vê Charlotte (de quem ele se enamora) pela primeira vez, emoldurada pela porta da sua casa (ela corta pãozinhos para as crianças: cena célebre, muito comentada) [...]. “A primeira vez, vi X... através do vidro de um carro: o vidro se deslocava, como uma objetiva na multidão procurando *quem amar*; e depois, imobilizado por qual *justeza* do meu desejo?, eu fixava essa aparição, que eu seguiria, a partir daí, durante meses (Barthes, 2018, p. 49-50, grifos meus).

Assim, o enamorado transita de “Werther vê Charlotte (...) pela primeira vez” para “A primeira vez, vi X...”, deslocando a descrição da cena de *Werther* para a sua própria. Um outro exemplo — a fim de mostrar a recorrência desse procedimento — está também na figura “Identificação” em que é misturada a história de Werther a do enamorado para discorrer sobre o apaixonamento e a loucura. No primeiro fragmento lemos:

Werther se identifica com todo enamorado perdido; ele é o louco que amou Charlotte e vai colher flores em pleno inverno; ele é o jovem empregado de uma viúva que acaba de matar seu rival, pelo qual ele quer interceder, mas que não pode salvar da prisão: “Nada pode lhe salvar, infeliz! Vejo bem que nada pode nos salvar”. A identificação não tem significado psicológico; é uma pura operação estrutural: sou aquele que ocupa o mesmo lugar que eu (Barthes, 2018, p. 191).

Já no fragmento seguinte, ele começa: “Devoro com o olhar toda a rede amorosa e nela localizo o lugar que seria meu se dela fizesse parte. Percebo homologias e não analogias: constato, por exemplo, que sou para X... o que Y é para Z...” (Barthes, 2018, p. 191). E, finalmente, no último fragmento, a passagem que mais nos interessa: “Werther se identifica como o louco, com o empregado. Eu, leitor, posso me identificar com Werther.” (Barthes, 2018, p. 193). A transição de “Werther se identifica” para “Eu, leitor, posso me identificar”, não difere tanto daquela observada anteriormente na figura “Arrebatamento”. A todo momento, o enamorado parece recorrer aos exemplos retirados da história de *Werther* para narrar sua própria experiência. Não se trata tanto de uma análise do romance de Goethe, mas de um impulso de relatar através dele o que aconteceu entre X... e o *eu* apaixonado.

Embora esse procedimento seja mais frequente com *Werther*, dada a quantidade de vezes que é citado, ele também ocorre com outras referências distribuídas ao longo do livro:

O Banquete, Fedro, Gradiva, Proust, Freud, Rusbrock, Lacan, as conversas com amigos, entre várias outras. Todas essas referências funcionam como catapultas que lançam o sujeito apaixonado a contar sua história. Apesar da insistência de Barthes em afirmar que nenhuma narrativa é construída, o que emerge do texto parece indicar o contrário, pelo menos até este ponto de nossa análise.

Sobre as aproximações e distanciamentos da forma ensaística de Barthes em relação ao romance podemos citar “Barthes romanesque”, de Marielle Macé. Em sua análise, Macé analisa o uso da palavra “romanesco” e traça um caminho interpretativo sobre seu significado na obra de Barthes. Segundo a autora, o romanesco se demonstra como um desejo de conhecimento e escrita incarnados em um horizonte ficcional (Macé, 2002, p. 174). Não se trata do romance em seu sentido literal, mas de uma prática que incorpora elementos do romance, ao mesmo tempo que se distancia dele em alguns pontos. O romanesco, portanto, seria a “redistribuição de funções discursivas no espaço das escrituras contemporâneas” (Macé, 2002, p. 175). De forma mais concreta, o romanesco estaria na autonomização do detalhe, isto é, não seria ligado a um tema, nem contaria uma história, mas seria um modo de notação que faz uma decupagem do real.

