

Rafael Lovisi Prado

O fragmento, o trágico e o singular:
obscenidades do discurso amoroso de Roland Barthes

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Rafael Lovisi Prado

O fragmento, o trágico e o singular:
obscuridades do discurso amoroso de Roland Barthes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ana Maria Clark Peres

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Dissertação intitulada “O fragmento, o trágico e o singular: obscenidades do *discurso amoroso*, de Roland Barthes”, de autoria do mestrando Rafael Lovisi Prado, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres – FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Márcia Maria Valle Arbex – FALE/UFMG

Prof. Dr. Mauricio Salles de Vasconcelos – FFLCH/USP

Profa. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 27 de março de 2012

Dedico este trabalho a meus pais,
Léa Lovisi e Antônio Prado.
A meus irmãos Léa, Marconi e Soraya.
À Flávia Fonseca, a quem hoje enuncio meu
discurso amoroso.

O amor, com suas obscenidades, faz nascer em nós um deus que dança e ri.

Agradecimentos

À professora Ana Maria Clark Peres, agradeço por acreditar em meu trabalho e orientá-lo com atenção e sensibilidade indispensáveis para que ele acontecesse.

Aos amigos Aline, Arthur, Átila, Beth, Bi, Catão, Iza, João Paulo, Jú, Manú, Marquinhos, Rafa, Renata, Tainah, Vinícius, Yasmin, aos irmãos Hermeto e à família Lemos, por existirem.

Aos amigos interlocutores Alice Bicalho, Carol Brandão, Cléber Cabral, Gabriel Dantas, Helô, Lulu, Michel Mingote, Nara Mourão, Rana, Sérgio Henrique e Viviane Ferreira, pelas palavras queridas e instigantes.

Aos colegas do grupo “Anti-Édipo”, Frederico, Matheus, Sasá e Renata, por compartilharem a aventura *esquizo*, em especial à Clarissa Alcântara, por enunciar *la lettre* obscena e amorosa.

Aos familiares Daniel, Daniel Augusto, Emírson, Felipe, Fred, Marina e Sheila, pela presença afetuosa.

Aos grandes provocadores Félix Guattari, Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Peter Pál Pelbart, Roberto Machado, Roland Barthes, Suely Rolnik e companhia, por trazerem ao pensamento uma alegria trágica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), agradeço pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

Hoje as histórias são aquilo que são, se necessário sem princípio nem fim, sem cenas-chave, sem curva dramática, sem catarse. Podem construir-se como farrapos, fragmentos: ser desequilibradas como a vida que vivemos.

Antonioni

Sim, meus amigos, crede comigo na vida dionisíaca e no renascimento da tragédia. O tempo do homem socrático passou: coroi-vos de hera, tomai o tirso não mão e não vos admireis se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés. Agora ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos. Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dionísio! Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!

Nietzsche

Não há eclosão de desejo, seja onde for, pequena família ou escola de bairro, que não ponha em causa as estruturas estabelecidas. O desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos.

Deleuze

Sumário

No início, era o <i>obsceno</i> ...	10
1 – A escrita (fala) do fragmento: o obsceno para o Um e suas hipóstases	16
1.1 – Prólogo	16
1.2 – Um breve percurso rumo aos <i>Fragmentos</i> : estruturas, intertextos, citações...	17
1.3 – A semente do Romantismo de Jena	27
1.4 – Por uma escrita fragmentária: uma exigência amorosa	31
1.5 – Do (a)deus ao Um: uma tarefa amorosa	37
2 – A dimensão trágica: o obsceno para a razão	45
2.1 – Prólogo	45
2.2 – Em torno do Apolíneo e do Dionisíaco	47
2.3 – A ameaça da racionalidade socrática	55
2.3.1 – O homem teórico-racional, o homem trágico-amoroso	59
2.4 – Renascimento do trágico? O discurso amoroso confronta-se com o teórico	63
2.4 – Considerações sobre o conhecimento: por uma perspectiva trágica-amorosa-artística	67
3 – A produção singular: o obsceno para o capital	75
3.1 – Prólogo	75
3.2 – Do capitalismo contemporâneo	77
3.3 – Da noção de subjetividade e seus desdobramentos	81
3.4 – Da produção de subjetividade no capitalismo contemporâneo	89
3.5 – Dos processos de singularização ou por uma nova subjetividade amorosa	95
Por fim, era a <i>doxa</i> , e depois...	105
Referências bibliográficas	111

Resumo

Este trabalho consiste em uma abordagem do livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, na qual se busca retomar e ampliar a tese do autor sobre a *obscenidade* 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 o pensador 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, obsceno, fragmento, trágico, singular.

Résumé

Ce travail présente une approche de l'œuvre de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, à partir d'une révision 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, son caractère *singulier* – 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, obscène, fragment, tragique, singulier.

No início, era o *obsceno*...

Tudo o que é anacrônico é obsceno.
Roland Barthes (F.D.A).

Roland Barthes (1915-1980), um dos pensadores franceses de maior destaque no cenário intelectual do século XX, a exemplo de sua obra, não se deixa facilmente classificar por rótulos: semiólogo, ensaísta, crítico literário, escritor, etc...; são várias as tentativas daqueles que se aventuram. Imerso nos estudos da linguagem, seja devastando mitos e signos de nossa cultura, seja relendo autores clássicos da literatura mundial tais como Balzac, Marquês de Sade, Proust, entre outros, tem a relevância e acuidade de seus textos destacadas comumente, desde seus primeiros trabalhos (como *O grau zero da escrita*, de 1953), por grande parte dos estudiosos. Trilhando um caminho marcado por deslocamentos conceituais e temáticos, em 1977 Barthes afirma ostensivamente sua resistência contra as variadas formas da gregariedade e da estereotípiia dos saberes ao escrever o livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (objeto da presente pesquisa), o que podemos atestar 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 a singularidade desta proposta barthesiana; a princípio podemos nos questionar: qual desvio à norma (à *doxa*) possuiria um livro que trata de um dos temas mais recorrentes da literatura desde seus primeiros registros? Qual a relação entre o amor e essa “certa marginalidade”? É de conhecimento geral que o amor, em suas múltiplas facetas produzidas de acordo com cultura e os saberes de cada sociedade através dos tempos, tornou-se mesmo um clichê por sua demasiada exploração nas diferentes formas de composição artística e crítica. No entanto, 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

¹ BARTHES, 2004a, p. 395.

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 a exigência de tal transformação, de acordo com o autor, a necessidade da escrita deste 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. Neste 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” (enunciado por um sujeito amoroso), o discurso amoroso encontrava assim sua *obscenidade* em relação aos discursos preponderantes, revelando a face de uma enunciação (de um modo de vida) dissidente defronte à supremacia teórica de então. Com isso, vejamos o argumento de uma das figuras dos *Fragments* que traduz a proposta da escrita do livro tal como foi exposta acima:

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito amoroso como uma transgressão forte, que o deixa sozinho e exposto; por uma reviravolta de valores, é justamente essa sentimentalidade que constitui hoje o *obsceno do amor*⁴ (grifo meu).

Para Barthes, não havia então nenhum sistema de pensamento que acolhesse o amante: os que lhe rodeavam concediam-lhe apenas um lugar desvalorizado. Em vão o amante se voltava para as linguagens estabelecidas sem obter praticamente nenhuma resposta, a não ser alguma que o aconselhasse a se “curar” do delírio amoroso e o desviasse de sua paixão. O cristianismo, dentro dos limites alcançados por seu discurso, impelindo-o a “reprimir ou a sublimar”. A psicanálise, que ao menos descreve o estado do apaixonado em seu discurso, exortando-o “a fazer o luto de seu imaginário”. Já o discurso marxista, este simplesmente não se refere a ele. Se ao amante ocorresse bater a

² BARTHES, *Fragments de um discurso amoroso*, p. 271. Doravante, em todas as notas que se referirem ao livro em questão constará a abreviação de seu título: *F.D.A.* Esta opção visa, além de facilitar ao leitor a identificação direta do objeto da pesquisa, salientar a presença do mesmo em determinados contextos.

³ BARTHES, *F.D.A.*, Apresentação.

⁴ BARTHES, *F.D.A.*, p. 269.

alguma destas portas dos saberes, trazendo consigo seu discurso fragmentado e sua força excessiva (sua “loucura”), uma após a outra elas se fechariam. Em suma, nenhum discurso do “bom senso” lhe emprestava sua voz. Visando encenar este instante em que se produziu uma parede de linguagem ao redor do amante, Barthes forjou uma pequena cena onírica que apresenta o acirramento de sua solidão povoada:

Tive um pesadelo com uma pessoa amada que sentia mal na rua e pedia com angústia um medicamento; mas todo o mundo passava e recusava-o severamente a ela, apesar de minhas idas e vindas desesperadas; [...] Entendi pouco mais tarde que essa pessoa era eu, claro [...], eu clamava a todas as linguagens (os sistemas) que passavam, sendo repelido por eles, e reclamava em altos brados, *indecentemente*, uma filosofia que “me compreendesse” - “me acolhesse”.⁵

Naquele ano de 1977 Barthes fazia irradiar no discurso amoroso uma obscenidade ímpar em relação aos outros discursos, isto é, aquilo que deveria ser velado 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 em outros momentos da história. O termo *obsceno* (ou mesmo sua derivação: obscenidade), com o qual Barthes qualifica o discurso amoroso devido a sua posição em relação aos outros discursos estabelecidos, será o ponto de interseção primordial entre os três principais aspectos (o fragmento, o trágico e o singular) que serão investigados aqui. Frequentemente, atribui-se a este termo uma conotação meramente sexual, pejorativa. No entanto, para além das definições de “indecoroso”, “vulgar” ou “despudorado” (sentidos estes encontrados nas edições mais recentes de dicionários como *Houaiss* ou *Aurélio*, que destacam, sobretudo, a moralização sobre a sexualidade), compreendo a palavra *obsceno* aqui, retomando sua etimologia no vocábulo latino *scena* (cena), unido ao prefixo *ob* (que pode indicar a preposição “diante de”, mas também, “fora de”), como tudo aquilo que deveria ficar *fora da cena*; ou mais ainda, como aquilo que fere, desorganiza ou subverte uma forma, uma ordem discursiva ou um modo de subjetivação dominante quando apresentado: com efeito, tudo o que não poderia estar presente no “cenário”, devendo permanecer oculto, interdito, “atrás das cortinas”.

⁵ BARTHES, *F.D.A.*, p.317.

Apesar da imensa quantidade de estudos em torno da obra de Barthes, que não param de ser publicados no Brasil (incluindo os não tão numerosos assim que partiram, especificamente, dos *Fragmentos*), ao longo desta pesquisa não foram atestadas em sua fortuna crítica elaborações que explorassem as *obscenidades do discurso amoroso*, isto é, que discorressem, mormente, sobre o caráter obsceno dos aspectos por mim privilegiados: a escrita (fala) fragmentária, a tragicidade amorosa e a subjetividade enquanto produção singular.⁶ Sendo assim, neste trabalho, buscarei retomar e ampliar a tese barthesiana acerca do *obsceno do amor* no sentido de pensá-la tendo em vista estes três aspectos específicos pertencentes ao discurso amoroso. Primeiramente, no capítulo 1, abordarei sua forma, o *fragmento*, tomando-a como uma tentativa de se subverter as narrativas linear-cartesianas, o pensamento do Um e suas hipóstases; em segundo, no capítulo 2, me ocuparei de sua dimensão *trágica* – o discurso amoroso, à maneira nietzscheana, será encarado como uma alternativa à racionalidade teórica por retomar o caráter enigmático e pungente da vida inerente ao mundo trágico grego; e, por fim, no último capítulo, investigarei a enunciação amorosa através daquilo que o pensador 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 e modelizadores do atual capitalismo (como veremos a seguir, estes três aspectos mencionados encontram-se, nesta mirada, diretamente relacionados).

Para atingir os objetivos apresentados, buscar-se-á um exercício metodológico e de composição que, dentro do que permitem os registros acadêmicos e preserve o apuro analítico, dilua as fronteiras disciplinares visando um olhar mais abrangente sobre os *Fragmentos de um discurso amoroso* (à maneira do que propõe o próprio autor do livro em questão). Nesta perspectiva, convocarei amiúde uma espécie de linhagem do

⁶ A lista de livros (incluindo de autores franceses), dissertações e teses de estudiosos brasileiros por mim investigada se encontra no item *Bibliografia sobre Roland Barthes*, localizado ao final deste trabalho. No entanto, destaco, principalmente, a relevância e a proximidade temática com as produções mais recentes: os ensaios contidos em *Viver com Barthes* (2005) e em *Barthes/Blanchot, um encontro possível?* (2007); as dissertações *O trabalho da citação em Fragmentos de um discurso amoroso* (2010) e *Ensaio sobre corpo e grafia: figura, grão e gesto em Roland Barthes* (2009), de Mauro Marcelo Berté e Alice Bicalho de Oliveira, respectivamente; a tese *Leitor, imagem, fragmento: o “pensamento” de Roland Barthes na relação leitor-texto-autor* (2004), de Márcio Venício Barbosa; e por fim, o livro *Roland Barthes, Le métier d’écrire*, de 2006 (traduzido no Brasil por *Roland Barthes, o ofício de escrever*), escrito por seu “discípulo” e amigo Eric Marty. Ademais, o seminário realizado por Barthes como uma espécie de preparação para a escrita dos *Fragmentos*, publicado na França em 2007, também foi tomado como diretriz para a pesquisa: *Le discours amoureux: Séminaire à l’École pratique des hautes études 1974-1976*, suivi de *Fragments d’un discours amoureux* (pages inédites).

pensamento composta por Friedrich Nietzsche, Maurice Blanchot, Félix Guattari, Gilles Deleuze, entre outros, no esforço de pôr em prática a transversalidade dos saberes no tratamento da tríade de elementos supracitados.⁷ Com isso, almejo não só apontar a contribuição (direta ou indireta) de alguns destes pensadores para a produção barthesiana, mas, além disso, fazer com que suas ideias dilatam nossa leitura do espaço literário amoroso.

No mais, é preciso esclarecer que, ao tratar destes três elementos tomados por mim como obscenos, não tentarei atribuir nenhuma linearidade ou divisão histórica, mas sim preservarei o imbricamento e a contemporaneidade que há entre os mesmos. Se o discurso amoroso adquiriu o caráter de obsceno, isto se deu também por ele ser considerado por Barthes como *démodé*, em desuso, fora da atualidade interessante. Contudo, na verdade, a partir da perspectiva barthesiana, segundo a qual “o contemporâneo é o intempestivo”, isto é, o *inatual*, seja em relação à sua forma, à sua tragicidade ou ao seu lugar nas produções de subjetividade, podemos dizer que o discurso amoroso nos é contemporâneo justamente por sua inatualidade. Esta perspectiva é elucidada por Giorgio Agamben, quando este, ao resgatar tal afirmação das anotações de Barthes para um de seus cursos no *Collège de France*, reafirma-nos o caráter nietzscheano do escritor dos *Fragmentos*. Segundo Agamben,

Nietzsche situa a sua exigência de ‘atualidade’, a sua ‘contemporaneidade’ em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.⁸

Ora, conforme esta proposição de Nietzsche retomada por Barthes, é sobretudo através de sua obscenidade (intempestividade) que o discurso amoroso se torna, por excelência, contemporâneo, ou seja, um discurso que possui uma relação muito particular com seu

⁷ Acredito, de acordo com o que propõe Eneida Maria de Souza, que “a insistência na defesa de uma especificidade da literatura no meio de outras manifestações culturais deve-se à desconfiança da crítica diante da prática interdisciplinar, lugar teórico que comporta o cruzamento de diversas disciplinas e o apagamento das diferenças relativas ao conceito de autonomia”. SOUZA, 2002, p.78.

⁸ AGAMBEN, 2009, p.58-59.

tempo, pois, ao mesmo tempo em que dele se distancia, encontra-se nele implicado e traz à tona o olhar singular daquele que o pronuncia.

Capítulo 1: A escrita (fala) do fragmento: o obsceno para o Um e suas hipóstases

1.1 – Prólogo

Parece-me importante que nos livremos do Todo, da Unidade, [...] é preciso esmigalhar o universo, perder o respeito pelo Todo.
Nietzsche (citado por Blanchot em *A conversa Infinita*)

O primeiro ponto a ser explorado neste trabalho é a obscenidade dos *Fragments de um discurso amoroso* perante o *continuum* das narrativas, das dissertações, quer dizer, o caráter obsceno que a escrita (fala) fragmentária, descontínua, adquire na medida em que o ocidente, desde o elogio à retórica bem encadeada promovido pelos gregos socráticos, privilegiou as formas lineares da linguagem, formas que abracem a coerência e a coesão perfeita e que digam a verdade do Um. Decerto, a escrita por fragmentos, que visa espalhar e desconstruir os centros fazendo irradiar o plural da diferença, almeja o não acabamento do texto: os fragmentos são figuras de interrupção da ordem, de curto circuito nas formas discursivas bem conectadas, que desmoronam os gêneros e os fins (teleologia). Portanto, para Barthes, decorre daí a necessidade de se negar a sequência narrativa e de afirmar uma forma que desorganiza qualquer tentativa dialética ou metalinguística por não dispor de uma última palavra. Ademais, a prática de tal escrita e a reflexão sobre a mesma ocupam ambas um espaço mais que relevante na produção do autor, 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”⁹.

Visando chegar ao ponto em que Barthes assumiu derradeiramente a forma fragmento, ou seja, ao discurso amoroso, traçarei um breve percurso por noções de sua obra que não só nos levarão a este, mas que também, acredito, elucidarão questões caras ao mesmo. Assim, as elaborações sobre o Texto, a intertextualidade, a citação, entre outras, serão solicitadas, visto que estas seriam uma espécie de suplemento necessário a escrita fragmentada para se romper com uma concepção clássica e institucional de texto

⁹ BARTHES, 2005a, p. 38.

segundo a qual ele é habitado por um único sentido verdadeiro e definitivo (ligada àquilo que Nietzsche chamava de metafísica da verdade). Neste caso, a *práxis* do fragmento 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 hipóstases, a razão, a ciência, a lei.”¹⁰ Por último, para dilatar a discussão sobre o embate entre o fragmento e o *Um e suas hipóstases*, além de uma rápida incursão pelas contribuições do romantismo de Jena, recorrerei ao pensamento de Maurice Blanchot e do próprio Nietzsche, explorando a relação próxima entre suas proposições e aquilo que chamo de *obsceno* na manifestação fragmentária. Se o filósofo alemão e, depois, na sua esteira, Blanchot e Barthes colocaram em crise o pensamento transcendentalista, isso se deu, entre outros, através da escrita fragmentada que não dá margem a verdades intocáveis.

1.2 – Um breve percurso rumo aos *Fragmentos*: estruturas, intertextos, citações...

[...] *suporto mal que me aprisionem, por assim dizer, na primeira imortalidade – a imortalidade do sempre no mesmo lugar.*
Roland Barthes

Da passagem estruturalista:

Sabemos que Barthes, até chegar ao ponto da prática (da escolha?) de uma escrita romanesco-fragmentada para dar voz ao discurso amoroso no fim dos anos de 1970, deslocou-se por numerosos temas e abordagens em torno do universo literário. Situando seus estudos no plano da linguagem/literatura, foi um pensador diversificado e fecundo, sendo o mentor da semiologia embasada na epistemologia estrutural. No contexto da *nouvelle vague* estruturalista, paradigma analítico que abarcou a antropologia e a psicanálise, entre outros, foi sem dúvida uma das figuras fundamentais para a retomada da linguística saussuriana, haja vista o destaque obtido pelo seu texto *Introdução à análise estrutural das narrativas*, publicado 1966, tomado como modelo de investigação das narrativas por vários estudiosos durante muito tempo. Como definiu precisamente François Dosse, a grade de leitura estruturalista, que se pretendia unitária e privilegiava “o signo à custa do sentido, o espaço à do tempo, o objeto à do sujeito, a

¹⁰ “A morte do autor”. In: BARTHES, 2004b, p. 63.

relação à do conteúdo, a cultura à custa da natureza”,¹¹ alimentou o afã de elaborar um vasto projeto de análise aplicável às múltiplas vertentes do saber. A partir de algumas conhecidas proposições de Saussure que foram referenciadas, podemos brevemente elucidar estas escolhas: o linguista em questão concebia a língua como um sistema fechado sobre si mesmo, sendo que, desta maneira, um signo não tira sua significação da relação com o objeto que ele representa, mas de sua oposição aos outros signos, o que acarreta, por conseguinte, a exclusão do referente. De um lado temos então a língua, objeto de estudo prioritário para esta vertente da linguística e seus re-leitores franceses, como um sistema preexistente à apropriação que dela fazemos, e de outro, a fala, aspecto que representa unicamente relações particulares e históricas. Ela (*la langue*) é apreendida como um fenômeno social cujas regras se constituem à revelia do sujeito que dela faz uso, isto é, para além da percepção consciente do mesmo.