A fim de exemplificar essa ideia, Macé se detém nos *Fragmentos*, mais especificamente na figura “Importunos”. Nessa figura é comentado o episódio em que Charlotte divide as laranjas que Werther havia guardado para ela com uma vizinha de quem ele não gostava. Curiosamente, o mesmo episódio aparece anteriormente em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Para Macé, esse trânsito do episódio em diferentes formas — do romance (*Werther*), ao autorretrato (*Roland Barthes por Roland Barthes*), e deste ao ensaio (*Fragmentos*) — é um exemplo claro de romanesco. Essa passagem, porém, só é possível graças à fragmentação presente no autorretrato e no ensaio, sem a qual a transposição seria inviável.

Mas em relação ao que o romanesco se distanciaria do romance? À medida que os episódios que traz são embrionários e se baseiam no detalhe, a escrita romanesca não apresentaria uma densidade de personagens, nem o uso da terceira pessoa e muito menos a construção de um contínuo narrativo — procedimentos comuns do romance mais típico. No entanto, isso parece gerar um ruído.

Se, dentro do pensamento crítico de Barthes, o gosto pelo detalhe, pela delicadeza nos romances ocupa um lugar central — sendo justamente o que provoca tanto nele quanto nos leitores a identificação e o gosto pelo literário —, não poderíamos pensar o oposto? Que é justamente no detalhe que o romance existe para Barthes? Se o enamorado, ao se apaixonar, reconhece que seu amor está ancorado em uma “porção, talvez incrivelmente pequena” (Barthes, 2018, p. 81) do outro — “o corte de uma unha, um dente um pouquinho quebrado obliquamente, uma mecha” (Barthes, 2018, p. 81) —, por que seria diferente quando ele se torna o *eu* de um texto? Não poderia *Fragmentos* ser um romance do detalhe, da expressão de uma delicadeza?

Nesse sentido, nossa análise parece convergir com o que propõe Philippe Roger em *“R.B. ou les trois contes”*, terceira parte de seu livro *Roland Barthes, roman*, em que se dedica a examinar os três últimos livros de Barthes: *Roland Barthes por Roland Barthes*, *Fragmentos de um discurso amoroso* e *A câmara clara*. No que diz respeito à *Fragmentos*, o que interessa a Roger em sua análise é como, apesar da negativa de Barthes, o enamorado assume características de um personagem de romance. Inclusive, ele parece mais próximo de um personagem de romance em *Fragmentos* do que em *Roland Barthes por Roland Barthes*, obra que se inicia com a frase: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (Barthes, 2003, p. 11). Segundo Roger (1986, p. 195-196), o que Barthes realiza em *Fragmentos* é a criação de um “eu nu”, um *eu* que se enuncia sem as amarras do academicismo — mesmo que a origem acadêmica do livro seja frequentemente retomada —, aproximando-se mais de um escritor do que semiólogo ou teórico.

Por mais que tenhamos algumas evidências de que *Fragmentos* é aproximável de um romance, no que consistiria esse “romance do detalhe”? Para isso é preciso que analisemos mais de perto algumas figuras, bem como tragamos exemplos da preferência de Barthes pelo detalhe. Mas antes é preciso recorrer ao curso do *Neutro*, ministrado no Collège de France no mesmo ano de publicação de *Fragmentos*, 1977. O curso é construído a partir daquilo que o professor chama de um “desejo de Neutro”, um desejo de traços que frustrem as relações paradigmáticas. Por relações paradigmáticas Barthes se refere a relações entre dois termos em que um precisa anular o outro para criar um significado. Como exemplo podemos citar um que Barthes cita em sua *Aula inaugural*. Na língua francesa, os pronomes “tu” e “vous” eliminam o suspense afetivo; desde o princípio sabemos se é uma relação formal ou informal que é enunciada. Isso, porém, não ocorre em todas as línguas. Em português, se desejamos manter o suspense afetivo é possível usar “você” enquanto forma neutra, apesar de podermos substituí-lo por “o(a) senhor(a)” a fim de indicar formalidade.

Embora seja relativamente simples identificar exemplos de relações paradigmáticas, o mesmo não se aplica ao Neutro. Isso porque o Neutro não é um conceito, nem tem a pretensão de apresentar uma progressão linear de conhecimento. Ele pode resplandecer em gestos, fragmentos, cenas cotidianas — manifestações fugazes, indiretas que escapam a definições rigorosas. Um exemplo dessa não-linearidade do Neutro está na própria organização do curso. Incapaz de ser ensinado ou reduzido a uma estrutura conceitual verificável, Barthes opta por dividir o curso em figuras. Ainda que ele aluda à ideia de um dicionário, essas figuras procuram ser expressões do Neutro ao invés de serem meramente descritivas. Barthes, então, as define curiosamente como “dessins rébus” — adivinhas gráficas, em que se deve descobrir uma figura oculta.

Essas adivinhas, geralmente destinadas a crianças, combinam imagens aparentemente desconexas para formar uma nova unidade. Por exemplo, ao combinar a imagem de um recipiente de sal e a de uma mão, não importa tanto o significado individual de cada uma, mas como seus significantes se encontram, formando uma nova palavra: “salmão”. Logo, o prazer do jogo se situa em retirar as imagens de seu significado habitual

lhes conferindo uma nova relação. Contudo, para que essa “nova relação” de termos funcione é necessário também que se preserve o antigo par de significantes, bem como o de significados, pois é na surpresa, na combinação improvável que se revela o prazer do jogo. Uma dinâmica similar é estabelecida por John Cage (na combinação das palavras “music” e “mushroom”) e comentada por Barthes em *A preparação do romance*:

John Cage: dizemos que seu interesse pelos cogumelos provém do fato de que no dicionário *music* e *mushroom* estão próximos um do outro; eles estão presentes um para o outro e, no entanto, não estão ligados; é um modo de co-presença ainda muito difícil de pensar: pensar uma co-presença sem que ela seja metonímica, antiética, causal, etc.; uma consecução sem lógica e, no entanto, sem que ela signifique a destruição da lógica: uma consecução neutra, tal seria a superfície de uma coletânea de haicais (Barthes, 2003, p. 65, tradução minha).

No entanto, a aproximação do que parece estar longe — no caso de Cage — gera uma conexão: o interesse pela micologia reflete-se na música. Nas entrevistas que dá a Daniel Charles reunidas em *Para os pássaros*, Cage aproxima seu constante retorno a obra musical de Satie ao ato de colher cogumelos:

Depois de vinte anos colhendo cogumelos, eu me digo que provavelmente ficarei entediado procurando por outros. Mas todo ano, quando volto para a floresta na primavera ou no verão, eu encontro novos. É empolgante como a primeira vez! Bem, é o mesmo com Satie (Cage, 1981, p. 184, tradução minha).

O que parece, a princípio, aproximado apenas no significante ganha uma outra conexão. Colher cogumelos não faz com que Cage toque ou componha, mas faz com que ele reflita sobre sua própria relação com a música. Em alguma medida, é esse tipo de aproximação que Barthes deseja chegar. Seu desejo não é por uma construção de relações lógicas que cheguem a uma definição maior do que é o Neutro, mas a criação de conexões que escapem à estrutura convencional do pensamento. Trata-se, em ambos os casos, da tentativa de estabelecer co-presenças que abram espaço para o inesperado, permitindo que novos significados surjam sem obliterar os antigos.