Transposto para a chamada narratologia, da qual Barthes foi um representante de peso, este arcabouço conceitual fez com que se privilegiasse o estudo das formas e das relações, excluindo o das substâncias e das qualidades (referenciais exteriores). A despeito do empenho cientificista (sonho analista de abarcar e enquadrar até o mais ínfimo dos pormenores de seus objetos de estudo) no qual estava mergulhado naquele momento, e dos méritos e deméritos de seu empreendimento metodológico (não me adentrarei nesta querela), é instigante ressaltar, logo de início, a nítida visão de Barthes quanto aos devires pelos quais passaria ao longo de sua trajetória, estes que o levariam a paragens, digamos, bem mais (des)estruturadas. Ainda no ano de 1963, ele já declarava sobre a condição histórica/contingente da própria “atividade estruturalista”: no ensaio que leva este nome, a despreensão quanto à durabilidade do estruturalismo é anunciada, pois se vislumbrava que este “é também uma certa forma do mundo, que mudará com o mundo”¹², e que novas linguagens surgiriam para darem como encerradas as suas tarefas.

Já por volta de 1968, concretizando aquela mirada de cinco anos atrás, Barthes dá um passo em direção à crítica semiológica, e o diálogo travado com Jacques Derrida, por exemplo, começa a tomar visibilidade em seus escritos. Tal como na obra do filósofo franco-argelino, a crítica ao primeiro dos modelos (a linguística), no que diz

¹¹ DOSSE, 2007, p.12.

¹² BARTHES, “A atividade estruturalista”. In: COELHO (org.), 1968, p. 27.

respeito à primazia atribuída à fala (o fonocentrismo), torna-se eminente nos textos barthesianos, e a escrita, ao contrário do que se concebia comumente, passa a ser tomada não como pura transcrição daquela, mas, em especial, entendida como uma *prática de inscrição*. No período do trabalho semiológico, Barthes também se imbuíu das elaborações dos integrantes do grupo *Tel Quel* (Philippe Sollers, Julia Kristeva, etc.). Entretanto, valendo-se da *démarche* compartilhada por estes, suas reflexões se concentraram nas noções de Texto e intertexto, estas que, notoriamente, não só serviram de ferramentas para a composição do discurso amoroso, mas dizem da sua própria natureza. A partir de então, estas noções foram uma constante no percurso barthesiano durante os anos seguintes e, mais uma vez, o deslocamento se fez presente: “o texto fará caducar a linguística, assim como a linguística está fazendo caducar a obra”.¹³

O ano de 1970, com a publicação de S/Z – uma análise da novela *Sarrasine* – foi então de uma virada definitiva, na qual o acordar do sonho estrutural, que já apresentara antes seus indícios, é explicitado com todas as letras. Nas primeiras páginas do estudo sobre a narrativa de Balzac, o autor dos *Fragmentos* relembra assim a proposta passada:

[...] ver todas as narrativas do mundo em uma única estrutura: vamos extrair de cada conto o seu modelo, e a partir de todos os modelos faremos uma grande estrutura narrativa, que então derramaremos (a título de verificação) sobre qualquer narrativa: tarefa exaustiva (Ciência com paciência, o suplício é certo) e, no fundo, indesejável, *pois o texto perde a sua diferença*.¹⁴ (grifo meu).

Do Texto:

De acordo com o que destaca Leyla Perrone-Moisés, ao prefaciар *O Rumor da língua*, no começo dos anos de 1970, o “discurso científico”, horizonte do período estruturalista, começou a ser encarado por Barthes “como o indesejável discurso da Lei”, e a escritura, aliada à noção de Texto, como o “discurso do desejo”¹⁵. *Texto* torna-se assim uma palavra-chave, um texto que é lido como uma constelação de significantes, e não mais como uma estrutura articulada, provido de entradas infinitas, sem início nem fim, de forma que nenhuma delas deveria ser colocada como principal.

¹³ “Linguística e Literatura”. In: BARTHES, 2004c, p. 100.

¹⁴ BARTHES. 1992, p.37.

¹⁵ Cf. BARTHES, 2004b, p. XIV.

Como as formulações sobre o Texto sofreram algumas alternâncias até a publicação de *O prazer do texto* (trabalho de 1973 no qual culminam as reflexões sobre a intertextualidade e a longeva solicitação do corpo daquele que escreve na escritura, marcando o rompimento definitivo com a narratologia “científica”), vejamos então pontos de destaque no trajeto barthesiano. De maneira geral, a noção de Texto, que abandona seu uso corrente, foi elaborada com as contribuições de Kristeva em torno da intertextualidade (imbuída, por sua vez, das reflexões de Bakhtin, sobretudo no que tange a relação que todo enunciado mantém com outro enunciado: o “dialogismo” discursivo) e visava romper com uma concepção clássica e institucional de texto, na qual o mesmo era habitado, supostamente, por um único sentido verdadeiro e definitivo, concepção esta ligada, por seu turno, a uma espécie de metafísica da verdade posta em crise desde Nietzsche. Podemos dizer que as características deste texto que insurge como um elogio ao múltiplo, estas que saltarão aos olhos mais adiante nos *Fragmentos de discurso amoroso*, começam a ser elucidadas ainda nos anos de 1960 n’ *A Morte do autor*, ensaio no qual o pensador declara o fim do “Autor Deus” (aquele que detém o sentido único e último da escritura) para a conseqüente insurreição de um texto “onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”¹⁶.

Dessa forma, problematizavam-se, conseqüentemente, conceitos tradicionais como os de fonte e influência¹⁷ – já que as origens citacionais do texto eram tidas, na maioria das vezes, como dispersas e inconscientes – e buscava-se eliminar, por sua vez, os laços de filiação e de desenvolvimento natural. Assim, todo texto encontrar-se-ia imerso numa rede

inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais [...], antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia. O intertextual em que é tomado todo texto, pois ele próprio é o entre-texto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas¹⁸.

¹⁶ “A morte do autor”. In: BARTHES, 2004b, p. 62.

¹⁷ O intertexto, para Barthes, “não é, forçosamente, um campo de influências; é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras; é o significante como *sereia*.” BARTHES, 2003, p.162.

¹⁸ “Da obra ao texto”. In: BARTHES, 2004b, p.71.

Este trecho, extraído do ensaio “Da obra ao texto”, além de nos levar a dois aspectos primordiais ao discurso amoroso, isto é, à intertextualidade e à citação, revela também a especificidade do segundo (o texto) em relação à primeira (a obra). Enquanto a obra é apresentada como o volume físico que ocupa espaço nas prateleiras pessoais e livrarias, objeto de consumo passível de classificações e de ser tomado através da “filiação”, “monista” em seu elogio à unidade, o Texto, por outro lado, seria aquele que corrompe a simplória divisão dos gêneros, descentralizando o sentido e rompendo com a ideia de fechamento, bastardo que subverte o nome do pai-autor em busca da efetivação do plural por excelência: seu nome, assim como o do homem possuído por demônios, é legião.¹⁹ Ao discorrer sobre o Texto, Barthes salienta ainda que sua condição múltipla não se deve apenas à veiculação de diversos sentidos, mas por ele realizar “o próprio plural do sentido: um plural irreduzível”. Com isso, ressalta-se que o texto não é apenas a “coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação.”²⁰

Podemos perceber então que se o Texto é sempre plurívoco, isto se deve, *a priori*, a sua condição de intertexto, quer dizer, ao diálogo intertextual que ele realiza, inexoravelmente, com a babel de todos os textos. Assim, não é possível falarmos do que seja Texto para Barthes sem aludirmos ao seu estatuto: *a intertextualidade*. Amplamente reconhecido e consolidado no campo dos estudos literários e linguísticos (mas não só neste, é claro), este termo, cunhado e introduzido por Julia Kristeva em artigos publicados na revista *Tel Quel* por volta de 1966, diz da interação, explícita ou velada, decidida ou ocasional, que todo texto estabelece com outros textos. A literatura, dada esta comunicabilidade mútua, se faz, antes da relação com o mundo empírico, num diálogo consigo mesma, com o conjunto aberto de seus feitos. Suas palavras destamponam-se possibilitando o imbricamento com as palavras alheias, evocando o Outro de toda a literatura existente numa conversa infinita que esta trava com sua própria história. Ainda sob o espectro de algumas das já citadas propostas da narratologia estrutural, até então, Barthes considerava o texto como autônomo em relação ao seu contexto exterior, não levando em consideração os conteúdos que lhe são

¹⁹ Cf. “Da obra ao texto”. In: BARTHES, 2004b, p. 71.

²⁰ “Da obra ao texto”. In: BARTHES, 2004b, p. 70.

externos ²¹. Sendo assim, “depois de uma primeira época inteiramente voltada para o texto na sua imanência, sua clausura, seu sistema, sua lógica, seu face a face com a linguagem”, o momento da produção de Barthes em que ele se debruça sobre a intertextualidade, “se apresenta como uma maneira de abrir o texto, senão ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca”. ²²

A recepção do leitor, este cujo nascimento teve de ser pago pela famigerada morte do autor, apresenta-se também como indispensável à prática intertextual. O leitor, lugar onde a multiplicidade textual se reúne dispersamente, será aquele que passeia pelos mil platôs do campo escritural, captando a miríade irredutível de sentidos “proveniente de substâncias e de planos heterogêneos, destacados: luzes, cores, vegetação, calor, ar, explosões tênues de ruídos, gritos agudos de pássaros...”.²³ Através dele, ou melhor, da fusão entre o ato de ler e escrever intentada por Barthes, a intertextualidade emergiu como um jogo mútuo de dois fazeres suplementares que compõem o espaço literário e o inscrevem na coletividade cultural, a escritura e a leitura, criando um liame íntimo entre estas. Além disso, a intertextualidade promove um tipo de leitura que abala qualquer linearidade do texto, visto que o passeio feito pelo leitor se dá em meio a fragmentos variados, heteróclitos, que o fazem “levantar a cabeça” por vezes e criar seu próprio texto: textos e leituras singulares, que só se repetem em pura diferença.

Deparamo-nos assim com o caráter comum à poética intertextual e à forma fragmentária (marcas do que será o discurso amoroso), a saber, a *descontinuidade*, inerente tanto à leitura quanto ao próprio texto. Mesmo absorvido em sua plenitude pelo texto que o acolhe, o trecho estrangeiro, citado, “abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo

²¹ O complexo posicionamento de Barthes perante aquilo que podemos chamar de referencialidade da linguagem literária, repleto de reformulações e que encontra no conhecido texto “O efeito de real” seu maior destaque, não será aqui explorado em seus meandros. No entanto, parece-me importante trazer à tona um trecho de seu “Prefácio-conversa a Littérature Occidentale”, no qual a imanência do texto adquiriu outro tratamento e a literatura é apontada em sua peculiar relação com o histórico-social, esta que jamais se resume, contudo, ao simples reflexo ou decalque de um suposto real: “A literatura está impregnada de socialidade. Seus materiais lhe vêm essencialmente da sociedade, da história da sociedade. É inconcebível escrever o menor texto sem que, de certo modo, a história não passe para esse texto e, evidentemente, a sociedade com suas divisões, seus conflitos, seus problemas. Mas sempre se tem a mediação da forma, fazendo com que a obra literária nunca seja um reflexo puro e simples da sociedade. [...] ao mesmo tempo, a história está sempre ali. É o estudo dessa espécie de ambiguidade, de presença-ausência da sociedade na literatura, que constitui o campo por excelência da atividade literária.” “Prefácio-conversa a Littérature Occidentale”. In: BARTHES, 2004d, p. 214.

²² COMPAGNON, 2006, p.111.

²³ “Da obra ao texto”. In: BARTHES, 2004b, p. 70.

e da dispersão.”²⁴ O (inter)texto é abraçado em sua produtividade, não no sentido de um produto bem acabado pelo labor, como poderia ser tido o estilo e a técnica, mas sim à maneira de uma usina de produção de sentido na qual o processo nunca se dá por terminado por seus participantes. Aqui, devemos realçar a posição de criador de sentido (significância) alçada pelo leitor, pois o texto, mesmo depois de escrito, não pára de produzir novos sentidos através de jogos combinatórios traçados por ele, que inventa novos sentidos até mesmo imprevisíveis pelo autor: a leitura produtiva que é gerada pelo texto “escriptível”, este que convida o leitor a (re)escrevê-lo.

Ao sabor da ruptura provocada pelo Texto (teoria do), constatamos que este(a) visa por em crise toda enunciação, incluindo a sua própria (o que, diga-se de passagem, pouco foi feito pelo analista estrutural), e dessa forma, Barthes aproximou-se neste período às elaborações de seus contemporâneos (Lacan e Foucault, por exemplo) no que diz respeito à crítica feroz a toda metalinguagem, ou seja, à verdade sobre a verdade, ao discurso sobre o discurso: “as ciências humanas nunca questionaram até agora sua própria linguagem, que consideram simples instrumento ou pura transparência.”²⁵ À verdade não deveria ser conferida nenhuma positividade, mas sim a condição de deslocamento de forças, de enunciados, através da qual a mesma insurgiria como uma passagem: não podemos possuí-la através da metalinguagem, mas podemos buscá-la na desconstrução dos saberes positivos. Através da teoria do texto, desejou-se uma nova forma para os discursos, não dissertativa, composta por certa *descontinuidade*, de uma exposição *fragmentária*, de natureza análoga às enunciações *poéticas* ou *aforísticas*, traços estes que serão efetivados, a meu ver, no discurso amoroso. Ademais, no Texto, pressupõe-se um entrelaçamento, uma identificação entre a escritura e a teoria que o distancie da simples “escrivência”²⁶ e da visão instrumental da linguagem, pois a noção de Texto deve encampar a crítica, o ensaio e o literário:

[...] o próprio discurso sobre o texto não deveria ser senão texto, pesquisa, trabalho de texto, já que o texto é esse espaço social que não deixa nenhuma linguagem ao abrigo, exterior, nem nenhum sujeito de enunciação em situação de juiz, de mestre, de analista, de confessor, de decifrador: a teoria do Texto só pode coincidir com uma prática de escritura.²⁷

²⁴ SAMOYAUULT, 2008, p.67.

²⁵ “Texto (teoria do)”. In: BARTHES, 2004c, p.268.

²⁶ Cf. “Escritores e escreventes”. In: BARTHES, 1999.

²⁷ “Da obra ao texto”. In: BARTHES, 2004b, p. 75.

Da citação:

Se a prática da escritura, do Texto, implica o exercício da intertextualidade, isto significa que uma relação particular com o secular trabalho da citação é também requerida. Focalizemos então tal trabalho com vistas aos *Fragmentos de um discurso amoroso*. Neste, a citação é, na maioria das vezes, sinalizada através do uso de itálicos ou aspas, marcas que “operam uma sutil divisão entre sujeitos e assinalam o lugar em que a silhueta do sujeito da citação se mostra em retirada, como uma sombra chinesa”²⁸, acrescidas da nomeação do autor convocado às margens do texto ou em notas de pé de página. Esta configuração cria um ambiente aprazível que acomoda o leitor, na medida em que a polifonia radical com a qual este se depara encontra-se demarcada por pistas explícitas: reconheço este ou aquele autor – percorremos as mesmas linhas; já li determinada obra! (Neste caso, para ficarmos apenas com os exemplos mais recorrentes, destaco a presença de fragmentos vindos de livros como o *Banquete*, de Platão, e *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe). Há ainda os momentos em que as marcas da mudança de enunciador são encobertas, obliteradas pelo mosaico da escrita, desnortando o leitor no labirinto das enunciações amorosas. Barthes (ou o amante?), por sua vez, se apropriou de passagens oriundas dos mais diversos textos, se valendo dos mais variados saberes (poéticos, filosóficos, psicanalíticos, entre outros) para dar voz ao discurso amoroso, reinventando-os e tornando-os parte deste: apropriação da língua do amor, pela enunciação do amante, apropriação de discursos heterogêneos, pela citação do escritor, ambas destituindo o lugar privado e instalando o espaço público do Texto (versos de *Un coup de dés*, de Mallarmé, ou elaborações de Nietzsche e Deleuze sobre o trágico, por exemplo, são incorporadas e espreiadas silenciosamente ao longo do discurso amoroso).

Impressão semelhante àquela do leitor que reconhece as citações encontramos no princípio fundador das *figuras* que formam o discurso amoroso. O amante 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” (noção esta que deve ser tomada no sentido do amante em ação em seu imaginário, espectador e ator das imagens realizadas). Estas figuras, Eríneas que “se agitam, chocam-se, apaziguam-se, reúnem-se, afastam-se, sem mais

²⁸ COMPAGNON, 1996, p.52.

ordem do que uma revoada de mosquitos”²⁹, são elementos comuns ao imaginário amoroso e 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*”³⁰ (grifo do autor). Além disso, estas figuras (a espera, a carta amorosa, a sedução, etc.), repletas de uma força poética que aciona também o fluxo de imagens na mente do leitor, são postas em cena através de um método de dramatização (uma escolha declaradamente nietzscheana), o qual permitiu Barthes afastar-se do formato “uma história de amor” e da mera dissertação bem encadeada sobre um assunto. Desta forma, podemos dizer que enquanto a citação faz o leitor confrontar-se, sobretudo, com o mundo literário, as figuras amorosas, prioritariamente, remetem-no à constelação das cenas e experiências da paixão.

O fato de as figuras, por vezes, aludirem a situações corriqueiras já vivenciadas por muitos leitores (a angústia de esperar por um telefonema, as dedicatórias amorosas, etc.) e embaralharem as fronteiras entre ficção e realidade, traz consigo o problema da relação do discurso amoroso, desde a sua composição, com o mundo exterior. Logo na introdução dos *Fragmentos*, Barthes enumera as principais leituras que contribuíram para tal “montagem”, mas também declara sem hesitação: “Há o que provém de conversas com amigos. Há enfim o que provém de minha própria vida”³¹ (os amigos, Severo Sarduy, François Wahl, Compagnon, entre outros, têm seus nomes citados na lateral da página quando evocados). A partir desta declaração, penso que a prática da citação nos *Fragmentos* forja laços com a colagem pictórica empregada por alguns artistas cubistas e surrealistas: da mesma maneira que estes inseriam pedaços de objetos estranhos à arte (tomados do “real”) em suas obras, Barthes captura dizeres e experiências do cotidiano transformando-os em fragmentos amorosos, “colando” a vida na arte e causando um embaraçamento entre realidade, ficção e arte.

Esta valorização da *hibridez* em contraponto à *unidade* faz com que se interpenetrem, ao longo do discurso amoroso, vozes literárias e vozes referenciais, um procedimento que transfigura os objetos e as palavras oriundas do mundo e revela, alhures, as operações de montagem e colagem. Por meio da intercalagem de “pedaços”

²⁹ BARTHES, *F.D.A.*, p. XXII

³⁰ BARTHES, *F.D.A.*, p. XVIII.

³¹ BARTHES, *F.D.A.*, p. XXIV.

que não estão nem completamente dentro (as conversas com os amigos ou as experiências pessoais), nem completamente fora do texto (os acontecimentos imaginários criados pelo amante), as citações/colagens realizadas por Barthes, ao contrário da imanência textual antes proposta, problematizam, na própria filosofia da composição dos *Fragmentos*, a ficção e o mundo. Contudo, não se trata aqui de um texto que almeja, inocentemente, falar diretamente do mundo, mas, acredito, de uma tentativa de trazê-lo em outras versões, isto é, numa rede de correspondências e invenções que poderá traduzir “o outro de todos os mundos”.³²

Neste contexto de recorte e colagem, experiências ancestrais com o papel das quais a escrita e a leituras derivaram,³³ torna-se patente o processo pelo qual os *Fragmentos* foram realizados: (re)escrita, (re)disposição, (re)enunciação. Barthes, enquanto autor (e bom ladrão de palavras, *bricoleur voraz*), vale sublinhar, entra na sua própria morte, pois não há espaço para gênio individual neste discurso híbrido que se afirma como palimpsesto:

O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma “primeira” vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexistem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apóie sobre o já-escrito.³⁴

Aproximamo-nos aqui de uma concepção do fazer literário segundo a qual escrever é sempre reescrever, que irmana a escrita profundamente ao ato de ler e citar: “a citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita”³⁵. Aos distintos discursos que se entrecortam e ao texto que é composto por meio destes, já não podemos impingir o título de original ou cópia. Com isso, o segundo pode substituir o primeiro, o atual reinventar e transformar seus precursores (como o quis Borges), e a ideia de origem, assim como a de singularidade absoluta, tornam-se

³² Esta expressão de Blanchot diz respeito à realidade imaginária forjada pela escrita literária, isto é, ao poder da palavra que daí advém de erigir um mundo que não seja o puro reflexo do nosso, imagem pouco ou mais precisa dele, mas sim ele mesmo desdobrado e apresentado em outra versão. Assim, a literatura não se priva de falar do mundo, entretanto, fala dele sempre vestido por outras máscaras. Cf. LEVY, 2003, pgs. 26-28.

³³ Cf. COMPAGNON, 1996, p.11.

³⁴ SCHNEIDER, 1990, p.71.