Essas conexões, no entanto, só podem ser estabelecidas mediante uma atenção ao detalhe, à nuance, seja por parte do escritor ou do músico. Na situação de Cage, após o retorno constante a Satie e experimentações com o contorno melódico do músico, o que ele produz é uma nova melodia microtonal. O trabalho resultante, intitulado *Cheap Imitation*, deixa de ser uma imitação e transforma-se em uma descoberta musical. Mesmo que o caso de Barthes em *Fragmentos* seja diferente (afinal, ele não se propõe a “imitar” nenhuma de suas referências), há uma mesma afinidade ao detalhe. Afinal, o que interessa a Barthes são justamente os “microtons” da literatura, esse pequeno espaço entre duas notas que pode ser visto como uma desafinação. Nisso se apresenta sua preferência por práticas literárias que criem através das aporias, em outras palavras, da percepção que o mundo é tecido por impasses, hesitações. A respeito disso ele diz no curso sobre o Neutro: “A literatura ou escritura (na qual eu me situo sem alguma pretensão de valor) = a

representação do mundo como aporético, tecido de aporias + a prática opera uma catarse da aporia, sem a desatar, isto é, sem arrogância.” (Barthes, 2002, p. 102, tradução minha).

Ora, e o que são os *Fragmentos* senão essa prática? O enamorado, marginalizado, posiciona-se justamente ao lado de um discurso sem arrogância. Ainda que deseje, por meio de suas palavras, conquistar aquele que já perdeu, a arrogância não figura como uma ferramenta eficaz de conquista. O que ele faz, em essência, é organizar as aporias amorosas em figuras. São os pequenos e contraditórios detalhes da vida amorosa que, expostos com delicadeza, compõem a essência dessa obra — como veremos na próxima seção.

4. Um romance do detalhe?

A preferência de Barthes pelo detalhe é amplamente reconhecida, mas ainda faltam exemplos específicos extraídos de *Fragmentos* que evidenciem essa característica. Até agora, vimos como as referências na obra funcionam como alavancas para que o sujeito apaixonado, de maneira indireta, narre a história que afirma não contar. Contudo, a função que o detalhe e a delicadeza assumem na obra — além de possivelmente apontar para a escrita de um romance — permanece pouco definida.

Sugerir que *Fragmentos* poderia ser considerado um “romance do detalhe” que se apresenta através de estilhaços de delicadeza parece, à primeira vista, contraditório, já que o discurso do enamorado é marcado pela demanda incessante por alguém que não está lá. A própria ideia de demanda — insistente e exigente — parece opor-se à delicadeza. No entanto, ao longo do livro, o sujeito apaixonado reflete continuamente sobre a natureza do seu discurso, criticando-o. Como, por exemplo, é apresentado na figura “Monstruoso”:

O discurso amoroso sufoca o outro, que não encontra lugar algum para sua própria fala nesse dizer maciço. Não é que eu o impeça de falar, mas sei como fazer deslizar os pronomes: “Eu falo e você me ouve, logo nós somos” (Ponge). Às vezes, com terror, conscientizo-me dessa inversão: eu que me acreditava puro sujeito (sujeito submisso: frágil, delicado, miserável), vejo-me transformado em coisa obtusa, que avança cegamente, que esmaga tudo sob seu discurso: eu que amo sou indesejável, faço parte do rol dos importunos: aqueles que pesa, atrapalham, abusam, intimidam (ou mais simplesmente: aqueles que falam). Enganei-me, monumentalmente (Barthes, 2018, p. 222).

Semir Badir e Silvana Silva, em um artigo dedicado à autocrítica da enunciação em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, mostram que essa autocrítica do enamorado barthesiano se aproxima tanto da prática de um discurso científico quanto da semiologia literária proposta por Barthes. Para os autores, a autocrítica só se torna possível porque o “eu” do enamorado não é solitário, mas aparece acompanhado de outras vozes — literárias, acadêmicas, filosóficas e psicanalíticas.

Essa análise do livro traz uma nova possibilidade ao que havíamos discutido até o momento. Como mencionado, para Roger o portanto/então/pois — aqui tento explorar

diversas traduções de *donc* — da frase que abre os *Fragmentos*, teria uma função narrativa que introduziria o enamorado como um personagem. Já para Badir e Silva a função seria “o anúncio de uma tomada de palavra com as doudas explicações do texto preliminar” (Badir; Silva, 2024, p. 5, tradução minha) e um signo seguro de que havia se seguido um método.

As análises que parecem antagônicas, na verdade, são diferentes modos de olhar para a mesma frase e se encontram em um ponto importante. Tanto Roger, quanto Badir e Silva reconhecem que a busca de Barthes por uma nova forma de transmitir um saber está no literário. Seja aproximando-o de um romance ou de uma prática semiológica, *Fragmentos* ensina algo. Pois como afirma Badir e Silva (2024, p 13, tradução minha):

A reflexão do saber nunca cessa porque no fundo ela poderia *já ter começado*: cada vez que um enamorado fala, diria algo, daria conta de seu amor expressando-o, e assim, o ofereceria ao conhecimento, tanto para algum destinatário particular (o ser amado) como para qualquer público presente naquela fala.

Romance ou ensaio literário, *Fragmentos* endossa uma “reflexão do saber” que, no entanto, apesar da anunciada solidão do enamorado conversa com toda uma tradição anterior a ele que diretamente ou indiretamente fala sobre o amor. Afinal, o que não faltam por aí são canções, poemas, romances que se dedicam ao discurso amoroso.

Entretanto, por mais que o discurso amoroso de Barthes se aproxime do solilóquio, ele conta algo a alguém que faz disso um aprendizado. A diferença está — e agora voltamos ao nosso tópico — no modo com que faz isso, se utilizando do detalhe, de uma delicadeza narrativa. Se vamos até a figura “Desrealidade” observamos um exemplo disso. A figura inicia-se com uma sucessão de quatro cenas:

I. “Espero um telefonema, e essa espera me angustia mais do que o costume. Tento fazer qualquer coisa e não consigo. Passeio pelo quarto: todos os objetos — cuja familiaridade habitualmente me reconforta — os telhados cinzentos, os ruídos da cidade, tudo me parece inerte, separado, siderado como um astro deserto, como uma Natureza nunca habitada pelo homem.”

II. “Folheio o álbum de um pintor de que gosto; só posso fazê-lo com indiferença. Aprovo essa pintura, mas as imagens são frias e isso me aborrece.”

III. “Num restaurante repleto, em companhia de amigos, sofro (palavra incompreensível para quem não está apaixonado). O sofrimento me vem da multidão, da decoração (kitsch). Uma capa de irreal me cai dos lustres, dos tetos de vidro.”

IV. “Estou sozinho, num café. É domingo, hora do almoço. Do outro lado da vidraça, em um cartaz, Coluche* faz caretas e banca o idiota. Sinto frio.” (Barthes, 2018, p. 77).

Nesse fragmento, através de uma escrita literária é descrito o sentimento de desrealidade, a “fuga da realidade experimentada pelo sujeito apaixonado diante do mundo” (Barthes, 2018, p. 77). Não é, evidentemente, um relato de aventuras ou algo extraordinário, mas uma história é contada: a de alguém que sofre e sente-se inadequado perante o mundo. O literário resplandece em cada descrição, mas principalmente em um detalhe: O frio das pinturas do pintor que aprecia ultrapassa o álbum e se materializa no café, as imagens frias são sentidas. Afinal, o que deseja o enamorado não são as imagens, mas a presença física daquele que ama.

Embora no fragmento, após essa sequência de cenas, Barthes faça referência a Sartre e *A Náusea*, o discurso permanece inteiramente no domínio do sujeito apaixonado. A princípio, essas cenas não têm a pretensão de ensinar nada, mas nos inserem em um espaço de reconhecimento. Ao ver o sujeito apaixonado buscar, na familiaridade do quarto, no pintor que aprecia e nos amigos, uma âncora para sustentar uma realidade que lhe parece insuportável, podemos pensar: “Eu também sou assim.” Ou, ao menos: “Eu também já me senti assim”. O ensinamento, portanto, não é uma moral, uma lição sobre o amor, mas um conhecimento de si através de um outro. Um conhecimento, porém, apenas capaz para aqueles que se apaixonaram.