³⁵ COMPAGNON, 1996, p.41.

verbetes enciclopédicos a serem revistos. Em suma, notória é a impossibilidade de se tratar o texto do discurso amoroso como um produto encerrado e autônomo. Ao apoderar-se da palavra alheia tornando-a apropriada a outro universo, Barthes introduziu um corpo estrangeiro na pele textual habitada pelo amante, criando e revelando uma diferença, algo de novo que, possivelmente, aquela palavra não dava a entender no plano do qual adveio. Citar, pôr em movimento e ato aquilo que jazia extático,³⁶ enunciar através de alguém apontando o dedo para a própria máscara que foi colada à face, não só desenraiza e fragmenta a palavra do outro, mas também desterritorializa aquele que dela se apossa. Assim, a incerteza quanto à paternidade da palavra se conjuga com a fragilidade da identidade, ou seja, com a inconstância daquilo a que chamamos *eu*:

De que é feito um texto? Fragmentos originais, montagens singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Migalhas de identificação, imagens incorporadas, traços de caráter assimilados, tudo (se é que se pode dizer assim) formando uma ficção que se chama o eu.³⁷

1.3 – A semente do Romantismo de Jena

...os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?
Barthes (R. Barthes por R. Barthes)

Para compor o amante-agenciador do discurso amoroso, Barthes recorreu, sobretudo, aos traços arquetípicos do *Jovem Werther* goetheano, quer dizer, a um tipo amoroso (tempestuoso) pertencente à tradição romântica alemã. Entretanto, este laço realizado com o romantismo alemão passa a nos interessar neste instante menos pelo caráter e impetuoso de seus amantes, do que pela *forma* que muitos de seus pensadores e ficcionistas adotaram em seus escritos, a saber, o fragmento. Sendo assim, antes de nos centrarmos no fragmento em Barthes e seus desdobramentos, parece-me importante realizar uma rápida visita àqueles que assumiram esta forma ostensivamente e que, sem dúvida, abriram portas, mesmo que indiretamente, para o formato do discurso amoroso:

³⁶ Como ressalta Compagnon, “*Citare*, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação.” COMPAGNON, 1996, P.60.

³⁷ SCHNEIDER, 1990, p.15.

os românticos de Jena (interessante ressaltar que o texto de maior referência aos *Fragmentos*, *O sofrimento do jovem Werther*, possui uma estrutura epistolar, um romance por cartas que prioriza o discurso fragmentário em detrimento da narrativa linear). Ao falarmos de fragmento como meio de expressão filosófica e literária (configuração em que foram escritos seus textos mais célebres), inevitavelmente nos remetemos aos jovens alemães, sobretudo Friedrich Schlegel e Novalis, que souberam, cada um a sua maneira, fazer dos estilhaços da escrita o signo da inventividade do romantismo em sua precoce modernidade. Como marco inaugural e principal deflagrador do primeiro romantismo alemão (o grupo de Jena), encontramos a revista *Athenaeum*, preparada no final do século XVIII pelos irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel. Os fragmentos inscritos neste impresso (que circulou durante pouco tempo) expressam o grande legado dos românticos à arte moderna, isto é, a convergência entre a elaboração filosófica e o discurso poético visando diluir as fronteiras entre a invenção artística e a reflexão teórica.

Tal diluição, alcançada mediante a prática do fragmento, indica a intuição dos românticos de que há no *cogito*, antes concebido via Descartes como uma totalidade, uma inclinação ao fracionamento. A escrita fragmentária presta-se com isso a manifestar o caráter disperso da consciência, do conhecimento (o que possibilita um saber *trágico-amoroso-artístico*, como veremos no próximo capítulo), e sinaliza para a desconfiança daqueles pensadores, principalmente de Schlegel, perante o paradigma de sistematicidade que servia de intermediário para o discurso filosófico assumir feições científicas. Distante de ser a expressão de uma deficiência sintática ou de um pensamento rudimentar, a escrita por fragmentos representa, neste contexto, a constante gestação das proposições, um pensar que transita através da constelação caótica das intuições, associações, ideias e lembranças. Nos românticos alemães,

intrinsecamente anti-dogmático, avesso à cadeia lógico-dedutiva que solidifica os sistemas filosóficos, o fragmento respira como um embrião, uma forma viva inquieta, sempre em vias de ser, eternamente em véspera de consumir-se. Realizando-se na fronteira entre o entusiasmo da reflexão poética e a angústia de uma meta sempre fugidia, o fragmento reúne [...] o ardor de um pensamento em demanda da perfeição e a dor de nunca chegar a perfazer-se.³⁸

³⁸ FARIA, “Plenitude e Carência: a dialética do fragmento”, p. 2. Disponível em: http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/plenitudeecarencia_MariaLucia.pdf.

A fragmentação, via de acesso primordial à anulação das barreiras entre os gêneros discursivos, traz consigo a semente de um pensamento múltiplo e, com isso, aponta para a corrosão dos sistemas bem acabados, aqueles que operam por meio da dialética conclusiva que almeja as soluções teleológicas: o fragmento, enquanto máxima, aforismo, à semelhança de um ouriço ou um porco espinho, é perfeito em si mesmo, podendo estar isolado do mundo que o cerca.³⁹

As proposições dissidentes do grupo de Jena se mostram tanto mais inovadoras, justamente, por surgirem numa época em que vigorava a rigidez e a completude do sistema filosófico kantiano. Para os românticos, a busca epistemológico-discursiva pela coesão sistemática, uniformidade e linearidade não passa de uma quimera idealista, postulações forjadas para nos havermos com o caos de pensamentos e sensações que atravessam e habitam nossa existência. Assim, o que advém do momento em que nos confrontamos com nossa subjetividade, seja com seus componentes interiores ou exteriores, só poderia ser expresso por meio de fragmentos: da mesma maneira que a subjetividade não é nunca um dado acabado, marcada por um caráter processual que impossibilita qualquer totalização ou centralização derradeira, a forma fragmento também se articula ao inacabamento, ao devir incessante, ao que Blanchot denominou, em seu ataque contra a unidade, de “a ausência de livro”, ou “o livro por vir”. É por isso que muitos textos românticos, como os reunidos em *Pólen*, de Novalis, buscam ressaltar a natureza de “sementes literárias” dos escritos disjuntivos, “grãos de pólen” que são semeados ao longo das páginas em branco formando imagens germinais que dizem do eterno vir à ser no qual estão em jogo obra e subjetividade.

Através do reconhecimento deste fluxo constante que arrasta subjetividade e escrita, os românticos desestabilizaram o ideal de representação unitária do pensamento,

³⁹ Ao comentar o trabalho do grupo d' *O Athenaeum*, Maurice Blanchot, grande arauto “moderno” da escrita fragmentária, faz ressalvas quanto à recondução do fragmento, realizada por aquele, em direção ao aforismo, isto é, em direção “ao encerramento de uma frase perfeita”. Para Blanchot isto equivaleria: “1) a considerar o fragmento como um texto concentrado, que tem seu centro em si próprio e não no campo que com ele constituem os *outros* fragmentos; 2) a negligenciar o intervalo (espera e pausa) que separa os fragmentos e faz dessa separação o princípio rítmico da obra e sua estrutura; 3) a esquecer que essa maneira de escrever não tende a tornar mais difícil uma visão de conjunto ou mais frouxas relações de unidade, mas a tornar possíveis relações novas que se excetuam da unidade, assim como excedem o conjunto.” No entanto, apesar destas implicações diversas a sua própria proposta, o ensaísta francês exalta que é sobretudo a partir dos feitos românticos que a literatura e a filosofia irão carregar consigo a questão da descontinuidade como forma. BLANCHOT, 2010b, p.112.

criando uma linguagem “poiética” que se apresenta por meio de rupturas e breves iluminações: uma legítima reivindicação da herança heraclitiana. Obviamente, esta reivindicação aqui sugerida esclarece que o “gênero” fragmento, apesar de ser sua encarnação por excelência, não é uma criação de Jena. Ao tomarem o fragmento do antigo espólio pré-socrático (tarefa esta realizada por tantos outros, como por exemplo, pelos franceses Montaigne e Pascal), os românticos retomaram um tipo de escrita que se pode caracterizar, grosso modo, por três aspectos principais:

o relativo inacabamento (“ensaio”) ou ausência de desenvolvimento discursivo (“pensamento”) de cada uma de suas peças; a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas.⁴⁰

No que diz respeito à linguagem, o fragmento nos consente pensar que o que preocupava aos românticos não era sua capacidade de representação, isto é, o modo como ela convoca e aponta para as coisas que lhe são exteriores. Em contraposição à orientação iluminista, vertente reflexiva que alçava as palavras ao plano de conceitos universais (racionalismo), ou mesmo aos seus reflexos realistas, os pensadores de Jena não atribuíam à linguagem a qualidade de mero instrumento das proposições lógicas ou da comunicação instantânea e transparente: para eles “o que importa é introduzir na escrita, por meio do fragmento, essa pluralidade que é virtual em nós, real em todos e que responde à ‘incessante e autocriadora alternância de pensamentos diferentes ou opostos’”⁴¹. As combinações feitas por aquele que escreve, através do poder de abstração e do valor simbólico da linguagem, abrem a rede múltipla de sentidos que estão sempre por serem criados: a linguagem enquanto *poiésis*. Por último, é possível afirmar que a ideia do fragmento como semente literária, grão do pensamento, antecipa o conceito de escrita plural e descontínua tal como o encontramos em Barthes e em outros pensadores e escritores do século XX.

⁴⁰ LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, “A exigência fragmentária”, p.69. Disponível em: http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero10/NUM10_2004.pdf.

⁴¹ BLANCHOT, 2010b, p.111.

1.4 – Por uma escrita fragmentária: uma exigência amorosa

*A visão que tenho do discurso amoroso é uma visão
essencialmente fragmentada, descontínua, borboleteante.*
Roland Barthes

Após uma caminhada por pontos do percurso barthesiano que elucidam e nos levam aos *Fragmentos de um discurso amoroso*, com uma breve incursão pelas contribuições do romantismo alemão, partamos agora para as implicações da escrita fragmentária em Barthes. Para tanto, acredito na importância de começarmos pelos apontamentos do próprio autor proferidos em *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Seu primeiro texto ou quase (1942) é feito de fragmentos; essa escolha justifica-se então à maneira de Gide “porque a incoerência é preferível à ordem que deforma”. Desde então, de fato, ele não cessou de praticar a escritura curta: quadrinhos das *Mitologias* e de *O império dos signos*, artigos e prefácios dos *Ensaio críticos*, lexias de *S/Z*, parágrafos intitulados de *Michelet*, fragmentos do *Sade II* e de *O prazer do texto*.⁴²

Dado este pequeno resumo, constatamos que a fragmentação não está reservada ao discurso amoroso, mas que ela é uma prática que acompanhou Barthes durante muito tempo. No entanto, apesar de certa forma fragmentária estar presente desde os seus trabalhos mais antigos, devido ao desconforto provocado pela constante solicitação para que desempenhasse um papel na *intelligentsia* francesa “de ordem teórica e pedagógica”, de representante da “história da idéias”, Barthes se diz à vontade para entrar completamente na escrita, no sentido artístico do termo, e, sobretudo, de escrever por fragmentos, somente a partir do *Império dos signos*, livro de 1970.⁴³ Desde então, a despeito de não haver uma teoria do fragmento propriamente dita entre seus trabalhos (e talvez precisamente por isso), afirmar declaradamente o fragmento como forma de expressão crítica e artística representa para o autor dos *Fragmentos* assumir uma espécie de anti-dogmatismo perante a exigência dos discursos teóricos por uma linearidade dissertativa. Todavia, como esquivar-se da demanda por uma escrita do *Um*, da ordem do discurso que almeja por fim à ambiguidade do mundo, mas também se haver com os

⁴² BARTHES, 2003, p.108

⁴³ Cf. BARTHES, 2004a, p.203.

restos múltiplos que escapam ao seu próprio domínio? Eis uma questão que a exigência fragmentária apresenta a Barthes:

O que chega à escrita são pequenos blocos erráticos ou ruínas em relação a um conjunto complicado e basto. E o problema da escrita está no seguinte: como suportar que esse *turbilhão* que há em mim desemboque no melhor dos casos num filete de escrita? Pessoalmente, então, desempenho-me melhor não parecendo construir uma totalidade e deixando a descoberto *resíduos plurais*. *É assim que justifico os meus fragmentos*.⁴⁴ (grifos meus).

O fragmento está nele associado a tudo aquilo que desorganiza as clássicas tentativas de metalinguagem (à maneira do que vimos sobre a noção de Texto) por implicar a impossibilidade de se emitir uma última palavra – palavra mestra – sobre qualquer assunto. Condensado mas não inseparável, assim como os “flocos de neve” ou o “arroz japonês”, o fragmento busca dissolver seus inimigos, a generalidade e a continuidade, desconstruindo a ilusão de plenitude e rompendo com o ideal da representação mimética.⁴⁵ Por outro lado, é fato que Barthes não deixa de denunciar sua própria ilusão contida neste combate, isto é, a ilusão de acreditar que, ao quebrar seu discurso, cessaria de discorrer imaginariamente sobre ele mesmo, *atenuando* assim o risco da transcendência, da verdade intocável. Contudo, mesmo questionando o possível engodo no qual incorria (afinal, afastar-se da metalinguagem e da pretensão de sujeito suposto saber não requer tal questionamento?), Barthes não deixa de apostar que “sob o álibi da dissertação destruída, chega-se à prática regular do fragmento” com vistas para o solapamento das verdades estabelecidas.⁴⁶

Voltando a mais uma de suas “confissões” emitidas como que pela boca de um personagem de romance (*R.B por R.B*), podemos perceber que, para Barthes, a opção fragmentária não consiste somente num movimento tático de sua obra, que visa sempre deslocar, recuando ou atacando como num jogo, mas talvez antes, e principalmente, numa questão de *prazer do texto*:

⁴⁴ BARTHES, 2004a, p.459.

⁴⁵ Cf. MARTY, 2009, pgs. 288-292.

⁴⁶ Cf. BARTHES, 2003, p.110

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)⁴⁷ (grifos do autor).

Este prazer pelos inícios, pelos filetes de escrita que não se sabe onde desembocarão, acarreta um “gozo imediato”, o que Barthes também chama, à luz dos relampejos criativos anunciados pelos românticos alemães, de “uma abertura de desejo”. Sob a forma de uma breve iluminação, *insight* que pode acontecer em qualquer lugar (no restaurante, no ônibus, falando com alguém), esta abertura traz consigo os pensamentos-frase, espécie de verso anotado em qualquer papel que venha à mão, que se apresenta como um broto, ainda frágil, do que mais tarde será um fragmento.⁴⁸ Trata-se de um gosto particular pela divisão e todas as suas imagens e instâncias afins: “as parcelas, a miniaturas, os contornos, as precisões brilhantes (tal é o efeito produzido pelo haxixe, segundo Baudelaire), a vista dos campos, as janelas, o haicai, o traço, a escrita, o fragmento, a fotografia...”.⁴⁹

Já num encontro realizado em julho de 1977 para a discussão em torno de pontos diversos da obra barthesiana (publicado depois sob autoria de Robbe-Grillet⁵⁰), a questão do embate entre as formas breves e contínuas da escrita tomam outras proporções. Barthes, estando presente, dizia receber constantemente as mesmas perguntas nas entrevistas que concedia: o senhor ainda vai um dia escrever romance? Agora que o senhor se aproxima progressivamente das formas romanescas, agora que o tema romanescos surge explicitamente no que escreve, não chegou o momento de escrever um romance? Posicionando-se sobre o assunto, Barthes confessou ter muita vontade de escrever um romance, sobretudo quando lia um que lhe agradava (tinha vontade de fazer o mesmo), mas acreditava que, até o momento, tinha resistido “a certas operações típicas do romance. Por exemplo, a camada sedimentar, o contínuo”⁵¹; “poder-se-ia escrever um romance com aforismos, com fragmentos? Em que condições? O próprio ser do romance não é um certo contínuo?” Estas são perguntas que o próprio autor se fazia com relação às formas romanescas e, certamente, giravam em torno da

⁴⁷ BARTHES, 2003, p.109.

⁴⁸ Cf. BARTHES, 2003, p.109.

⁴⁹ BARTHES, 2003, p.83

⁵⁰ ROBBE-GRILLET, 1995.

⁵¹ BARTHES *apud* ROBBE-GRILLET, 1995, p. 24.

problemática relacionada ao lugar ocupado pelos *Fragmentos*, seu livro recém publicado naquele momento. Neste, seja em função das afecções que atravessam o corpo do autor, seja como estratégia de enfrentamento à doxa e suas encarnações, Barthes lançou mão da prática do fragmento, da descontinuidade, do “deslizamento”⁵² em toda sua radicalidade ao decidir dar voz ao amante intempestivo.

Expressão de uma fase que para muitos críticos notabiliza sua faceta de “escritor”, de um período em que sua escrita mais se aproximaria da ficção, os *Fragmentos* representam os flertes de Barthes com o romanesco e seu impasse perante o confesso desejo de escrever um “romance”. Estas aspas aqui traçadas buscam sinalizar que em Barthes, mas também, obviamente, em várias das narrativas fragmentárias produzidas ao longo de todo o século passado, a própria concepção do que seria o gênero romance foi notoriamente transmutada. Ora, a preferência pelo fragmento como forma de composição encarna justamente uma espécie de hesitação que, de certa maneira, não só questiona os gêneros existentes, mas também se deixa questionar. Sendo assim, não caberá a esta dissertação o despotismo da classificação, ou mesmo a discussão sobre a adequação ou não da obra em questão a um determinado gênero.⁵³

O fato é que, independente do desejo pelo romance que pairava sobre Barthes naquele momento (sejam lá quais fossem os ares que este gênero tomaria), “para deixar o amoroso em sua nudez, em sua situação de ser inacessível às formas habituais de recuperação social”⁵⁴, era preciso renunciar ao *continuum* caro à forma romance em sua

⁵² Como destacou Robbe-Grillet no encontro acima 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”. ROBBE-GRILLET, 1995, p. 33.

⁵³ A relação de Barthes com o romanesco e o romance é repleta de questionamentos, de pontos de indecisão. Em seu curso ministrado no Collège de France entre os anos de 1978 e 1979, com o sugestivo título de *A preparação do romance*, ele demonstra-se mais determinado quanto ao lugar que cada um daqueles gêneros ocuparia em seu trabalho de crítico-escritor: na aula do dia 9 de dezembro de 78, ao se referir provavelmente aos *Fragmentos*, relata já ter *flertado* com o romanesco, mas, em contra partida, além de afirmar que o “Romanesco não é o Romance”, diz ser seu desejo, naquele momento, ultrapassar o limiar entre um e outro (Nathalie Léger, que anotou e estabeleceu os textos do seminário, toma as figuras dos *Fragmentos* como um “encaminhamento ao romance”). Neste período, torna-se patente então a fantasia de Barthes de aceder à prática do “romance”, a um discurso, como ele mesmo diz, sem arrogância e que não pressione outrem – na esteira do distanciamento à teoria promovido pelos *Fragmentos*. Já entre agosto e dezembro de 1979, Barthes traça o esboço de seu projeto de romance, intitulado *Vita Nova*, do qual só deixou a arquitetura (podemos encontrar 8 laudas desse esboço no 5º volume das *Obras Completas*). Contudo, com vistas ao processo desencadeado pelos *Fragmentos*, nos interessa a seguinte declaração: “será que farei *realmente* um Romance? Respondo isto: agirei *como se* eu fosse fazer um – vou me instalar nesse *como se*.” BARTHES, 2005a, p.41.

⁵⁴ BARTHES, 2004a, p.424.

acepção comum. Com relação a esta exigência por uma forma fragmentada (deslizante), logo na apresentação do discurso amoroso Barthes fala sobre os motivos para não se trabalhar no registro narrativo do romance clássico: 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”.⁵⁵ A história de amor, que quer impor ao amante a supressão de seu discurso delirante e o “salutar” reencontro com a sociedade, é dominada e capturada pelos avatares ideológicos justamente por funcionar no registro do *Um*, isto é, por trazer a ordem causal inerente aos sistemas bem encadeados, composta pela tríade apresentação, crise e resolução.

Isso quer dizer que, se você coloca o sujeito amoroso numa “historia de amor”, por esse fato mesmo, você o *reconcilia* com a sociedade. Por quê? Porque contar faz parte das grandes imposições sociais, das atividades codificadas pela sociedade. Através da história de amor, a sociedade domestica o amoroso ⁵⁶ (grifo do autor).

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*. No entanto, “ele está em outra coisa que se parece muito com a loucura” ⁵⁷, 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 o discurso amoroso é essencialmente fragmentado, pois fragmentária e deslizante é a própria condição do amante. Os episódios de linguagem (as *figuras*) que vagueiam pelo pensamento do amante e que se interrompem ou se estabelecem subitamente devido a algum acontecimento (a espera, o ciúme, o encontro, etc.), são pequenos monólogos quebrados, dos quais ele se passa, de um ao outro, segundo o puro acaso. Na figura nomeada *Errância*, o próprio amoroso confronta-se com sua “incapacidade” perante o que seria uma narrativa total e enuncia a inconclusividade de seu discurso:

⁵⁵ BARTHES, *F.D.A.*, p. XXII. Para Barthes, “a história de amor (aventura) é o tributo que o amante deve pagar ao mundo para reconciliar-se com ele”.

⁵⁶ BARTHES, 2004a, p.424.

⁵⁷ BARTHES, 2004a, p.401.

[...] não posso eu mesmo construir até o fim minha história de amor: sou seu poeta (o recitante) apenas quanto ao começo; o fim dessa história, assim como minha própria morte, pertence aos outros; a eles cabe escrever esse romance, narrativa exterior, mítica.⁵⁸

Portanto, buscando respeitar “o descontínuo radical dessa tormenta de linguagem que se desencadeia na cabeça amorosa”,⁵⁹ o autor dos *Fragmentos* optou por dispor as figuras que compõem o discurso amoroso em ordem alfabética (uma ordem “absolutamente insignificante”) para evitar qualquer linearidade narrativa. Decidir-se pela sequência das letras para apresentar os estilhaços de um discurso é adotar uma ordem imotivada (não imitativa), mas que, ao mesmo tempo, não é arbitrária, dado que os leitores a reconhecem e compreendem seu funcionamento. Neste caso, realiza-se precisamente o contrário do dicionário, já que ao invés de um enunciado ser produzido a partir de uma palavra, é a palavra que deriva do enunciado: não se conceitua uma palavra, intitula-se um fragmento. Assim, esquecidas as etapas metodológicas do plano e do desenvolvimento, as lógicas improváveis das dissertações, temos “uma ideia por fragmento, um fragmento por ideia, e para a sequência desses átomos, nada mais do que a ordem milenária e louca das letras francesas (que são elas próprias objetos insensatos – privados de sentido).⁶⁰ Em suma, valer-se da sequência alfabética, por mais que a princípio isto nos leve a supor uma imposição burocrática da parte do autor, na verdade, representa um artifício primordial à escrita fragmentária por corresponder a uma decupagem do discurso que acarreta alhures a desconstrução de qualquer espectro unitário que assombre aquele que escreve, aquele que lê, e, por certo, o próprio livro:

Ele se lembra mais ou menos da ordem em que escreveu estes fragmentos; mas de onde vinha essa ordem? segundo que classificação, que sequência? Ele não se lembra mais. A ordem alfabética apaga tudo, recalca toda origem. Talvez, em certos trechos, determinados fragmentos pareçam seguir-se por afinidade; mas o importante é que essas pequenas redes não sejam emendadas, que elas não deslizem para uma única e grande rede que seria a estrutura do livro, seu sentido. É para deter, desviar, dividir essa inclinação do discurso para um destino do sujeito, que, em determinados momentos, o alfabeto nos chama à ordem (da desordem) e nos diz: *Corte! Retome a história de outra maneira.*⁶¹ (grifos do autor).

⁵⁸ BARTHES, *F.D.A.*, p. 144.

⁵⁹ BARTHES, 2004a, p.401.

⁶⁰ BARTHES, 2003, p.164.

⁶¹ BARTHES, 2003, p.165.

1.5 – Do (a)deus ao *Um*: uma tarefa amorosa

*Receio muito que não nos desembaracemos
jamais de deus, pois ainda acreditamos na gramática.*
Nietzsche (citado por Blanchot em *A conversa infinita*)

Para além do que foi possível escavar na obra de Roland Barthes sobre o universo da escrita do fragmento e suas implicações, parece-me primordial, neste contexto, tendo em vista explorar a obscenidade do discurso amoroso encarnada pela prática do fragmento, recorrer de maneira ostensiva àqueles que, antes do autor dos *Fragmentos*, e talvez de maneira mais veemente, fizeram de tal prática uma exigência incontornável: Friedrich Nietzsche e Maurice Blanchot. Seguindo o que sugerem Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo*, é possível cogitarmos que tenha sido Blanchot quem soube, no que diz respeito a uma “máquina literária”, sondar a questão em toda a sua acuidade: “como produzir e pensar fragmentos que tenham entre si relações de diferença enquanto tal, que tenham como relações entre si sua própria diferença, sem referência a uma totalidade original ainda que perdida, nem a uma totalidade resultante ainda que por vir?”⁶² Sobretudo a partir de Blanchot, que levou ao extremo uma linhagem que reinventou, cada um a sua maneira, a forma fragmento (Heráclito, Montaigne, românticos de Jena, Nietzsche...),

já não acreditamos nesses falsos fragmentos que, como os pedaços de uma estátua antiga, esperam ser completados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também, a unidade de origem. Já não acreditamos numa totalidade original nem sequer numa totalidade de destinação. Já não acreditamos na grisalha de uma insípida dialética evolutiva, que pretende pacificar os pedaços arredondando suas arestas.⁶³

Porém, acredito ser necessário termos em mente que se Blanchot foi tão longe na reflexão sobre o fragmento em seu combate contra as formas totalitárias, isto se deve, também, às ressonâncias nietzscheanas em suas elaborações. Em consonância com o pensamento do autor de *O nascimento da tragédia* (a negação de um sistema, o encantamento pelo inacabado), entretanto distanciando-se dos românticos alemães (já que para estes o fragmento ainda trazia em si uma totalidade: a imagem do porco

⁶² DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.62

⁶³ DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.62

espinho ou do ouriço), Blanchot recusa qualquer resquício de unidade ao dirigir-se à escrita (fala) fragmentária.⁶⁴ Para ele, tal como para Barthes e Nietzsche, ela desconhece a suposta eficiência e suficiência do *Um*, fazendo da “insuficiência” uma maneira de dizer seu conteúdo não por meio do sentido, mas pela própria ruptura que efetiva. Este hiato intermitente que não separa os fragmentos, nem os une definitivamente, seria então o seu sentido, se eles não fugissem, justamente por este branco, a um discurso da significação definitiva. Se há algum sentido, ele será sempre múltiplo: uma “superabundância de significações” que não para nunca de se multiplicar. Blanchot, ao citar Nietzsche, reafirma que o “Um sempre está equivocado”, enquanto “a verdade começa a dois”, proposição esta que nos leva ao imprescindível de uma interpretação que não seja o desvelamento da verdade única, mas o aventurar-se por um texto de diversos sentidos num processo de puro devir.⁶⁵ A descontinuidade, quer dizer, as interrupções da forma, possuem uma relação profunda com o devir, na medida em que elas não o interrompem, e sim o provocam na ruptura que lhe é peculiar; são elas que provocam este movimento incessante que arrasta o leitor para a errância, para o pensamento viajante: “o de um homem que pensa caminhando e segundo a verdade do caminhar.”⁶⁶

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 atentarmos 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, através do desenvolvimento coerente, uma síntese apaziguadora, ela é a própria natureza dionisíaca do mundo. Como veremos no próximo capítulo, quando Nietzsche ultrapassa a polaridade entre as duas divindades que regem o mundo estético, Apolo e Dionísio, isto é, quando dizer um é dizer o outro, a fratura, o despedaçamento de Dionísio torna-se uma experiência imanente a todas as coisas. Blanchot explicita que

⁶⁴ Ao discorrer sobre o fragmentário, Blanchot não faz distinção entre a escrita e a fala do fragmento. Sendo assim, a menção sobre uma dessas modalidades de linguagem traz consigo, necessariamente, a alusão a outra. Esta ausência de distinção nos favorece no tratamento do discurso amoroso, visto que, ao nos valermos das proposições do autor de *A conversa infinita* podemos deslizar tanto sobre a escrita barthesiana, quanto sobre a fala (discurso) do amante, ambas de natureza fragmentária.

⁶⁵ NIETZSCHE *apud* BLANCHOT, 2007, p.118.

⁶⁶ BLANCHOT, 2007, p.115.

a fragmentação do deus não é a renúncia ousada à unidade ou a unidade que continua pluralizando-se. A fragmentação é próprio deus, aquele que não tem nenhuma relação com um centro, não suporta qualquer referência originária e que, em consequência, o pensamento, pensamento do mesmo e do um, o da teologia, assim como de todos os modos do saber humano (ou dialético), não seria capaz de acolher sem falseá-lo.⁶⁷

Certamente, 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”⁶⁸. Por se encontrar sempre no limiar de alguma coisa, no imponderável, a afirmação do fragmento possui um caráter *trágico* (tema do próximo capítulo), isto é, uma afirmação que não busca certezas fixas ou categóricas, nenhuma positividade, mas que desliza por uma superfície fissurada infinitamente para fora de si própria: nas palavras de Pélibart, afirmativa que se detém na “clausura do fora”⁶⁹. Contudo, se a fala do fragmento tem o limite como sua condição, isso não quer dizer que ela encarne o discurso do mestre, a palavra final, “mas que em todos os tempos ela acompanha e atravessa todo saber, todo discurso, com uma outra linguagem que a interrompe atraindo-a, sob a forma de um desdobramento, para o *exterior* onde fala o interrompido, o final que não termina.”⁷⁰

A fala fragmentária, fala *obscena* dos confins que toma para si a função de convocar o pensamento a um lugar nunca situado, isto é, a uma exterioridade extrema, nos remete ainda, segundo Blanchot, a duas questões caras à filosofia de Nietzsche, a

⁶⁷ BLANCHOT, 2007, p.121.

⁶⁸ BLANCHOT, 2007, p.115.

⁶⁹ Cf. PELBART, 1989. O obscuro conceito de *Fora* (*Le dehors*), cunhado por Blanchot e retomado por pensadores como Foucault e Deleuze, foi forjado pelo primeiro para pensar, entre outros, a relação que a literatura mantém com o mundo referencial a partir do momento em que ela deixa de ser uma tentativa de representar o “real” para criar sua própria realidade, uma realidade imaginária que é chamada, por vezes, de “o outro de todos os mundos”. Além disso, o *Fora*, espaço literário por excelência, configura-se como uma estratégia para solapar o *cogito* cartesiano, recusando assim as categorias afins de identidade, unidade e totalidade. A experiência do *Fora*, experiência da escrita literária e do pensamento que renunciou ao *logos* clássico, problematiza então noções fundamentais para a filosofia e para os estudos literários, tais como sujeito, linguagem e realidade. Cf. LEVY, 2003.

⁷⁰ BLANCHOT, 2007, p.124.

saber, o “eterno retorno” e o “desaparecimento do homem”. Vejamos: Em suas obras publicadas Nietzsche revela, de passagem, fragmentariamente, o hoje já conhecido pensamento do eterno retorno, não o desenvolvendo de fato, seja porque não teve tempo de fazê-lo, seja pela própria inconclusividade que percorre a fala por fragmentos.⁷¹ Logo de início, podemos dizer que o mundo regido pelo eterno retorno, ao contrário do que possa sugerir esta expressão tomada *ipsis litteris* ou a leitura desavisada do aforismo 341 de *A gaia ciência* (transcrito na nota 71), é um mundo que não requer nem o *Mesmo* nem o *Uno*, mas que, a partir da diferença inerente ao movimento do devir que traz o retorno de todas as particularidades da vida, “se constrói sobre o túmulo do Deus único como sobre as ruínas do Eu idêntico”⁷².

Com efeito, o eterno retorno não é um ciclo que supõe o igual, a unidade ou o equilíbrio. Ele não é um retorno do Todo, visto que os múltiplos acontecimentos que ele faz retornar retornam escapando à percepção consciente daquele que os vivenciou, a qualquer visão unitária que possa almejar o experimentador. Se há aí um movimento circular é possível dizer que este não incide mais sobre um mesmo elemento, pois aquilo que retorna, assim como para quem retorna, já se transformou (como na metáfora do rio heraclitiana): “Não mais o círculo do Mesmo, mas o círculo do Outro. O círculo é a repetição, o Outro é a diferença”.⁷³ A noção de repetição é assim deslocada do vínculo que possui amiúde com a semelhança ou a identidade, constituindo, de outra maneira, uma repetição que traz mais uma vez o diferente: “a repetição é aquilo que se opõe à representação, não à diferença”⁷⁴. No plano das artes, mais especificamente da literatura, o que significa esta oposição do eterno retorno à representação? Sabemos que durante muito tempo a literatura, assim como as outras artes que eram então tidas como figurativas, tinha como função representar o mundo, estampar uma resposta a este. A partir do momento em que ela se firmou como interrogação do mundo e dela mesma,

⁷¹ Encontramos a anunciação de tal pensamento, em *A gaia ciência*, nestes termos: “E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua desolada solidão e dissesse: ‘Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!’” NIETZSCHE, 2009b, p.230. Contudo, em *Assim falou Zarathustra*, Nietzsche retoma a proposição do eterno retorno em maiores dimensões.

⁷² DELEUZE, 2006, p.162.

⁷³ PELBART, 2003, p.233.

⁷⁴ DELEUZE *apud* PELBART, 2003, p.232.

interrogativa que deixa as respostas em suspenso, não lhe era mais possível figurar uma resolução, tendo que romper assim, sobretudo, com a eloquência do desenvolvimento, da fala logicamente organizada e representativa. Neste instante, podemos nos perguntar: onde afinal se posiciona a fala fragmentária? Ela é a própria fala do eterno retorno, uma fala que não desenvolve e renunciou à representação (atitudes inicialmente tomadas pela poesia), que a despeito de sua repetição (a repetição da própria fragmentação), sempre acrescenta algo de novo ao que foi dito e não permite uma afirmação última. O eterno retorno diz a qualidade do devir, isto é, a fragmentação que se repete e impede que as coisas permaneçam estáticas, uma repetição então que desvia a identificação com o mesmo, “para que o mesmo se torne, em seu retorno que o desvia, sempre outro que não ele próprio”⁷⁵.

Nos interstícios das proposições acerca do eterno retorno já presenciamos o desaparecimento do homem pedindo passagem. Ao falar deste desaparecimento, que Blanchot e outros pensadores do século XX retomaram, Nietzsche refere-se especificamente à morte do “homem socrático”, teórico, totalizador, um homem que, como veremos no próximo capítulo, se relaciona com o Todo, com o Um, numa busca incessante pela descoberta da verdade única. Esta figura que personifica a integralidade, a síntese perfeita e faz do pensamento científico seu estandarte, tem o discurso linear como forma suprema de expressão. A linguagem do homem das sínteses, sua fala, deve responder ao *logos* que diz o todo e ao rigor da veracidade: “fala contínua, sem intermitência e sem vazio, fala da conclusão lógica que ignora o acaso, o jogo, o riso”⁷⁶. Ademais, ele acredita, como que por um encadeamento de causa e efeito, na totalidade do “eu”, na substância imutável da identidade pessoal. Porém, ao mesmo tempo em que a modernidade e a “morte de Deus” levam este homem ao seu cimo, ao triunfo das certezas científicas, elas também revelam seu tropeço, isto é, trazem à tona a fragmentação subjacente não só a própria linguagem, mas ao mundo moderno e a ele mesmo:

O homem é esparso e descontínuo, e não momentaneamente, como aconteceu em outras épocas da história, mas atualmente é a própria essência do mundo ser descontínuo. Como se fosse necessário,

⁷⁵ BLANCHOT, 2007, 124.

⁷⁶ BLANCHOT, 2007, p.119.

precisamente, edificar um mundo [...] sobre o caráter desconjuntado, discordante e fragmentado do ser...⁷⁷.

O uso ou a insurgência da fala fragmentária está assim intimamente relacionado com a dissipação do homem teórico vislumbrada por Nietzsche ⁷⁸. Depreende-se aqui o fecundo legado nietzscheano acerca do fragmentário, legado este que Blanchot cantou ao século XX e Barthes soube se apropriar para fazer falar o amoroso: “despedir-se do pensamento do Deus Um, isto é, do deus da unidade”. ⁷⁹ Mais do que solapar os pilares que sustentam o pensamento ocidental, o adeus ao princípio da síntese perfeita convoca o plural existente em todas as coisas.

Este desaparecimento, por sua vez, deflagra uma série de questões que se colocam à linguagem, ou mais precisamente, a esta exigência de uma descontinuidade. Como usar a palavra de modo que ela seja plural, estabelecida não mais na “igualdade e na desigualdade, nem na predominância e na subordinação, tampouco na mutualidade recíproca, mas na dissimetria e na irreversibilidade”, ⁸⁰ de modo que uma infinidade esteja sempre implicada no fluxo da significação? E ainda, como falar (escrever) fazendo com que o *continuum* da linguagem permita interpor a intermitência como sentido e o fragmento como forma? Estas perguntas, que ecoam abertas e inauguram uma árdua tarefa, foram enunciadas por Blanchot. Transitando por tais questões, o autor de *A conversa infinita* nos sugere algumas pistas acerca do que seria esta enigmática fragmentação da fala plural. Vamos a elas. Primordialmente, podemos diferenciar dois tipos de interrupção. Há uma primeira que é necessária a toda sequência discursiva, isto é, quando duas pessoas estão conversando é preciso que cada uma fale por sua vez, de modo que o “entendimento” seja recíproco: uma diz algo depois interrompe para que a outra possa dizer, e assim sucessivamente. A interrupção possibilita a troca, a

⁷⁷ BLANCHOT, 2005, p.163.

⁷⁸ Foi Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, quem se ocupou de maneira inaudita do problema da morte do homem e sua relação com o saber e a linguagem. Em suas pesquisas sobre a descontinuidade entre as possibilidades de saber inerentes a cada época, Foucault afirma que “em nossos dias, e ainda aí Nietzsche indica de longe o ponto de inflexão, não é tanto a ausência ou a morte de Deus que é afirmada, mas sim o fim do homem”. Discorrendo sobre o contexto que denominou de *episteme moderna*, ele acredita que o fato de que neste momento na literatura e na reflexão crítica a questão da linguagem se colocou, prova “sem dúvida que o homem está em via de desaparecer [...], como, na orla do mar, um rosto de areia.” Obviamente, esta reinvenção da profecia nietzscheana, que foi alvo de muitas críticas e mal entendidos, diz respeito ao desaparecimento do homem tal como era concebido comumente pela filosofia e ciências humanas, isto é, enquanto sujeito de sua própria consciência e dotado de plena liberdade: “uma espécie de imagem correlata de Deus”. Cf. FOUCAULT, 2007, pgs.533-536.

⁷⁹ BLANCHOT, 2007, p.118.

⁸⁰ BLANCHOT, 2010a, p.37.

compreensão, viabilizando a coerência de um discurso composto por sequências. O fato de a palavra demandar a passagem de um falante para o outro, seja para ser corroborada ou preterida, confirma a necessidade da intermitência para assegurar o desenvolvimento. Neste viés, a fragmentação mantém-se no campo da “palavra comum; não somente ela dá sentido, mas revela o senso comum como horizonte. Ela é a respiração do discurso. Nesta categoria entram todas as formas que dizem respeito a uma experiência dialética, [...] desde a tagarelice cotidiana até os momentos mais elevados da razão.”⁸¹

Para além desta modalidade ordinária haveria um segundo tipo de fragmentação, mais aguda e misteriosa. Agora o que está em jogo não são as conveniências da fala cotidiana, mas a alteridade absoluta que me distancia do outro, quer dizer, “o outro, na medida em que eu estou infinitamente separado dele, separação, fissura, intervalo que o deixa infinitamente fora de mim, mas também pretende fundar minha relação com ele sobre esta própria interrupção que é uma *interrupção de ser*.”⁸² (grifo do autor). Ora, em última instância, penso que é esta outra espécie de ruptura na linguagem, que introduz uma estranheza e uma infinidade entre aquele que dela se apossa e o outro, que está em jogo no *discurso amoroso* barthesiano. O amante, em seu monólogo imaginário, dirige-se ao outro amado de maneira intervalar não pela espera necessária à fala comum, marcada pelos silêncios da coerência, mas por uma transformação na própria estrutura da linguagem, transformação esta que significa cessar de falar visando unicamente à unidade e fazer do campo discursivo um lugar dissimétrico regido pela pluralidade. Sua fala, solilóquio febril e atormentado, não aguarda por uma resposta, já que ecoa somente pela urgência de ser pronunciada. No discurso amoroso, é

como se se tratasse, tendo renunciado à força ininterrupta do discurso coerente, de liberar um nível de linguagem no qual se possa ganhar o poder não somente de exprimir-se de uma maneira intermitente, mas de dar a palavra à intermitência, palavra não unificadora, aceitando de não ser mais uma passagem ou uma ponte, palavra não pontificante, capaz de ultrapassar as duas margens, que o abismo separa, sem preenchê-lo e sem reuni-las (sem referencia à unidade)⁸³.

⁸¹ BLANCHOT, 2010a, p.133.