Claude Coste em *Roland Barthes, moraliste* menciona que justamente nesse reconhecimento projetivo encontra-se um dos afastamentos de *Fragmentos* em relação ao romance. Poderíamos ler qualquer romance, nos apaixonar pelos personagens, entender sua história, mas não a ter vivido. Em *Fragmentos*, para que o livro ressoe é necessário, porém, que tragamos nossa própria biografia (Coste, 1998, p. 270). Em outras palavras, é como se o leitor precisasse trazer sua própria referência para que a obra produzisse seu efeito. Dado que a principal relação que *Fragmentos* assume com o conhecimento é através do reconhecimento, a constatação de Coste faz sentido.

No entanto, os dois romances que Coste cita como exemplo, *A cartuxa de parma* e *Germinal*, são do século XIX. Até 1977, muitas outras reinvenções surgiram em torno do romance. É, inclusive, em torno da reinvenção da forma que o romance se mantém ou que se reconhece um romancista. Talvez, de fato, não seja possível nos projetarmos e trazermos nossa biografia para romances de Stendhal e Zola, mas e outros? Será que não existem romances que para se construir não precisem da história do leitor, ou ainda, será que essa construção não depende de cada leitor?

Robe-Grillet em “Por que eu amo Roland Barthes?”, intervenção feita durante o mesmo colóquio de Cerisy em que Barthes afirma a intenção de escrever um romance, discorre a respeito do romance barthesiano. Para Robe-Grillet, o que Barthes faz através de sua escrita é justamente um romance na medida que nega sua realização. Sobre isso ele atesta:

O que caracteriza o gênero romanesco é que ele precisa estar a todo instante no impasse. Houve o impasse de Joyce, houve o Novo romance da década

de 1950 que também viveu seu próprio impasse, depois o Novo Romance com Jean Ricardou que chamamos de Novo Novo Romance que também está em seu impasse. Algo novo deve ser feito no romance, e esse algo novo será feito precisamente por alguém que se recusa a ser um romancista profissional, de aplicar qualquer regra que seja do romance passado. E, talvez, parecerá às gerações futuras que no final o passo já foi dado? [...] Com *Fragmentos de um discurso amoroso* você cruzou, não o passo da sociedade, mas o seu próprio passo em direção ao que aparecerá, talvez, em vinte anos, como o Novo Novo Novo Romance dos anos oitenta. Quem sabe? (Robe-Grillet, 2015, p. 19-20, tradução minha).

Apesar da assertividade na ideia de que os romances se constroem a partir de impasses e da necessidade de renovação da forma, esse processo não se dá de maneira tão linear ou progressiva. Quando Robe-Grillet afirma que o romance do futuro seria aquele que se recusaria a incorporar elementos do romance do passado, ele parece estar expressando mais um desejo pessoal do que uma análise propriamente direcionada a Barthes. Ora, a própria prática do fragmento nos romances não constitui exatamente uma inovação. Lukács, em um texto cuja forma também poderíamos questionar, já aborda essa questão ao discutir Sterne. Nesse ensaio dialogado, Joachim, admirador de Sterne, defende as inovações que o autor traz ao romance, enquanto Vincenz, um ardoroso defensor de Goethe, enxerga em Sterne apenas um caos que não se configura como romance. Assim, ao retornarmos a Barthes, percebemos que a discussão que aqui esboçamos é mais antiga do que parece e que não nos cabe, afinal, determinar os limites ou as definições do que constitui um romance. No texto de Lukács, inclusive, quem sai vitorioso é aquele que não vê em Sterne um romance.