⁸² BLANCHOT, 2010a, p.134

⁸³ BLANCHOT, 2010a, p.135

Existe entre estes dois tipos de interrupção, de fragmentação, uma disparidade muito grande. Cada um deles corresponde a um tipo de experiência com a palavra distinta, quer dizer, uma que é dialética, propícia à unidade e à realização do todo, e outra que carrega uma relação com a alteridade, a estranheza e o múltiplo. De um lado temos o silêncio que possibilita a permuta da palavra, de outro, a demora que marca a distância incomensurável entre dois, neste caso, entre amante e amado. Um novo arranjo é assim alcançado pelo discurso amoroso, “que não seria o de uma harmonia, de uma concórdia ou de uma conciliação, mas que aceitará a disjunção ou a divergência [...]. Arranjo ao nível da desordem”⁸⁴. Ao realizar esta experiência de alteridade com a linguagem o amante deixa de falar tendo como horizonte apenas a unidade, pois, do discurso e pelo discurso, é extraído o poder da totalização e deixada de lado a fé no *Um e suas hipóstases*. Isto significa que ele não teme afirmar a fragmentação e a ruptura que proporcionam à palavra a diversidade do plural. A fala fragmentada, quando tomada em seu caráter não dialético, nunca é una: “ela surge em sua fratura, com suas arestas cortantes, como um bloco ao qual nada parece poder agregar-se. Pedaco de meteoro, destacado de um céu desconhecido e impossível de conectar a algo passível de conhecimento”⁸⁵. Só a multiplicidade da fala estilhaçada, que supera o Uno e suas categorias afins, é capaz de dar conta do desejo amoroso, uma produção desejante que é sempre múltipla, e por isso mesmo, irredutível à unidade.

“Que, ao lado de todas as formas de linguagem em que se constrói e se fala o todo – fala de universo, fala do saber, do trabalho e da salvação -,”⁸⁶ possamos intentar uma absolutamente outra, que não vise à linearidade perfeita, a coesão alinhada e o conforto da unidade: esta talvez seja uma das tarefas realizadas por Barthes no discurso amoroso; por meio de sua escrita que deu voz ao amante, ele conferiu a tal discurso o caráter de *obsceno* perante as linguagens que visam à unidade e o *continuum*.

⁸⁴ BLANCHOT, 2010b, p.43

⁸⁵ BLANCHOT, 2010b, p.42.

⁸⁶ BLANCHOT, 2010b, p.177.

Capítulo 2: A dimensão trágica: o obsceno para a razão

*Confrontado com a aventura (com o que me acontece),
não saio nem vencedor nem vencido: sou trágico.*

*O amante é pois um artista, e seu mundo é
propriamente um mundo às avessas.
Roland Barthes (F.D.A)*

2.1 - Prólogo

Nesta incursão através do discurso amoroso barthesiano, tendo em vista os elementos que marcariam seu caráter obsceno, pretendo agora me defrontar com o que chamo de sua *dimensão trágica*. Desde já, reitero que tal percurso estará imbuído, do início ao fim (se é que assim posso decretar), pelo pensamento de Friedrich Nietzsche, tendo como ponto de partida e principal as formulações contidas em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, para mais adiante extravasar de tal ponto alçando o olhar em direção a outras obras de sua autoria, sempre tendo como foco aquilo que o filósofo alemão denominou de pensamento trágico, ou ainda, de um conhecimento ou saber dionisíaco, artístico (ressalto ainda que, no que tange especificamente às elaborações de Nietzsche, esta explanação dialoga, sobretudo, com os comentários do filósofo Roberto Machado, singular estudioso de sua obra).⁸⁷ Esta opção teórica se deve, entre outros, como já apontado no capítulo anterior, à ostensiva presença nietzscheana nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, tanto no que tange à escolha de Roland Barthes por uma forma *estilhaçada* de escrita, quanto no que configura o segundo ponto a ser investigado nesta pesquisa: o trágico, ou melhor, o saber trágico apresentado pelo discurso amoroso, à maneira nitzscheana, como uma alternativa, ou mesmo como uma forma de resistência, ao saber racional-científico. Para começarmos a discorrer sobre esse plano, é preciso termos em mente que a reflexão sobre a ciência, quer dizer, uma *démarche* sobre as questões vinculadas ao conhecimento, à razão, à consciência, às possibilidades do pensamento e, por fim, à noção verdade, posiciona-se no cerne da filosofia de Nietzsche. No entanto, no que concerne ao *corpus* analisado na presente pesquisa, não foi atestada em seus escritos a descrição ou delimitação de um conceito de ciência propriamente dito. Posicionando-se em uma perspectiva extremamente ampla, o filósofo, na maior parte das vezes, “não estabelece uma diferença essencial entre a racionalidade filosófica clássica e a

⁸⁷ A obra de Roberto Machado a qual darei prioridade é *Nietzsche e a Verdade*, edição de 1984.

racionalidade científica moderna”⁸⁸, perspectiva esta que adotarei em meus apontamentos sobre o discurso amoroso.

Contudo, o que importa a Nietzsche é proferir uma crítica aguda ao pensamento racional tal como este é postulado desde Sócrates e Platão. Sendo assim, se não há em Nietzsche uma formulação epistemológica *stricto sensu*, isto é, se ele rejeita uma teoria do conhecimento no sentido tradicional, é porque, como nos esclarece Machado, “o problema da ciência não pode ser resolvido no âmbito da própria ciência”.⁸⁹ Prioritariamente, esta crítica da racionalidade científica é uma crítica da verdade concebida como substancial (tangível) e absoluta. Obviamente, isso não significa que o projeto nietzscheano ambicionava estabelecer um outro conceito de verdade que desmascarasse as ilusões e ultrapassasse os obstáculos que atravancam a plenitude da racionalidade, mas sim, a desestabilização da própria noção de verdade tomada como um ideal, como um “valor superior” e, por conseguinte, o elogio do conhecimento que advém da experiência artística – isto posto, um abalo do próprio projeto epistemológico. Neste ponto, podemos nos questionar: qual a relação desta experiência artística com o discurso amoroso? Ora, como já apontado na epígrafe deste capítulo, veremos a seguir que, segundo Barthes, “o amante é um artista” (de natureza “trágica”), e isto não só pelo fato de seu discurso ser composto por imagens estéticas (poéticas) e apresentar uma lógica contrária às resoluções racionalistas, mas por ele fazer de sua própria vida uma obra de arte. Assim, na esteira do que propõe o autor dos *Fragments*, aliado aos apontamentos de Nietzsche, tratarei a experiência do amante barthesiano, e o saber que daí advém (seu discurso), ambos pela nomenclatura *trágico-artístico-amoroso*, realizando uma fusão de modo que a alusão a uma destas instâncias implique, necessariamente, numa referência às outras.

Esta oposição entre um conhecimento artístico e um racional, que tem origem no *Nascimento da Tragédia*, mas que se desdobra em seus desvios ao longo de toda a obra de Nietzsche, caracteriza-se pela valorização da arte trágica que confronta a soberba racional de instituir uma separação radical entre a verdade e o erro, a lucidez e a ilusão. Uma agonística primordial então se erige: o “espírito científico” (segundo a nomenclatura nietzscheniana), que tem origem na Grécia antiga através de Sócrates e

⁸⁸ MACHADO, 1984, p.7.

⁸⁹ MACHADO, 1984, p.7.

Platão e inaugura uma era da razão que se prolonga até os tempos modernos, tem como condição de sua insurreição a submissão do saber trágico grego. Ao demarcarmos o nascimento dessa contradição, encontramos a forma por meio da qual nos é permitido questionar o valor da racionalidade em proveito de uma experiência trágica-amorosa da vida e do tipo de conhecimento produzida por esta, no caso presente, o *discurso amoroso*.

Tomarmos Sócrates e Platão como o começo de uma extensa marcha de “decadência” que chega até a contemporaneidade significa, por outro lado, que os instintos estéticos foram desconsiderados pela razão, o saber instintivo obliterada pelo racional. Segundo o ponto de vista que quero aqui ressaltar, ouvir a palavra dos gregos, por meio da investigação de Nietzsche, é dar atenção a uma civilização trágica que conferiu maior importância à experiência artística do que ao conhecimento racional, isto é, a um povo para quem a arte, os instintos estéticos, e por que não dizer, a “paixão” (*pathos*) tiveram mais valor do que a “verdade”.

2.2 – Em torno do Apolíneo e do Dionisíaco

O excesso, a loucura, não seriam acaso minha verdade, minha força?
Roland Barthes (*F.D.A.*)

De que elementos, ou forças, a arte é composta? Qual a sua relação com a cultura e com a vida? Podemos dizer que talvez estes sejam questionamentos fundamentais, ou mesmo pontos de partida para a reflexão nietzscheana sobre a arte na Grécia antiga. Em *O Nascimento da tragédia*, podemos nos acercar da paroxística sensibilidade para o sofrimento e para a arte de que são dotados os gregos. No entanto, conseqüentemente, essa capacidade representava um perigo para a existência dos mesmos, a saber, incorrer no pessimismo negador da vida⁹⁰. Para Nietzsche, tal problemática encontra-se na origem da arte grega. Os gregos criaram a arte apolínea, que tem na epopéia de Homero sua maior expressão, em função de uma necessidade proeminente, ou seja, foi preciso criar *miragens artísticas* que mascarassem as violências atrozes presentes na

⁹⁰ Encontramos a personificação desse pessimismo na figura de Sileno, companheiro de Dionísio que vivia pelos bosques cantando e bebendo. Conta a lenda que, ao ser interrogado pelo rei Midas sobre qual seria o bem supremo para o homem, Sileno haveria respondido ser, primeiramente, não ter nascido, e em segundo, posto o infortúnio do nascimento, seria logo morrer. Cf. NIETZSCHE, 1992, §3.

existência.⁹¹ Sendo assim, a epopéia apolínea (assim chamada por ter em Apolo o deus mais importante do panteão) agiria como uma espécie de antídoto contra a triste sabedoria de Sileno que deseja aniquilar a vida, embelezando o mundo e anestesiando a dor.

Devemos levar em conta que, se por um lado, segundo a concepção grega, beleza significa harmonia, medidas bem traçadas, proporção entre as partes, ordem e delimitação, por outro também quer dizer tranquilidade e liberdade com relação aos instintos, ou seja, serenidade. Em defesa contra o sofrimento e a inexorabilidade da morte, o grego “diviniza” o mundo criando a beleza. A arte apolínea configura-se assim como a arte do belo (a divinização do mundo espelha-se, também, nos deuses olímpicos, estes que têm como característica de destaque a beleza). Podemos dizer que os gregos tinham em Apolo a mais elevada manifestação do *principium individuationis* (o princípio da individuação, da individualidade, da consciência de si), para o qual demonstravam uma confiança convicta. Apolo, a partir de suas expressões, nos fala de “todo o prazer e toda a sabedoria da ‘aparência’, justamente com sua beleza.”⁹²

Todavia, se considerarmos que a beleza é uma aparência, entendida como uma bela superfície, pressupõe-se que esta encobre uma verdade, que é a essência. Dito de outra maneira: a beleza seria um *semblant*, uma camada que tem por finalidade encobrir uma verdade essencial das coisas: a verdade dionisíaca. Através do velamento da essência, da terrível realidade verdadeira, a beleza exacerbaria as potências da vida aumentando o gozo de existir: daí infere-se então o caráter necessário da aparência.

Tendo como estandarte a apologia da aparência (graças a um modo de vida apolíneo), os gregos desviaram ou esconderam um conhecimento que ameaçava arruiná-los. Sendo assim, neste momento, o elogio da arte já representa (como permanecerá representando) para Nietzsche um elogio da aparência como elemento indispensável não só à conservação, mas à potencialização da existência. Entretanto, a mirada apolínea é somente uma fina cortina – o véu de Maia – que disfarça ao homem grego uma instância que, pela verdade que contém, não pode ser esquecida. Almejando ultrapassar tal

⁹¹ Cf. MACHADO, 1984, p.20-21.

⁹² NIETZSCHE, 1992, p.30.

instância, por meio das belas formas, este homem deixa então de encarar algo fundamental, qual seja, o segundo instinto estético da natureza: o dionisíaco.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações.⁹³

Como entidade ética, Apolo reclama aos seus seguidores a justa medida (*sophrosyne*), conquistada e dosada pelo autoconhecimento. Dessa forma, o parceiro imprescindível da necessidade estética do belo seria o “Conhece-te a ti mesmo”, ou ainda, o “Nada em demasia”⁹⁴. Por outro lado, o extravasamento e o descomedimento, próprios ao dionisíaco, eram vistos como males tenebrosos advindos de uma esfera exterior à apolínea. Este dionisíaco, ao qual a arte apolínea se contrastava e que era tomado como destruidor da vida, não é considerado, portanto, genuinamente grego. Dionísio é o deus de um culto que vem do estrangeiro: para o grego, sua origem é titânica, anterior a Apolo, bárbara. Porém, o louvor a essa entidade foi aos poucos derrotando a defensiva apolínea e adentrando pela Grécia.

Se em Apolo podemos reconhecer o *principium individuationis*, na experiência dionisíaca, por sua vez, é assinalada, sobretudo, a ruptura com essa forma de autoconsciência. Em vez da individuação que aparta o homem dos outros instintos da natureza, do *uno originário* (nos termos de Nietzsche), defrontamo-nos com o estilhaçamento do eu, com um arrebatamento que desintegra a subjetividade aos limites do esquecimento de si. Se no apolíneo temos a serenidade e a calma no comportamento, o cerceamento das pulsões, em detrimento de toda justa medida, temos no dionisíaco a insurreição da *hybris*, o êxtase e o feitiço, a extravagância dos modos. Este último, fenômeno cujos sofrimentos provocam, ao mesmo tempo, prazer e gritos dolorosos, é capaz de suscitar uma suprema alegria, a despeito do horror de uma perda que não se pode reparar: a diluição da consciência. Em meio à entoação do ditirambo dionisíaco, o homem é provocado à *máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas*, e

⁹³ NIETZSCHE, 1992, p.27.

⁹⁴ NIETZSCHE, 1992, p.40.

uma dimensão inaudita busca se expressar através da dissipação do véu de Maia. O desprendimento de si mesmo torna-se então a condição para que o homem possa captar as potências simbólicas por meio das quais exprime o desaparecimento da consciência apolínea. Essa experiência faz o homem entender que criar um mundo de belezas, escamoteando a árdua sabedoria da dor dionisíaca, pode ser uma ilusão:

Com que assombro devia mirá-lo o grego apolíneo! Com um assombro que era tanto maior quanto em seu íntimo se lhe misturava o temor de que, afinal, aquilo tudo não lhe era na realidade tão estranho, que sua consciência apolínea apenas lhe cobria como um véu esse mundo dionisíaco.⁹⁵

Ainda em torno do enlevamento provocado pelo estado dionisíaco em sua condição pura, com sua pulverização dos limites convencionais da existência, devemos ressaltar que este contém, ao longo de sua duração, um *elemento letárgico* no qual submergem todas as memórias individuais. Isso significa, para aquele que passa por tal experiência, uma ruptura entre o plano da realidade trivial e o da dionisíaca. No entanto, assim que a realidade comum retorna aos olhos da consciência, ela é recebida com um sentimento de náusea, sentimento este que, conseqüentemente, nega a vontade movedora da vida. Nesse sentido, para Nietzsche, “o homem dionisíaco se assemelha a Hamlet: ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a conhecer e a ambos enoja atuar”,⁹⁶ isto porque nada do que fizessem poderia transformar essa essência que não possui início ou fim (atemporal). Dessa forma, o conhecimento em estado bruto advindo do êxtase dionisíaco poria fim à atuação, pois, para intervir no mundo (afirmando a existência para além de todas as atrocidades), seria preciso estar enevado pela ilusão.

Entretanto, não é a esse dionisíaco aniquilador que Nietzsche cantará seu elogio. Revelando seus aspectos e apontando seus riscos pela capacidade destruidora que lhe é peculiar, o autor também destaca ainda mais a necessidade do “antídoto” que foi criado em sua defesa.⁹⁷ Para Nietzsche é, mais uma vez, pelas vias da arte que o grego será salvo, agora da ameaça representada pelo puro dionisíaco, ou seja, pelo dionisíaco brutal

⁹⁵ NIETZSCHE, 1992, p.35.

⁹⁶ NIETZSCHE, 1992, p.56.

⁹⁷ Cf. MACHADO, 1984, p.27.

e selvagem. Neste momento, de nítida periclitância para a vontade vital como vimos acima, a arte interviria como a salvadora por excelência, transformando aquela sensação de náusea perante o absurdo da existência em representações trágicas.

Trata-se aqui de uma nova modalidade de arte que toma forma com o ápice da civilização grega: uma arte que não visa edificar nenhum tipo de proteção contra a penetração e a audácia do dionisíaco, como tentou fazer a arte apolínea antecedente. A qualidade distintiva dessa nova articulação artística é incorporar, e não mais afugentar, o componente dionisíaco, transmutando com isso o sentimento de dissabor provocado pelo ilógico e pelo pavor da vida em *mise en scene* capaz de converter a existência em possível:

...toda a sua existência, como toda beleza e comedimento, repousava sobre um encoberto substrato de sofrimento e conhecimento, que lhe era de novo revelado através daquele elemento dionisíaco. E vede! Apolo não podia viver sem Dionísio! O “titânico” e o “bárbaro” eram, no fim das contas, precisamente uma necessidade tal como o apolíneo!⁹⁸

Contudo, se o dionisíaco em seu estado bruto não é passível de ser vivido ou, mais ainda, se se encontra como uma espécie de *phármakon* desnaturado, puramente corrosivo, é porque causa inexoravelmente a destruição da vida. Sendo assim, a via de acesso a uma experiência dionisíaca que não acarrete o aniquilamento deve se constituir, necessariamente, através da arte, pois esta viabilizaria como que um entorpecimento sem a destituição completa da lucidez. Com isso Nietzsche quis nos dizer que a arte trágica pondera a dimensão desmedida do instinto dionisíaco: Apolo aproxima Dionísio à medida, abrandando sua “loucura” e equilibrando a balança dos instintos. Nesta esteira, podemos afirmar, portanto, que arte trágica torna possível a junção entre a aparência e a essência.⁹⁹ Agora, as aparências apolíneas possibilitam a objetivação daquelas forças simbólicas dionisíacas que atravessam o homem, antes inexprimíveis em uma imagem, trazendo-as à superfície do diálogo e da representação, ao onírico mundo da cena. Para Nietzsche, o propósito maior não só da arte trágica, mas de todas as manifestações artísticas, poderia ser assim definido: Dionísio falando a linguagem de Apolo, mas

⁹⁸ NIETZSCHE, 1992, p.41

⁹⁹ Cf. MACHADO, 1984, p.30.

também Apolo, ao termo, falando a linguagem de Dionísio – a representação da sabedoria dionisíaca por meios artísticos apolíneos.¹⁰⁰

Após esta rápida explanação sobre as reflexões nietzscheanas em torno dos instintos estéticos da arte em sua relação com o trágico é possível apontar, mesmo que de maneira breve, algumas “efetivações” do apolíneo e do dionisíaco na esfera do discurso amoroso. Em primeiro lugar, devemos lembrar que este é composto por pedaços (*cacos*) de discursos aos quais Barthes chamou de “figuras”, estas que surgem na cabeça do amante, “aos prazeres de seu imaginário”, ocasionalmente e sem nenhuma ordem, ao longo de toda a sua vida amorosa. Ora, 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”.¹⁰¹ Já o imaginário amoroso, este que forja as figuras que compõem o discurso, 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”.¹⁰² Com isso, podemos dizer então que temos aí os elementos que compõem um processo (gerador do discurso) que é regido, mormente, por Apolo, o Deus das “aparências”, das imagens cintilantes, visto que o discurso amoroso é um discurso imagético, tecido por figuras (a espera, a carta, o encontro, etc.) que habitam e são fabricadas pelo imaginário dos amantes. Como prova 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”.¹⁰³

Em segundo, tomemos este que enuncia o discurso: o amante. Pela intermediação de um acontecimento dionisíaco, o amor-paixão, este ser se afasta do modo habitual de estar no mundo por produzir um saber que o distingue. No entanto, este estado regido por Dionísio acarreta também (como vimos acima) um frenesi que pode ser aniquilador,

¹⁰⁰ Cf. NIETZSCHE, 1992, pgs. 130-131.

¹⁰¹ BARTHES, *F.D.A.*, p.23.

¹⁰² BARTHES, *F.D.A.*, p.10.

¹⁰³ BARTHES, *F.D.A.*, pgs.87-88

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”,¹⁰⁴ 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”.¹⁰⁵ Na figura que dá início aos *Fragmentos*, intitulada *Abismar-se*, podemos nos acercar 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.”¹⁰⁶

Identificamos assim no discurso amoroso duas esferas de atuação 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, deste 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*.

Por fim, retomando as proposições encontradas no *Nascimento da tragédia*, associadas as suas manifestações efetivadas pelo discurso amoroso (Apolíneas e Dionisíacas), podemos dizer ainda que o propósito do trágico, assim como o da cena amorosa, seria, sobremaneira, produzir alegria.¹⁰⁷ A cena trágico-amorosa, ao mostrar a sina do “herói” sofredor (amante por natureza), não geraria sofrimento, mas sim alegria, justamente por não encobrir a dor nem demonstrar aceitação por parte daquele, e sim manifestar resistência ao próprio sofrimento. Esta ideia é delineada neste momento

¹⁰⁴ BARTHES, *F.D.A.*, p.49.

¹⁰⁵ BARTHES, 2003, p.106.

¹⁰⁶ BARTHES, *F.D.A.*, p.6.

¹⁰⁷ Deleuze, em sua singular leitura acerca da obra de Nietzsche, afirma que “o que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria do plural. Esta alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenômeno estético. Trágico designa a forma estética da alegria, não uma fórmula médica, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade. O que é trágico é a alegria.” DELEUZE, 1976, p.14.

levando em consideração uma expressão nietzscheana contida em seu livro em questão, qual seja, “metafísica de artista”¹⁰⁸. Este termo pretende unir na arte trágica essência e aparência: a experiência dionisíaca (que reconheço como a experiência da paixão) é a via de acesso à essência dolorosa da existência que, por sua vez, é exposta por meios apolíneos (neste caso, o discurso amoroso). A visão trágica do mundo, tal como Nietzsche a coloca neste período, é um equilíbrio entre a ilusão e a verdade, entre a aparência e a essência, que traz consigo uma afirmação alegre da vida que contagia justamente pela superação que ela apresenta.

Acercamo-nos assim, tendo como horizonte o discurso amoroso, do cerne da interpretação nietzscheniana da arte trágica, localizada, grosso modo, no antagonismo entre o apolíneo e o dionisíaco. Esta leitura, como foi visto, não traduz uma mera separação entre forma (apolíneo) e conteúdo (dionisíaco), mas sim a especificação de dois planos artísticos distintos que, guiados por matizes estéticos peculiares, representam também duas considerações particulares da existência. Ademais, de acordo com o autor de *O Nascimento da Tragédia*, a arte trágica foi uma forma de superação da dicotomia entre duas maneiras diversas de se confrontar a vida e a cultura – a apolínea, como conservação pela aparência, e a dionisíaca, como revelação de uma essência destruidora – em proveito de uma vivência estética. A junção entre os instintos dionisíaco e apolíneo colocam o trágico, e na perspectiva que aqui defendo, por conseguinte, o discurso amoroso, numa condição de acolhimento incondicional da vida, como uma produção artística de afirmação da existência. Isto posto, a existência só poderá ser justificada, legitimada, por meio da arte, ou por uma consideração artística; na medida em que possibilita inventar meios para a ação, remediando a angústia paralisante provenientes da finitude e da dor inerentes à vida, a arte constitui-se assim como uma atividade justificadora da vida. Ao invés de prover repouso aos fatigados de viver, a arte trágica, assim como a experiência amorosa, materializa-se justamente como a mola propulsora que impele à ação. Neste caminho, encontramos como corolário a máxima nietzscheana que confere à arte um *status* de consolo metafísico: “pois só como

¹⁰⁸ A elaboração sobre a arte que Nietzsche realiza na primeira etapa de seu pensamento, de sua crítica a racionalidade, se erige por meio das categorias metafísicas de aparência e essência, em muito devida à influência de Kant e Schopenhauer. Veremos mais adiante que, em textos ulteriores, diferentemente, a abordagem nietzscheana toma a vida como pura aparência, visando eliminar a *díade* acima mencionada. Todavia, embora parta da dicotomia metafísica essência – aparência, o mérito de suas postulações iniciais se dá justamente pela apologia da aparência como indispensável à vida e à arte, ou ainda, como único meio de acesso à essência. Cf. MACHADO, 1984, p.11.

fenômeno estético podem a existência e o mundo *justificar-se* eternamente”.¹⁰⁹ (Grifos do autor).

2.3 – A ameaça da racionalidade socrática

Quando a ciência fala, ouço por vezes seu discurso como o rumor de uma fofoca, que diz e maldiz ligeiramente, fria e objetivamente, aquilo que amo: que dele fala segundo a verdade.
Roland Barthes (F.D.A).

Como vimos anteriormente, a arte trágica, na concepção nietzscheana, salvou o homem grego da ameaça niilista que arrefecia a vontade de afirmação da vida, pois, através da representação, tornou a sabedoria dionisíaca, aniquiladora pela dor que contém, passível de ser vivida. No entanto, esse momento áureo da civilização clássica teria sido abalado por uma força teórica inaudita, a saber, o socratismo. Nietzsche reconhece em Sócrates uma forma de existência até então nunca vista, um tipo emblemático que denominou de “homem teórico”.¹¹⁰ Se de um lado tínhamos o homem trágico (amoroso), aquele que permanece enredado em uma trama na qual a verdade é, subrepticamente, encoberta, por outro, insurge agora o homem teórico, este que tem como objetivo principal desprender até o último véu, obcecado por um processo de desvelamento no qual se compraz em busca de uma verdade última. Sócrates, o modelo do otimista teórico, instaura a crença em uma perscrutabilidade absoluta das coisas, atribuindo valor ao saber e ao conhecimento racional e identificando no erro e na ilusão inimigos a serem combatidos. O homem socrático tem como nobre tarefa e a mais autêntica das ocupações a prática do discernimento entre o que é aparente, errôneo, e o conhecimento verdadeiro. Com o socratismo estético, a sabedoria dos instintos adquiriria uma condição profundamente “anormal”, servindo apenas como um contraponto para a razão, ou melhor, como um obstáculo ao conhecimento consciente.¹¹¹ Enquanto que

¹⁰⁹ NIETZSCHE, 1992, p.47.

¹¹⁰ Nietzsche refere-se à figura do “homem teórico”, por vezes, como o homem “sublime”, “superior”, “nobre”, “dotado”, ou mesmo simplesmente “socrático”, não fazendo distinção entre estes termos.

¹¹¹ Cf. NIETZSCHE, 1992, p.78. Encontramos um representante dessa tendência racional diretamente situado no campo artístico, um homem que quis extrair da tragédia seu elemento dionisíaco primordial e reconstruí-la como uma arte, uma moral e um olhar para o mundo não-dionisíacos: essa é a figura de Eurípides. Eurípides, que condenava os poetas embriagados, exercia um método racionalista que pode ser exemplificado pelo tipo de prólogo sintetizador visto em algumas de suas peças: um personagem se apresenta e conta tudo o que aconteceu anteriormente à peça e o que acontecerá até seu desfecho, eliminado assim a rede de acontecimentos obscuros caros a arte trágica. Contudo, não é nosso intuito nos determos nas características da obra deste tragediógrafo, visto que Eurípides seria apenas uma espécie de máscara, cuja “divindade que falava por sua boca, não era Dionísio, tampouco Apolo, porém um demônio de recentíssimo nascimento, chamado Sócrates”.

para o homem trágico, produtivo, o instinto é precisamente uma força afirmativa e criativa, em Sócrates, é a consciência que se converte em criadora, o que significa, em outras palavras, uma verdadeira monstruosidade *per defectum!*¹¹² Dessa forma, Nietzsche resume a lei suprema do socratismo estético como um “tudo deve ser inteligível para ser belo”, traçando assim um paralelo com a conhecida máxima socrática de que “só o sabedor é virtuoso”.¹¹³

De uma conduta semelhante àquela dos heróis criados por Eurípedes, Sócrates, “o herói dialético no drama platônico”, traça suas ações, supostamente, tendo a razão como guia primordial numa constante luta contra o “irracional”, distanciando-se assim daquelas figuras trágicas que provocavam a simpatia do povo grego. Podemos reconhecer nesta conduta um grande otimismo advindo da crença no poder resolutivo da dialética, esta que, por sua clareza e alcance conclusivo, dissolveria qualquer ambigüidade do mundo. Sócrates, representante do espírito científico, “inaugura aquela inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo”.¹¹⁴ Com isso, forja-se uma ideia da existência como plenamente compreensível e, portanto, justificada, digna de ser cumprida; o homem teórico assim se coloca perante a vida: “eu te quero, tu és digna de ser conhecida”.¹¹⁵ Entretanto, não devemos nos persuadir facilmente por esse querer pela vida, declarado pelo homem teórico, justificado no conhecimento lógico. O uso da razão, a busca do saber consciente, a concretização do homem teórico está articulada, no fundo, a uma espécie de cansaço, de infelicidade, ao desgosto pela vida. Visando esclarecer tal colocação, faz-se necessário recorrer a um texto ulterior de Nietzsche no qual este chega, a meu ver, ao ápice de sua crítica ao império da razão instaurado por Sócrates, a saber, “O problema de Sócrates”.¹¹⁶ Neste texto, podemos perceber a fundo as consequências do desmerecimento do saber trágico. Por não levar em conta a salvadora união entre os instintos estéticos dionisíacos e apolíneos, esta junção realizada pela arte trágica, Sócrates enxerga a degenerescência espalhada por toda parte devido ao desregramento dos instintos – por todo lugar os instintos estariam desprovidos de

¹¹² NIETZSCHE, 1992, p.86.

¹¹³ Cf. NIETZSCHE, 1992, p.81.

¹¹⁴ NIETZSCHE, 1992, p.93.

¹¹⁵ NIETZSCHE, 1992, p.108.

¹¹⁶ “O problema de Sócrates”. In: NIETZSCHE, 2009, p.26-33.

direção e os homens a um triz do excesso. A calamidade geral que se expandia na época, ameaçando por fim a velha Atenas, seria decorrente ao “fato de ninguém mais se dominar, de os instintos se voltarem uns contra os outros”.¹¹⁷

Tendo em vista tal anarquia, Sócrates entendeu que os homens necessitavam dele, do remédio preparado por ele e de sua cura, qual seja, a razão. Se os instintos queriam se personificar em déspotas, caberia à razão, como força maior, tomar as rédeas da situação. A racionalidade foi eleita como um bálsamo, mas, por outro lado, quem toma a posição de tirano agora é a razão, isto porque nem o próprio Sócrates nem seus “enfermos” podiam optar por serem racionais ou não: a racionalidade era uma imposição, obrigatoriamente um último recurso para a salvação. A entrega incondicional com que todo o pensamento grego se dirige à racionalidade evidencia um quadro emergencial: os helenos estavam em risco e só tinham como opção perecer ou serem “absurdamente racionais”.¹¹⁸ Sendo assim, tornava-se necessário inspirar-se em Sócrates e agarrar-se à luminosidade consciente, à “luz diurna da razão”, contra a escuridão dos instintos; tornava-se necessário ser lúcido e límpido, perspicaz a qualquer preço, pois qualquer permissão aos instintos, às forças inconscientes, constituía-se uma ameaça. Contudo, Nietzsche aponta o quão infeliz seria essa aposta cega na razão, sendo ela própria nada mais que uma nova enfermidade, um sintoma da decadência da civilização grega:

A mais ofuscante luz diurna, a racionalidade a todo custo, a vida lúcida, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, em oposição aos instintos, tudo isso era apenas uma doença, mais uma doença – e de forma alguma um retorno à “virtude”, à “saúde”, à felicidade... Ser *forçado* a combater instintos – essa é a fórmula da *décadence*: enquanto a vida *ascende*, felicidade é sinônimo de instinto.¹¹⁹ (grifos do autor).

O autor de *Crepúsculo dos ídolos*, em seu devir filólogo, remonta-nos neste texto, mais uma vez, a uma fala de Sócrates, especificamente a uma frase dita logo antes de sua morte, na qual o precursor da razão-científica declara: “Viver – isso significa

¹¹⁷ “O problema de Sócrates”. In: NIETZSCHE, 2009, p.31.

¹¹⁸ “O problema de Sócrates”. In: NIETZSCHE, 2009, p.32.

¹¹⁹ “O problema de Sócrates”. In: NIETZSCHE, 2009, pgs. 32-33.

padecer de uma longa doença: devo um galo a Asclépio salvador”.¹²⁰ Ora, nesta declaração podemos perceber que sabedoria socrática, ela mesma, estaria amargamente ligada a uma espécie de doença, ou melhor, a uma visão niilista e depreciativa da vida. Sócrates demonstra mesmo seu fastio em relação à vida. Aquele que tudo perscrutou, que julgava que uma vida não examinada não valia a pena ser vivida, reconhece o padecimento no qual mergulhou e, por fim, chega a expor sua dívida para com o deus da medicina (Asclépio) por ter lhe “salvado”, quer dizer, tirado-lhe a vida. Na contramão dessa fé na racionalidade, na avaliação que teria transformado a existência em um longo padecimento, Nietzsche coloca a vida como uma instância inacessível ao julgamento, ou seja, na perspectiva nietzscheana o valor da vida não poderia ser apreciado, avaliado por nós viventes, pelo fato decisivo de estarmos nela implicados, enredados: a vida não é um elemento passível de teorização, mas sim uma condição que deve ser afirmada pelo *amor fati*.¹²¹

A “superafetação do lógico”, representada por Sócrates, o homem teórico por excelência, implicaria assim em uma forma de niilismo, de tédio e descrença (perda da potência) que se prolonga desde a antiguidade até a modernidade. Teríamos entrado neste processo “decadente” quando começamos a categorizar, a qualificar a vida, deixando de viver ainda estando vivos. Sócrates promoveu um corte no nosso modo de pensar, inaugurando a sabedoria teórica na cultura ocidental tal como a conhecemos hoje. Sócrates, como médico da civilização, como aquele que propõe como cura para os instintos desregrados a razão, seria, na verdade, o maior doente. O pensamento, o saber, passou a ser uma busca constante pelo autocontrole das forças inconscientes. O virtuoso será aquele que sabe, conscientemente, o que irá fazer implicando nesta ação a promessa de prosperidade, de felicidade (*eudaimonia*), o que, notoriamente, transformou-se em uma ideia comum e compartilhada pelo ocidente. É senso comum (*doxa*) nos dias de hoje que para sermos “corretos” e, portanto, acendermos a felicidade, devemos exercer o uso da capacidade racional. Na visão de Nietzsche, esta seria “a equação mais bizarra que existe e que tem contra si, em especial, todos os instintos dos

¹²⁰ “O problema de Sócrates”. In: NIETZSCHE, 2009, p.26.

¹²¹ Expressão cara às formulações nietzscheanas, o *amor fati* denota, precisamente, o amor ao fato, ao acontecimento irremediável, enfim, ao destino: a afirmação incondicional da vida com todas as suas alegrias e adversidades. É o *amor fati* que faz com que o destino não seja somente fortuito, mas aceito, ou mesmo amado enquanto tal.

helenos mais antigos”.¹²² Ora, a partir do momento em que relacionamos essa superafetação do lógico, desencadeada por Sócrates, a um processo de desclassificação das forças instintivas, dos saberes “passionais” que alcança até a modernidade, deparamo-nos com a condição em que se encontrava o discurso amoroso de acordo com a visão de Barthes, ou seja, um discurso *obsceno* denegado pelas produções teóricas (pela *intelligentsia*) e relegado às margens da cultura.

2.3.1 - O homem teórico-racional, o homem trágico-amoroso

*Ó meu caro, se tencionar todo seu ser é dar prova
de força, por que uma tensão demasiado grande seria fraqueza?*
Werther (F.D. A).

Para Nietzsche, uma vez penetrado na tragédia, o otimismo depositado na racionalidade, movido pelo homem socrático-teórico, cobriu amiúde todas as forças dionisíacas e obrigou-as necessariamente à desapareição. Dessa maneira, o herói, antes trágico e cercado por questões indecidíveis, passa a ser dialético, promovendo uma ligação ostensiva entre virtude e saber racional; ¹²³ dito de outra maneira, se algo só é bom se for consciente, se há uma correlação intrínseca entre saber consciente, virtude e felicidade, o saber trágico, que é um saber inconsciente, se encontra obrigatoriamente desclassificado (à maneira do saber expresso pelo discurso amoroso, como veremos abaixo).

O ato teórico, ou ainda, o homem teórico afasta o mundo e os instintos estéticos (a arte) por elaborar sistemas categóricos para enquadrar todas as coisas, ao contrário do homem trágico-amoroso, que se enlaça ao mundo através de um conhecimento da experiência, corpóreo, instintivo. Seguindo a perspectiva nietzscheana, este homem teórico “desnatura” o mundo precisamente ao tentar apreendê-lo nos conceitos, ao construir categorias quaisquer que em seguida impõe a ele: imaginando a estrutura das coisas o homem socrático-teórico predetermina os fundamentos da existência e da amplitude de sua experiência.¹²⁴ Em o *Nascimento da tragédia*, Nietzsche, visando metaforizar a limitação do pensamento científico-racional, afigura o alcance deste como um círculo com infinitos pontos em sua periferia, pontos estes que escapam a sua visão

¹²² “O problema de Sócrates”. In: NIETZSCHE, 2009, p.29.

¹²³ Cf. NIETZSCHE, 1992, p.89.

¹²⁴ GRLIC, “Nietzsche e o eterno retorno”. In: MARTON (org.), 1985, p.32.

restritiva. Com efeito, o homem teórico jamais conseguirá prever tal infinidade de elementos nem como se poderá abarcá-los ao projetar seu percurso, sua circunferência analítica. Em decorrência disso,

o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda – então irrompe a nova forma de conhecimento, o conhecimento trágico, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio.¹²⁵

A partir da leitura desta passagem, podemos notar nitidamente como se apresenta a elaboração nietzscheana em relação aos confins do pensamento lógico-racional: quando as limitações da forma teórica de se ver o mundo tornam-se patentes, insurge assim a sabedoria trágica, advinda do corpo, do *pathos* da experiência e sustentada pela arte. Devemos ressaltar que *pathos*, neste sentido, significa não só sofrimento, mas também a experiência que se adquire na dor, no próprio processo de afecção dos corpos e que se refere, por sua vez, à condição do homem como ser mortal. É dessa experiência, desse desnudamento incisivo do humano na sua condição de mortal e frágil que o trágico-amoroso tece seu discurso.

Neste momento, após nos acercarmos do que representa a ameaça do racionalismo socrático e sua personificação na figura do homem teórico, podemos então “ouvir” o que enuncia claramente a voz amorosa nos *Fragmentos* (na figura intitulada *O intratável*) em relação à sua condição, ou melhor, em relação à sua posição perante o mundo dominado pela lógica dialética racionalista:

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

¹²⁵ NIETZSCHE, 1992, p.92.

dados). Confrontado com a aventura (com o que me acontece), não saio nem vencedor nem vencido: *sou trágico*¹²⁶ (grifos meus).

Enquanto o homem teórico seria aquele que vive condenado a perseguir, em vão, a verdade derradeira das coisas e das ações, a eliminar as aparências, impelido a escolher entre o claro e o escuro, entre o sim e o não, o homem trágico-amoroso vive na tensão irresoluta entre os contrários. Este homem é aquele para quem a vida, subitamente, transfigurou-se: remete ao sim e ao não concomitantemente, exigindo o encontro entre a clareza absoluta e a mais densa treva; suas visões e escolhas são permeadas por oximoros, habitando assim um mundo a beira do inabitável, no qual, no entanto, é possível permanecer graças à forma artística que ele conferiu à sua existência. No que diz respeito à sua natureza, “ele não vê o homem como uma mistura passível de qualidades médias e defeitos aceitáveis, mas sim como um encontro insuportável de extrema grandeza e extrema miséria, nada incongruente onde os dois infinitos se chocam”.¹²⁷ Para o homem trágico-amoroso, este que se encontra na correlação entre uma sensibilidade aguda para o sofrimento e uma exacerbada sensibilidade artística, ambos devido à potência de seus instintos, não há meio de se viver medianamente, de se conceber que as coisas amadureçam, desvaneçam, pois sua vida encontra-se, inexoravelmente, na tensão sem repouso de exigências aflitivas: nas palavras de Blanchot, “em um instante tudo endureceu, tudo é enfiamento de incompatibilidades”.¹²⁸ O trágico-amoroso, como pode ser notado, traduz uma consciência dilacerada, um sentimento de contradição que divide o homem e o coloca contra si mesmo, de maneira a fazê-lo enunciar *uma outra lógica*, contrária à verdade científica por não estabelecer um corte tão nítido entre o verdadeiro e o falso. A outra lógica professada pelo homem trágico-amoroso, sua disposição para o mundo, é montada por discursos duplos que em sua oposição lutam entre si sem se destruírem mutuamente.

Contrária à fundamentação na certeza do pensamento racional e à verdade resplandecente da autoconsciência do sujeito, a dimensão trágica do discurso amoroso revela o estatuto daquele que age segundo *o acaso* e faz deste uma necessidade, guiado

¹²⁶ BARTHES, *F.D.A.*, p.16.

¹²⁷ BLANCHOT, 2007, pgs. 31-32.

¹²⁸ BLANCHOT, 2007, p.32.