Contanto, é necessário que após essa longa digressão retornemos ao tema do detalhe e da delicadeza. Se por um lado afirmar que *Fragmentos* é um romance parece um salto muito grande, insistir em seu caráter narrativo é possível. Principalmente em um detalhe até agora não explorado: o uso de aspas. Se voltamos para a figura “Desrealidade” notamos que as cenas narradas por Barthes aparecem entre aspas, mas por que esse uso se o discurso é desse *eu* que “fala e diz”? A questão fica mais intrigante ainda pois é um procedimento que ocorre outras vezes, mas não necessariamente em todos os momentos que esse *eu* se enuncia. Outros momentos narrativos são enunciados como o dia em que X... recebe orquídeas anônimas (“Por quê?”), quando X... sai de férias sem o enamorado (“Esconder”), a compra de um relógio por X... (“Coração”), entre outras.

Na figura “Contingências”, por exemplo, a mesma coisa em relação às aspas acontece:

“Porque esta manhã, X... estava de bom humor, porque recebi um presente dele, porque o próximo encontro já está combinado, - mas, porque inopinadamente, esta noite, encontrei X... acompanhado de Y..., porque tive a impressão de que eles cochicharam quando me viram, porque esse encontro manifestou a ambiguidade da situação e talvez mesmo a duplicidade de X... -, a euforia terminou.” (Barthes, 2018, p. 104).

Ainda em “Contingências”, Barthes parece nos dar uma pista do que o uso de aspas pode remeter: *incidentes*, acontecimentos fúteis que atraem toda a linguagem para eles. Um pouco como “a ervilha embaixo dos vinte colchões da princesa” (Barthes, 2018, p. 104). Contudo se analisamos outro uso de aspas de uma figura que já comentamos, “Arrebatamento”, a situação parece mudar:

“A primeira vez, vi X... através do vidro de um carro: o vidro se deslocava, como uma objetiva que procurasse na multidão *quem amar*, e depois, imobilizado por qual justeza de meu desejo?, eu fixava essa aparição, que eu seguiria a partir daí, durante meses; mas o outro, em seguida, como se quisesse resistir a essa pintura, na qual se perdia como sujeito, cada vez mais que tinha de aparecer no meu campo (entrando no café onde eu o esperava, por exemplo), o fazia cautelosamente *a mínimo*, impregnando seu corpo de discrição e como de indiferença custando a me perceber etc.: enfim, tentando a se desenquadrar.” (Barthes, 2018, p. 49-50).

O momento em que o enamorado vê X... não poderia ser um incidente. Ele é mais do que isso, o instante inicial do amor é aquele que vai fazer com que outros acontecimentos se sucedam cronologicamente através dele. Mesmo que o livro não busque a cronologia, uma história de começo, meio e fim, sabemos que existem movimentos no encontro amoroso que não podem escapar a ela. É necessário para que o sujeito se transforme em enamorado que haja o encontro com a pessoa amada. Apesar do encontro poder ser acidental, algo inesperado, ele não se caracteriza enquanto incidente e se amarra a uma estrutura temporal clara. As aspas em alguma medida contribuem para isso.

Mais do que um “acontecimento fútil” sob o qual a linguagem se instala, o uso de aspas parece representar uma colagem, como se lêssemos não apenas o discurso amoroso do presente, aquele que “fala e diz”, mas um outro que foi escrito em um outro tempo e integrado ao livro. E nesse ponto resplandece uma narrativa. Como se o enamorado fosse um escritor e na tentativa de escrever um romance o que surgisse fosse então *Fragmentos*: pequenos pedaços de uma narrativa que se entrevê, mas não se anuncia nunca por completo.