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”,¹²⁹ ser trágico-amoroso é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar-se num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobre as quais não sabemos se preparam nosso sucesso ou nossa perda.¹³⁰ O acaso, condição inerente e primordial ao trágico-amoroso, é experimentado pelo amante, sobretudo, no momento do *encontro*, instante no qual se depara com o outro de seu desejo e que deflagra toda a força dionisíaca do amor-paixão: “o Encontro faz com que o sujeito amoroso (já seduzido) experimente o atordoamento de uma acaso sobrenatural: o amor pertence à ordem (dionisíaca) do Lance de dados”.¹³¹ Como declara o próprio amante, talvez seja seu desejo pelo “outro” que o coloque em face do maior dos enigmas: “Foram necessários muitos acasos, muitas coincidências surpreendentes (e talvez muitas pesquisas), para que eu encontrasse a Imagem que, entre mil, conviesse a meu desejo. Este é um grande enigma do qual jamais descobrirei a chave: por que desejo Fulano?”.¹³² Sendo assim, o amante, apesar de trágico, não é Édipo, pois nunca conseguirá desvendar a questão que o outro (seu objeto de desejo, sua esfinge) lhe apresenta: “o outro é impenetrável, inapreensível, intratável; não posso abri-lo, remontar à sua origem, desvendar o enigma. De onde vem? Quem é? Estou exaurido, jamais o saberei.”¹³³

Por último, a oposição realizada por Nietzsche entre o teórico e o trágico, ou ainda, entre a razão científica e o instinto estético, representa, por um lado, a distinção entre duas formas de saber: saber racional e saber artístico. Por outro viés, o elogio da arte como via de acesso às questões indispensáveis à existência, demonstra a tentativa de se criar “uma alternativa contra a metafísica clássica criadora da racionalidade”.¹³⁴ Tem-se aqui uma ideia importante que aparece pela primeira vez em *O nascimento da tragédia* e que continuará fundamental no pensamento de Nietzsche: o saber artístico (saber que considero amoroso por excelência) possui mais valor que o racional-científico em

¹²⁹ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1999, p. 10.

¹³⁰ Podemos dizer, nesse sentido, que Freud trouxe de volta ao homem moderno o enigma de nós mesmos, a dimensão trágica, ao “redescobrir” o inconsciente.

¹³¹ BARTHES, *F.D.A.*, p.138.

¹³² BARTHES, *F.D.A.*, p.12.

¹³³ BARTHES, *F.D.A.*, p.217.

¹³⁴ MACHADO, 1984, p.34.

função de sua dimensão trágica, dionisíaca, ou seja, por advir de uma experiência que põe em jogo as forças instintivas, afetivas.

2.4 – Renascimento do trágico? O discurso amoroso confronta-se com o teórico

Como divindade (moderna), a História é repressiva, a História nos proíbe de ser inatuais.
Roland Barthes (F.D.A).

Como foi mencionado anteriormente, no momento em que me acerquei da *ameaça socrática* e de seu *otimismo teórico*, para Nietzsche a racionalidade teria sido uma força de atuação contrária ao trágico que cobriu amiúde as forças dionisíacas obrigando-as a sair de cena. Tendo em vista este panorama, o filósofo se pergunta se em todas as épocas a razão teórica, como impulso avesso à consideração trágica do mundo, contaria com tamanha robustez a ponto de impedir o “redespertar” do saber artístico – dionisíaco. Se o trágico antigo foi lançado às margens do pensamento ocidental pelo trabalho dialético do ainda incipiente positivismo científico, “é mister de deduzir desse fato uma luta eterna entre a consideração teórica e a consideração trágica do mundo”.¹³⁵ Assim, a título de resposta, o intempestivo vislumbre nietzscheano aponta que só depois de levado aos seus confins e exterminada a sua soberba de alcance ilimitado, mediante a confirmação de seus limites, poderíamos esperar que o *espírito científico* cedesse lugar a um *renascimento do trágico*.

A partir do legado nietzscheano podemos nos aperceber com maior acuidade da maneira como nosso mundo contemporâneo está à sombra de uma cultura que reconhece como paradigma de êxito, de triunfo, a figura do homem teórico, este que oferece os préstimos de sua potência cognitiva ao serviço da ciência e cujo o exemplar mais antigo encontramos na figura de Sócrates. Diversas são as instituições e os campos sociais pelos quais transitamos hoje que possuem esse ideal em vista e não cabe ao momento desta dissertação tentar elencá-los; o que podemos, sim, conjecturar é que, estabelecido tal ideal de racionalidade, tal forma de vida, “qualquer outra existência precisa lutar penosamente para pôr-se à sua altura, como existência permitida e não como existência proposta”.¹³⁶ Ora, talvez seja esta condição descrita, precisamente, a condição *obscena* em que se encontrava o discurso amoroso e seu sujeito de enunciação

¹³⁵ NIETZSCHE, 1992, p.104.

¹³⁶ NIETZSCHE, 1992, p.109.

de acordo com a perspectiva barthesiana. Lançado à deriva, a uma espécie de clandestinidade, por meio de um jogo de forças no qual a força teórica teria se sobreposto, o discurso amoroso não era sustentado ou assumido por nenhuma parte da cultura, desclassificado ou relegado a um plano inferior como manifestação de uma forma de existência apenas *permitida*. O discurso amoroso encontrava-se assim em um lugar de resistência em relação aos discursos científicos preponderantes:

Mas há que se dizer que as maiores depreciações de que padece o amor são as impostas pelas “linguagens teóricas”. Ou elas não falam absolutamente a respeito, como a linguagem política, a linguagem marxista, ou então falam com fineza, mas de maneira depreciativa, como a psicanálise.¹³⁷

Aqui podemos perceber nitidamente a ruptura realizada pelo discurso em questão em relação à hegemonia *teórica* nas produções francesas da época (como diz Barthes, na apresentação dos *Fragmentos*, “quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatural, deportado para fora de toda gregariedade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação”).¹³⁸ Nele, abandona-se a hipótese de que a teoria é o lugar privilegiado de leitura do mundo e de produção de verdade: afinal de contas, haveria sujeito menos teórico que o amoroso? O *Fragmentos de um discurso amoroso* foi uma exceção entre os trabalhos de ligação estruturalista e pós-estruturalista, pois obteve um grande sucesso de vendas entre os “não intelectuais” em diversos países (livros como *As palavras e as coisas* ou *O Anti-Édipo* venderam como “pãezinhos”, mas apenas entre os iniciados). Inversamente, não foi, em grande parte, nem lido nem comentado pela cúpula dos pensadores franceses: foi exposto, neste meio, tal como seu sujeito amoroso de enunciação, a uma solidão profunda. Barthes rompe assim com “os seus”, aqueles que estavam ligados pela *teoria* (por vezes cerebral e abstrata em demasia) e que tinham nesta a esperança de uma renovação. Éric Marty, amigo pessoal e estudioso da obra de Barthes, em seu seminário sobre os *Fragmentos*, apresentado em 2005 na Universidade de Paris VII, expõe colocações extremamente precisas a respeito da singularidade ocupada pela linguagem amorosa no embate contra as teorias:

¹³⁷ BARTHES, 2004a, p. 409.

¹³⁸ BARTHES, *F.D.A.*, p.XVI.

O que é fundamentalmente inaceitável para a *theoria* é a linguagem fraca do amante, é que a verdade não é mais a sua, a da linguagem da *theoria*, mas a linguagem do amante; esse amante não é nem sujeito da ciência, nem Mestre, nem universitário, mas que, pela suavidade e ridículo de seu nome, pela fragilidade de seu ser e da sua postura, não poderá jamais produzir enunciados capazes de integrar a imensa lista dos enunciados modernos.¹³⁹

Contudo, apesar dessa contestação da vigência dos saberes teóricos (acadêmicos ou não), como foi visto no capítulo anterior, e é sabido por qualquer um que tenha ao menos folheado os *Fragments*, estes são compostos por uma prática citacional muito particular, na qual, muitas vezes, o próprio discurso teórico é incorporado ao do sujeito amoroso. Marty esclarece-nos, no entanto, que da maneira como Barthes realiza esse procedimento, é como se essas citações não pertencessem a seus autores, mas fossem *discurso amoroso* em estado puro. Essas vozes são tomadas emprestadas como que pelo simples prazer de dizer as coisas ao jeito delas: as frases pertencem, na verdade, “à língua universal do mundo amoroso”.¹⁴⁰ Assim, o discurso da teoria é desdobrado e, de certa maneira, desconfigurado por Barthes, tornando-se um outro qualquer dentro dos *Fragments*; a teoria perde sua prioridade, que é neutralizada, e adquire o mesmo espaço que uma canção ou um poema ao longo do livro. Para Marty, “em vez de contestar polemicamente o saber objetivante da *theoria*, Barthes cita a *theoria* retirando dela o saber e o processo de objetivação que ela veicula”.¹⁴¹ Não se trata, no que tange ao discurso amoroso, de descartar o saber objetivo, mas sim de transfigurá-lo, “ornamentá-lo”, quer dizer, dá-lo características artísticas.

Dando prosseguimento à configuração do discurso amoroso em seu afastamento às elaborações teóricas dos anos de 1960 e 70, outro aspecto proeminente a se listar é a primazia conferida por aquele ao campo do Imaginário. Como sabemos, o período citado foi marcado por uma verdadeira *caçada ao Imaginário*, isso em decorrência ao pacto da modernidade com o a teoria, tendo como cerne de seu programa a linguagem ou o também chamado registro do Simbólico¹⁴² (tudo pode ser formalizado e pensado), o que excluiu, conseqüentemente, o Imaginário (campo das mistificações, das

¹³⁹ MARTY, 2009, p. 231.

¹⁴⁰ Cf. MARTY, 2009, p. 223.

¹⁴¹ MARTY, 2009, p. 251.

¹⁴² Cf. “Função e Campo da Fala e da Linguagem em Psicanálise”. In: LACAN, 1978, pgs. 101-188.

alienações). Vimos em uma citação acima, extraída do *Grão da voz*, que Barthes atribui as maiores depreciações de que sofrem o amor, entre outras, ao marxismo e a psicanálise (linguagens teóricas). Quanto ao primeiro, podemos dizer se tratar de uma caçada política; já a segunda, de uma conceitual (lacanismo). Tomando alguns pressupostos da teoria lacaniana como exemplo, sobretudo da produção dos anos de 1960, na qual o conceito de *Real* ainda não havia adquirido certo privilégio, podemos constatar que, nesta, o tratamento analítico tem como fim almejado que o imaginário sucumba ao simbólico, ou ainda, que a importância dada ao complexo de castração é justamente por este ser o momento que salva o sujeito da imagem mistificadora produzida pelo estádio do espelho (o Eu Ideal), afirmando a sobreposição do Simbólico ao Imaginário. Ora, na contracorrente desta “salvação”, para Barthes, o amante é aquele que “fracassa” na provação simbólica da castração e, além de tudo, toma isto como um valor: “o falante e o apaixonado triunfam afinal sobre a atroz redução que a linguagem (e a ciência psicanalítica) imprimem a todos os nossos afetos”¹⁴³ – infere-se aqui, por exemplo, o fato da expressão “eu-te-amo”¹⁴⁴ ser tomada, prioritariamente, como modo de demanda, sintoma do sujeito. Neste caso, o *nilismo* parte justamente da ciência, da teoria, ao passo que o amante barthesiano afirma a potência vital de sua linguagem particular por meio da qual conquista a liberdade (mesmo que malograda) de dizer o amor.

Através desses breves apontamentos sobre o “confronto” travado entre uma consideração teórica-racional-científica e uma trágica-amorosa-artística com o advento dos *Fragmentos*, podemos dizer não só do alcance extemporâneo dos apontamentos de Nietzsche (ainda em sua obra inicial), mas também dos ecos das elaborações do filósofo ressoando na voz que Barthes “empresta” ao discurso amoroso. Ademais, para darmos prosseguimento a este percurso sobre a crítica nietzschiana com relação à razão, às bases metafísicas do pensamento e, por outro lado, ao elogio da sabedoria trágica (visando fundamentar a abordagem que aqui realizo do discurso amoroso), é preciso demarcar a

¹⁴³ BARTHES, 2003, p. 131.

¹⁴⁴ Na figura intitulada *Eu te amo*, Barthes reafirma o caráter *ativo* desta enunciação. O eu-te-amo “afirma-se como força – contra outras forças. Quais? Mil forças do mundo que são, todas, forças depreciativas (*a ciência*, a *doxa*, a *realidade*, a *razão*, etc.). [...] Como contra-signo, eu-te-amo *está do lado de Dioniso*: o sofrimento não é negado (nem mesmo a queixa, o desgosto, o ressentimento), mas, pela proferição, não é interiorizado: dizer eu-te-amo (repeti-lo) é expulsar o reativo, devolvê-lo ao mundo surdo e dolente dos signos”. (grifos meus). BARTHES, *F.D.A*, pgs. 182-183.

ruptura realizada após *O Nascimento da tragédia*. Em seus escritos posteriores, a crítica de Nietzsche às instâncias citadas não se faz mais em nome de uma “metafísica de artista”, ou seja, de uma experiência dionisíaca de acesso à essência verdadeira da vida representada por meio das aparências apolíneas, mas sim por uma concepção de conhecimento marcado por características trágico-artísticas, sem a necessidade da criação de uma dualidade de forças ou instintos que se reconciliam. Atestamos assim o curto período de uso da metafísica de artista e o decorrente desaparecimento de qualquer consideração sobre a “essência”: a crítica da metafísica não mais requer que seja contraposta à racionalidade “uma dimensão metafísica da arte”¹⁴⁵. Com isso, a denúncia da racionalidade socrática (a crítica da verdade científica, conceitual, absoluta) não implica mais na postulação de uma verdade fundamental, dionisíaca. Estamos então, com Nietzsche, e também com o amante, rumo ao domínio geral das aparências, da superfície.

2.4 – Considerações sobre o conhecimento: por uma perspectiva trágica-amorosa-artística

*É preciso [...] introduzir nesse imaginário racionalista
a semente do desejo, a reivindicação do corpo.*
Roland Barthes

Ainda em relação ao enaltecimento do saber trágico-artístico promovido por Nietzsche, é importante reiterar que este se faz, entre outros, pela consideração do mundo das aparências. Enquanto o saber teórico-científico engendra uma dicotomia de valores que eleva a verdade à condição de bem superior, subjugando completamente a aparência, no saber trágico, em função de sua condição estética, a experiência da verdade se dá, necessariamente, atrelada à beleza, que é uma forma de engodo, uma ilusão, em suma, uma aparência.

Entretanto, neste contexto, se nos atermos unicamente ao plano traçado em *O nascimento da tragédia* e aqui já exposto, corremos o risco de restabelecer precisamente o tipo de estrutura dicotômica que Nietzsche denuncia incessantemente no decorrer de seus escritos. Se estimarmos a arte, no sentido amplo do termo, como

¹⁴⁵ Cf. MACHADO, 1984, pgs. 39-40.

substituto do conhecimento racional, ou a aparência como simples suplente da verdade, somente recriaremos um outro paradigma para o que chamamos de verdade, sem nem de longe nos aproximarmos do que Nietzsche propôs como saber afirmativo e criativo. Ao permanecermos exclusivamente no campo da crítica ao conhecimento, por sua dimensão racional, começamos a virar as costas para uma possibilidade de afirmação viabilizada justamente pela atividade de conhecer, ou seja, uma atividade que nos permite interpretar e recriar o real ao invés de tomá-lo como pronto e acabado. Por outro lado, ao elevarmos a arte ou o fazer artístico de maneira simplória, podemos fechar os olhos ao que essa atividade pode igualmente conter de fastio, de reativo, de negação em relação à vida ¹⁴⁶. O que Nietzsche critica no conhecimento, em um sentido do termo que não faz distinção entre as vias de sua realização, “é essencialmente o fato de que ele vela sua própria dimensão vital e criadora, pois reduz suas próprias invenções a fatos objetivos”. ¹⁴⁷

A questão do conhecimento, que abarca o que aqui chamo, a partir dos termos nietzschianos e das características que Barthes concedeu ao discurso amoroso, de saberes trágico-amoroso-artístico e teórico-racional-científico, nesta mirada, é, pois, diversa, múltipla. De acordo com os apontamentos de Spindler, destaco a seguir três dos principais pontos que compõe esta problemática: em primeiro lugar, certa concepção comum sobre o que vem a ser o conhecimento presume o mundo como um elemento dado, acabado, ou seja, as coisas que nos cercam possuiriam certa identidade passível de ser desvendada e determinada; em segundo, tal concepção acerca do conhecimento configura-o como uma atividade que, por sua própria capacidade, poderia diferenciar o falso do verdadeiro estabelecendo uma decisiva distinção entre a aparência e o real, pressupondo, ainda sim, estas categorias como dados instituídos; em terceiro e último lugar, em decorrência ao segundo ponto, esta ideia de conhecimento também o pressupõe como sendo uma atividade boa em si mesmo, e que, dada esta qualidade,

¹⁴⁶ A distinção entre uma criação ou uma obra de arte afirmativa, ativa e uma obra negativa, reativa, faz-se na medida em que sabemos se ela provém de um acolhimento da superabundância de forças em sua multiplicidade, ou, ao contrário, de uma exclusão ou denegação das diferenças. Como disse Deleuze, o que vai determinar o valor de uma coisa depende do tipo de força que dela se apropria: “não existe sequer um acontecimento, um fenômeno, uma palavra, nem um pensamento cujo sentido não seja múltiplo. Alguma coisa é ora isto, ora aquilo, ora algo de mais complicado segundo as forças (os deuses) que dela se apoderam.” DELEUZE, 1976, p.3.

¹⁴⁷ SPINDLER, “Superabundância, falta e perda”. In: LINS (org.), 2007, p.111.

seria, a rigor, verdadeira e universal, dito de outra maneira, destituída de interesses e objetiva, isto é, justa por si mesma.¹⁴⁸

Tomando este três pontos como equívocos a serem combatidos, a crítica nietzscheana proporá: em primeiro, no lugar da presunção de um mundo composto por identidades encerradas, um mundo múltiplo em constante devir, que se transfigura e adquire novas formas infinitamente; em segundo, “no lugar da pressuposição da faculdade intelectual independente, uma atividade corporal de assimilação e constantes interpretações”¹⁴⁹; por último, em detrimento da pressuposição de um conhecimento bom e justo por natureza, uma atividade de afecção corporal que reinterpreta incessantemente, capaz de “transvalorar”¹⁵⁰ todos os valores e de não se deixar capturar por dogmas instituídos.

Todavia, não podemos perder de vista que a concepção de um conhecimento trágico-artístico-amoroso que agora insurge implica ainda, mas de maneira diversa, um elogio da arte. Se a crítica ao espírito científico, da racionalidade socrática não deixa de ser proferida é porque esta desclassifica a aparência, enquanto a arte seria seu domínio, seu campo de efetivação maior. Mas, contudo, assistimos neste momento à dissolução da oposição entre o apolíneo e o dionisíaco na *démarche* nietzscheana e, com isso, ao desaparecimento do embate entre a aparência e a essência, superfície e verdade. Por um lado, isso quer dizer que para Nietzsche, por ser necessariamente artístico, o dionisíaco implica o apolíneo, e, por outro, que a própria vida, esta que é afirmada pelo trágico, é pura aparência. A aparência não é mais o oposto da essência, não é um *semblant* que oculta a verdadeira realidade: ela é a única realidade, procedimento este que põe por

¹⁴⁸ Cf. SPINDLER, “Superabundância, falta e perda”. In: LINS (org.), 2007, pgs. 111-112.

¹⁴⁹ SPINDLER, “Superabundância, falta e perda”. In: LINS (org.), 2007, p. 113.

¹⁵⁰ O termo *transvalorar* diz respeito ao conceito de *transvaloração*, produzido por Nietzsche em torno do ano de 1883. Este conceito caracteriza sua filosofia, de certa maneira, como uma filosofia do valor, ou seja, salienta sua dimensão crítica ao por em suspeita e questionar todos os valores. Com isso, Nietzsche pretende destacar que os valores não são imutáveis, eternos, mas sim sociais, históricos, produzidos. Assim, o exame da relação entre razão, ciência, moral e a arte “evidencia bem como a filosofia dos valores tal como Nietzsche a realiza é fundamentalmente uma crítica das noções de verdade, bem e beleza como objetos de uma filosofia que ele caracteriza como metafísica e moral” (MACHADO, 1984, p.96). A partir disso, poderíamos nos perguntar: por que uma suspeita tão radical em relação a estes valores? Porque são valores niilistas, negadores da existência, na medida em que desvalorizam a vida em nome de ideais superiores, metafísicos, em suma, transcendentem em relação à vida (o paraíso prometido). Sendo assim, a filosofia nietzscheana pode ser tida, prioritariamente, como uma luta contra o platonismo, na qual a perspectiva trágica-dionisíaca critica os valores morais, epistemológicos e metafísicos que vigoraram ao longo dos séculos propondo a criação de novos valores, de novas possibilidades de vida. Por fim, devemos lembrar que Nietzsche chegou a chamar *O Nascimento da tragédia* de sua primeira *transvaloração de todos os valores*. Cf. MACHADO, 1984, pgs. 95 a 101.

terra a oposição metafísica. Assim, é possível concluirmos que se o conhecimento trágico-amoroso-artístico, diferentemente do teórico-racional-científico, está em prol da vida é porque o amante (voz que enuncia o discurso amoroso) não despreza a própria aparência que é a vida, suas ilusões e seus véus: “O amante é pois *um artista*, e seu mundo é propriamente um mundo às avessas, já que nele toda imagem é seu próprio fim (nada para além da imagem)”¹⁵¹ (grifo meu).