Em uma outra figura, “Culpas”, isso fica ainda mais claro. Durante mais de uma página, Barthes ocupa-se de narrar um acontecimento. Agora não se trata mais do *eu* do enamorado, mas um “ele” que está apaixonado por X... e não consegue tomar nenhuma ação frente a isso. Toda a cena se passa em uma estação. X... atrasado para pegar um trem dá um beijo rápido no enamorado e corre até a plataforma. No entanto, o enamorado permanece ali, parado e nada faz: “X... beijou-o rapidamente e correu lá para frente; a mesma coisa fizeram alguns jovens de roupa de banho, em férias. A partir de então ele não viu mais nada, a não ser a placa traseira, obtusa do último vagão lá na frente” (Barthes, 2018, p. 110). Um gesto pequeno desencadeia uma ginástica mental no enamorado: por que X... não havia se despedido propriamente? Por que ele fica na plataforma deserta (sem ver X...) esperando o trem partir?

As ações do sujeito apaixonado parecem sempre se localizar em um eterno refluxo: acompanhar X... até a estação, no entanto, sem conduzi-lo até o lugar específico para que pegasse o trem (“Culpas”); apaixonar-se, mas por uma imagem congelada e não interagir diretamente com ela (“Arrebatamento”); buscar os amigos, coisas que gosta, mas não conseguir distrair-se (“Desrealidade”). Congelado, a única coisa que parece restar para o enamorado é desconexamente falar o seu amor e, em pequenos deslizes, contar parte de sua história.

5. Considerações finais

Se, por um lado, Barthes parece rejeitar, em *Fragmentos*, a aproximação com o romance, por outro, a construção fragmentária do livro e a presença de uma narrativa “subterrânea” nos permitem aproximá-lo daquilo que chamamos de “romance do detalhe”. Assim, a escrita barthesiana não apenas encena o desejo amoroso, mas também transforma a própria linguagem em objeto de investigação, tensionando os limites entre o ensaio e a narrativa.

A partir dessa tensão, percebemos que a possibilidade da narrativa não é eliminada, mas reconfigurada. Em vez de uma linearidade contínua, *Fragmentos* opera por deslocamentos temporais e colagens discursivas, revelando o discurso amoroso como uma prática literária. Ou seja, além de um enamorado que “fala e diz”, o sujeito barthesiano é também aquele que escreve e reflete sobre sua linguagem.

Essa reflexão sobre o próprio discurso conduz não apenas o enamorado, mas também o leitor de volta a uma questão essencial proposta na introdução deste artigo: o que nos ensina o discurso amoroso? Se a escrita não nos dá respostas definitivas, ela ao menos nos oferece um espaço para experimentarmos o possível, o diverso. E então, quem sabe assim, cheguemos mais perto não da fórmula, mas das fórmulas do amor.

Referências

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance, vol II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo...”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. “Escritores, intelectuais e professores”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980. Paris: Seuil, 2003.
- BARTHES, Roland. *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*; seguido de *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. *Le Neutre*. Cours au Collège de France (1977-1978). Paris: Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo: um ensaio*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CAGE, John. *For the birds*. Londres: Maryon Boyars, 1981.
- COSTE, Claude. *Roland Barthes, moraliste*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- MACÉ, Marielle. “Barthes romanesque”. In: MACÉ, M.; GEFEN, A. (org.). *Barthes, au lieu du roman*. Paris: Éditions Desjonquères / Éditions Nota Bene, 2002.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes, o ofício de escrever*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011.
- ROBE-GRILLET, Alain. *Pourquoi j'aime Roland Barthes*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 2015.
- ROGER, Philippe. *Roland Barthes, roman*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1986.
- PINO, Claudia Amigo. “Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 211–226, 2012. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636230>. Acesso em: 7 jan. 2025.

SILVA, S.; Badir, S. “Autocrítica de la enunciación: Fragmentos de un discurso amoroso y sus márgenes”. *Tópicos Del Seminario*, Puebla, v. 1, n. 53, p. 114–141. Disponível em: <https://rda.buap.mx/topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/issue/view/68>. Acesso em: 7 de jan. 2025.



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).