A perspectiva trágica, que critica a vontade de verdade do conhecimento teórico-racional-científico precisamente por este se esquecer de que o homem é um *criador*, um artista, um forjador de aparências, situa dessa maneira o antagonismo entre a arte e a ciência, entre o trágico e o teórico, no próprio campo da ilusão, ou seja, no campo da vida. Podemos dizer então, no fundo, de duas formas de logro, de ilusão: “a ilusão socrática, ilusão metafísica, que considera a verdade superior à aparência; e a ilusão artística, consciente do valor da ilusão, que sabe que tudo é ilusão, ‘figuração’, ‘transfiguração’, criação”.¹⁵² Este antagonismo, que é uma oposição entre forças, não visa de forma alguma dizimar a ciência, o conhecimento teórico para instaurar uma nova sabedoria (vimos a esse respeito o procedimento de *transfiguração* da teoria realizado por Barthes na feitura do discurso amoroso), mas sim a dominação da *vontade de saber* desmesurada (diria Foucault), o controle dos seus excessos:

O filósofo do conhecimento trágico. Ele domina o instinto desenfreado de saber, mas não por uma nova metafísica. Não estabelece nenhuma nova crença. Sente tragicamente que o terreno da metafísica lhe foi retirado e entretanto não pode se satisfazer com o turbilhão confuso das ciências. Trabalha pela edificação de uma nova vida: restitui à arte seus direitos.¹⁵³

Com efeito, a perspectiva nietzscheana sobre o conhecimento, que nos elucidada o saber presente no discurso do amante barthesiano, revela uma constante atividade corpórea, de afecção. Por um lado, esta atividade expõe em que posição estamos em relação ao mundo, e por outro, a partir desta relação (que não se caracteriza, obviamente, pela vontade de uma verdade imaculada e universal marca do “espírito científico”), se cria uma necessidade de invenção e de adaptação, isto é, um

¹⁵¹ BARTHES, *F.D.A.*, p.213.

¹⁵² MACHADO, 1984, p. 45.

¹⁵³ NIETZSCHE, 2005, §37.

conhecimento que deve ser útil para/na vida, para nos movermos nela, ao invés de servir para instituir verdades objetivas e absolutas quaisquer. Assim, o conhecimento apresenta-se como nossa verdadeira capacidade em nos adaptar ao mundo do qual participamos a cada instante. Neste sentido, a noção de conhecimento elaborada por Nietzsche, esta que acredito estar em jogo no discurso amoroso, erige-se por meio da crítica ao sentido tradicional deste termo, nos indicando um outra forma de conhecimento, de caráter interpretante, afirmativo, criador de perspectivas e de novos valores. Por sua natureza, ele próprio deve ser compreendido como uma *obra de arte* (a própria noção de arte não se limita aqui à criação literária, plástica, etc., tornando-se o codinome de toda atividade potencializado da vida, o que confere à estética de Nietzsche, de fato, o estatuto de uma estética da vida). Nas palavras de Roberto Machado, “o conhecimento nada tem a descobrir, ele tem é que inventar”¹⁵⁴, pois ao criador, isto é, ao amante, não condiz reproduzir, mimetizar o real, mas sim reinventá-lo, produzi-lo. Eis então a grande ambição de tal elaboração acerca do conhecimento: *provê-lo de características artísticas*, a fim de libertá-lo dos objetivismos racionalistas liberando sua potência criadora, a potência interpretativa do corpo. Encontramos esta ambição em um vislumbre enunciado pelo amante, no qual à análise científica, que estratifica e enquadra a consciência e o conhecimento, sobrepunha-se a força (o instinto) artística do mesmo:

Se, por uma volta suplementar da espiral, um dia, deslumbrante entre todos, desaparecida toda ideologia reativa, a consciência se tornasse enfim isto: a abolição do manifesto e do latente, da aparência e do oculto? Se fosse requerido à análise não destruir a força (nem mesmo corrigi-la ou dirigi-la), *mas apenas ornamentá-la, ao modo de um artista?*¹⁵⁵ (grifo meu).

A verdade objetiva, que o conhecimento tido como teórico-racional-científico almeja, não poderia, neste plano traçado, ser atingida por ele, pois só um conhecimento que se afirma como criador, um conhecimento trágico-amoroso-artístico por excelência, não comportaria o seu próprio decreto de finado. O conhecimento criador, então, diz daquele que renunciou a todo e qualquer anseio por uma contemplação desinteressada ou objetividade, que abdicou de qualquer afã teleológico ou totalizador. Segundo a linguagem nietzscheana, criar não representa dar origem a uma obra que possuiria uma

¹⁵⁴ MACHADO, 1984, pgs.117-118.

¹⁵⁵ BARTHES, *F.D.A.*, p.141.

existência além ou aquém deste mundo e através da qual este mundo poderia ser contemplado; criar significa, principalmente e antes de tudo, se colocar e se afirmar em uma certa perspectiva perante o mundo. Neste plano, deparamo-nos então com o amante criador de sentido, este para o qual “tudo o que é novo, tudo o que desarranja, é recebido, não sob a forma de um fato, mas sob a forma de um signo que é preciso interpretar”;¹⁵⁶ ele “cria sentido, sempre, em toda parte, de um nada, e é o sentido que o faz estremecer: ele está no braseiro do sentido”¹⁵⁷.

A criação, ou seja, a produção de um saber trágico-amoroso por vias artísticas, não é uma atividade qualquer, nem mesmo advém de uma espécie de vocação, mas sim uma forma específica de existência que é marca singular de certa forma de vida: a da “afirmação” e da “superabundância”.¹⁵⁸ Em outras condições, é onde se carece de criação que podemos encontrar a crença metafísica, a esperança em uma verdade única e final, que dizer, o desmerecimento do *hic et nunc* da vida imanente presente nas várias formas de niilismo (Cf. nota 64). Nietzsche afirma que o valor de um conhecimento deve ser reconhecido não por desafios lógicos superados, mas por seus impactos, isto é, pela quantidade de forças que ele mobiliza, sendo a valorização da aparência uma forma de se deflagrar as forças, de afirmá-las: é por ser uma afirmação da vida enquanto aparência que o trágico-amoroso-artístico engendra uma superabundância de forças.¹⁵⁹

Quando se trata do campo amoroso, nem mesmo a futilidade, as aparências triviais do cotidiano podem ser tidas como ridículas ou como sinais de fraqueza, pois no discurso amoroso elas adquirem a consistência de “um signo forte: quanto mais fútil, mais significa e mais se afirma como força”.¹⁶⁰ Assim, como declara o amante barthesiano, “o que o amor desnuda em mim é a energia. Tudo o que faço tem um sentido (posso pois viver, sem gemer), mas esse sentido é uma finalidade inapreensível: nada mais é do que o sentido de minha *força*.”¹⁶¹ Este engendramento de forças posto

¹⁵⁶ BARTHES, *F.D.A.*, p.76.

¹⁵⁷ BARTHES, *F.D.A.*, p.85.

¹⁵⁸ Cf. SPINDLER, “Superabundância, falta e perda”. In: LINS (org.), 2007, p. 117.

¹⁵⁹ Sobre o conceito de força em Nietzsche, uma força que está, necessariamente, sempre em relação com outra força, mas nunca em prol de uma síntese dialética (o que seria a morte da perspectiva trágica), é Deleuze quem nos esclarece: “Em sua relação com uma outra, a força que se faz obedecer não nega a outra ou aquilo que ela não é, ela afirma sua própria diferença e se regozija com esta diferença [...] Nietzsche substitui o elemento especulativo da negação, da oposição ou da contradição, pelo elemento prático da diferença: objeto de afirmação e de gozo.” DELEUZE, 1976, P.7

¹⁶⁰ BARTHES, *F.D.A.*, p.116.

¹⁶¹ BARTHES, *F.D.A.*, p.17.

em cena pelo discurso amoroso, pelo tipo de conhecimento que ele traz à tona, é marcado, por sua vez, por um *Dispêndio* aberto ao infinito no qual as forças derivam sem objetivo, e “quando o Dispêndio amoroso é continuamente afirmado, sem freios, sem cessar, surge aquela coisa brilhante e rara, que se chama exuberância, e que é igual à Beleza: ‘A exuberância é a Beleza. A cisterna contém, a fonte transborda’.”¹⁶²

O que caracteriza este tipo de conhecimento, além de seu caráter estético, devemos salientar, é estar em relação intensiva com um plano considerado por Nietzsche tão real quanto qualquer outro do mundo tangível, “material”, a saber, o plano dos desejos e das emoções, dos afetos e paixões, das vontades, em suma, dos instintos corpóreos. Dessa maneira, não trato aqui, de forma alguma, de um conhecimento tido como “imaculado”, que se realizaria livrando-se de toda essa miríade de instintos, mas, bem ao contrário, de uma forma de conhecimento, de saber, que tem como base de sua produção toda essa gama de impulsos; logo, um conhecimento que nunca é neutro, desinteressado, pois tem nos instintos, no corpo, suas raízes ocultas e profundas, inconscientes. A noção de instinto (ou impulso) deve ser compreendida aqui, também, como o contrário da noção de finalidade (objetivo): esta se encontra exterior ao homem, na transcendência de um ideal, enquanto o instinto reside no próprio homem, na imanência de sua vida. Não se trata aqui (apenas) de afirmar a importância do corpo sobre a consciência racional, mas de apontar seu caráter rigorosamente imanente: se o instinto deve guiar a vida não é por ser um critério mais fundamental ou originário do que a razão (o que o tornaria mais “verdadeiro”), mas justamente por não ser um critério – isto é, algo que se aplica “de fora” a uma vida como uma medida que lhe é exterior.¹⁶³ Eis então o que enuncia a voz amorosa a respeito do seu corpo:

O que repercute em mim é o que aprendo com meu *corpo*: algo de tênue e agudo desperta bruscamente este corpo que, nesse entretempo, *dormitava no conhecimento racional* de uma situação geral: a palavra, a imagem, o pensamento agem como uma chicotada. Meu corpo interior se põe a vibrar, como que sacudido por trombetas que respondem umas às outras e que se harmonizam: a incitação deixa rastros, os rastros se ampliam e tudo é (mais ou menos rapidamente) devastado.¹⁶⁴ (grifos meus).

¹⁶² BARTHES, *F.D.A.*, p.131.

¹⁶³ Cf. ROCHA, “Tornar-se que se é – a vida como exercício de estilo”. In: LINS (org.), 2007, p.296.

¹⁶⁴ BARTHES, *F.D.A.*, p.287.

A experiência do amor-paixão, portanto, excita e acorda o corpo do sono da razão impulsionando-o à produção de um conhecimento devastador, dionisíaco, que dormitava graças a uma obliteração promovida por uma força tirânica que se inflige e despreza a sensibilidade amorosa. O império da racionalidade-teórica, na busca pela verdade, impôs assim sua força com um grito que lhe é peculiar: “fora, sobretudo, com o *corpo*, essa deplorável *idée fixe* dos sentidos! Esse corpo acometido por todos os erros de lógica existentes, refutado, até impossível, ainda que seja atrevido o bastante para se portar como se fosse real!”¹⁶⁵ Livremo-nos desse embusteiro que é o corpo e seus instintos, de sua sensibilidade artístico-amorosa, pois “esses sentidos, *que aliás também são tão imorais*, nos enganam acerca do mundo *verdadeiro*”¹⁶⁶ (grifos do autor). Ao contrário, o amante barthesiano, que faz de seu corpo uma potência, afirma “sempre a mesma inversão: o que o mundo considera como “objetivo”, eu, amante, considero como factício, e o que ele considera loucura, ilusão, erro, eu, amante, considero verdade. É no mais profundo engano que vem, curiosamente, se alojar a sensação de verdade.”¹⁶⁷

Por último, acredito que é nesse jogo movediço de forças entre o conhecimento trágico-amoroso-artístico e o teórico-racional-científico, ou seja, o confronto entre uma produção que toma o corpo, os instintos, os afetos e a sensibilidade como base de um saber artístico e outra que se pretende “pura”, impassível, objetiva e de precisão absoluta, que o discurso amoroso adquire sua posição de *obsceno*, isto é, de um saber que deve ser posto *fora* da cena.

¹⁶⁵ NIETZSCHE, 2009, p.35.

¹⁶⁶ NIETZSCHE, 2009, p.34.

¹⁶⁷ BARTHES, *F.D.A.*, p.338.

Capítulo 3 - A produção singular: o obsceno para o capital

3.1 – Prólogo

São singularidades móveis, ladras e voadoras, que passam de um a outro, arrombam, que formam anarquias coroadas...

Gilles Deleuze

Se o discurso amoroso barthesiano tornar-se-ia obsceno perante as narrativas contínuas e a moral racionalista das linguagens teóricas (como vimos nos capítulos anteriores a respeito de sua forma fragmentada e de sua dimensão trágica nietzscheana), partirei agora à sondagem do terceiro e último ponto da tríade de elementos dos *Fragmentos* a serem analisados nesta dissertação: sua possível singularidade/obscenidade em meio às produções de subjetividade no capitalismo contemporâneo. Para tanto, voltemos mais uma vez ao objeto de partida desta pesquisa no intuito de estabelecer, neste momento, a interseção entre o trágico e a subjetividade tal como esta é produzida nos dias de hoje: “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’”¹⁶⁸ (grifo meu). Através deste trecho, começa-se a desvelar mais uma obscenidade 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 atual, vemo-nos solicitados o tempo todo e de todos os lados a investir na poderosa indústria de subjetividade serializada, produtora destes seres que somos, destes discursos que enunciamos, reduzidos, muitas vezes, à condição de suporte de determinados valores. Como atestam numerosos estudiosos, talvez, nunca o capital tenha penetrado tão fundo no corpo das pessoas, na sua inteligência, no seu psiquismo e no seu imaginário, em suma, no núcleo de sua

¹⁶⁸ BARTHES. *F.D.A.*, p. 270. Apesar de Barthes utilizar o termo “modernidade” nesta passagem para situar o discurso amoroso em sua obscenidade, termo este que foi suplantado por vários estudiosos quando o assunto é o final do século XX e o início do XXI, como vimos na introdução deste trabalho, “No início, era o *obsceno*”, a partir de suas considerações sobre a relação entre o intempestivo e o atual, podemos tomar o discurso amoroso como nosso *contemporâneo* justamente por sua “inaturalidade”.

vitalidade.¹⁶⁹ 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”.¹⁷⁰ 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 aos registros de referências dominantes. Isto posto, o discurso amoroso composto por Barthes, em seu caráter obsceno, será tomado como um modo de subjetivação que, dentre os múltiplos que concorrem para a produção de subjetividade no capitalismo atual, ao invés de fazer o jogo da reprodução de modelos que não nos permitem forjar saídas para os *processos de singularização*, trabalharia para o funcionamento destes processos *até certa medida* (destaco que algumas das limitações do discurso amoroso perante os processos de singularização, quer dizer, sua fixação a certos territórios da *doxa*, também serão mencionadas).

Neste contexto, faz-se necessário pontuar que, ao tratar da noção de subjetividade em sua problemática relação com o capitalismo contemporâneo, tema este que se encontra em meio ao debate de diversos pensadores e é foco de divergência entre os mesmos, valer-me-ei principalmente das formulações de Félix Guattari (em parceria com Gilles Deleuze e Suely Rolnik, dialogando com Michel Foucault ou relido por Peter Pál Pelbart). Apesar de quem julga o terreno da subjetividade como um “vale tudo” que desqualificaria a precisão do trabalho analítico, acredito que os esforços dos pensadores franceses e de seus parceiros em ampliar a abordagem do campo das produções subjetivas são de grande valia para aqueles que se propõem pensar os fenômenos do século XXI. Consequentemente, na *démarche* que aqui será realizada, o texto barthesiano não será estudado por ele próprio, sendo mais uma vez descentrado do seu lugar de “objeto literário” autônomo para tentar-se trazer à tona as formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e torna possíveis.

¹⁶⁹ Cf. os trabalhos de LIPOVETSKY, BAUMAN, PELBART, NEGRI, HARDT, JAMESON, DELEUZE - GUATTARI, entre vários outros.

¹⁷⁰ GUATTARI; ROLNIK. 2000, p. 12.

3.2 – Do capitalismo contemporâneo

*Naquela época, eu desejava, sonhava, lutava
[...] agora, nada mais ressoa. Tudo está calmo, e é pior.
Roland Barthes (F.D.A).*

Perante a gama de publicações de estudiosos que se debruçaram sobre o tema “capitalismo contemporâneo”, encontramos diversos tipos de classificações e codinomes para o mesmo: mundializado, globalizado, planetário, cognitivo, tardio, Império, pós-moderno, pós-fordista, pós-colonial, pós isso ou aquilo, ou ainda, como prefere Guattari, Mundial Integrado. No entanto, salvo algumas especificidades, pouco importa o nome que damos a tal fenômeno, mas sim a sua configuração e os efeitos inauditos promovidos por este em todas as esferas de nossa vida (ao longo deste capítulo, evitarei dar prioridade a esta ou àquela denominação). Aliado à revolução das tecnologias de informação, o capitalismo atual provocou e tem provocado, incessantemente, grandes modificações culturais, alterando hábitos, comportamentos e valores em todo o mundo. Em meio a este quadro, percebemos um processo de produção e comercialização servido de estratégias e recursos que implodem as barreiras nacionais e possibilitam, entre outros, a influência política de nações sobre outras nações. Em seu funcionamento, os fluxos, sejam eles de imagens, de informação, de serviços, de bens ou de capital, transitam por toda parte, guiados pela ausência de limites concretos. Que esta abertura rizomática às infinitas redes de troca de informação, às facilidades de toda espécie, de deslocamentos de pessoas, de produtos e serviços, ou de acesso a uma infinidade móvel de oportunidades trouxe consigo ganhos nunca vistos para nossa existência é um fato (inúmeros são os exemplos). Entretanto, mirando-me na ambigüidade inerente a este cenário, o que pretendo abordar aqui são as forças que ameaçam capturar nossos afetos criativos e destituí-los de toda singularidade, de toda potência.

Prioritariamente, podemos dizer que o estágio no qual se encontra o capitalismo coincide com o que Deleuze, avançando nas elaborações deixadas por Foucault, havia apontado acerca da “sociedade de controle” (expressão tomada de Burroughs), a saber, que em substituição aos aparatos disciplinares que antes impunham forma a nossa

subjetividade adviram novos “dispositivos de controle”.¹⁷¹ As sociedades disciplinares, às quais antecederam as soberanas, podem ser localizadas num período que vai do século XVIII até a Segunda Grande Guerra, sendo que a segunda metade do século XX estaria marcada por sua derrocada e pela conseqüente ascensão da sociedade de controle. Seguindo as pistas das análises de Foucault, Deleuze reconhece no enclausuramento o procedimento essencial da sociedade disciplinar, com sua divisão do espaço em meios fechados e sua ordenação do tempo de trabalho. Assim, estas medidas foram denominadas de moldagem, pois um único molde permanente poderia ser executado nos mais variados campos sociais. O principal objetivo do poder disciplinar era produzir, através da aplicação de técnicas específicas, um ser humano que pudesse ser tratado como um “corpo dócil”, que deveria ser também produtivo, útil. Sem a inserção dos indivíduos disciplinados no aparelho de produção, as novas demandas do capitalismo não teriam sido correspondidas. Entretanto, estas tecnologias não foram a causa do seu aparecimento, mas condições técnicas para o seu sucesso.

Já a sociedade de controle seria caracterizada por uma suposta inexistência de delimitações e pela abertura de um tempo ininterrupto no qual os indivíduos estariam constantemente nas malhas de uma captura: Sísifos sem o saberem, encarcerados fora das grades. Isso significa que em lugar dos espaços de vasculhamento que foram característicos da sociedade disciplinar, tais como a escola, a fábrica, a família, o hospital, o manicômio e a prisão, surgem na sociedade de controle “mecanismos de monitoramento mais difusos, flexíveis, moveis, ondulantes, ‘imanescentes’, incidindo diretamente sobre os corpos e as mentes, prescindindo das mediações institucionais antes necessárias, que de qualquer forma entraram progressivamente em colapso”.¹⁷² Anteriormente, a vida dita pessoal (espaço da amorosidade) e o trabalho eram instâncias segregadas: o indivíduo deslocava-se por espaços compartimentados, ou seja, da indústria para o lar, ou para o mercado, ou para algum espaço de lazer e entretenimento.

¹⁷¹ Cf. “*Post-Scriptum* sobre as Sociedades de Controle”. In: DELEUZE, 1992. O conceito de *dispositivo*, desenvolvido por Foucault e retomado por vários estudiosos que se propõem pensar a relação entre o capitalismo e os processos de subjetivação, deve ser entendido aqui como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. Não somente, portanto, as instituições e os espaços disciplinares, cuja relação com o poder é nítida, “mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia [...] e a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos”. AGAMBEN, 2009, pgs. 40-41.

¹⁷² PELBART, 2003, pgs. 81-82.

Na transição para a sociedade de controle estes limites foram, paulatinamente, se dissolvendo e propiciando a interpenetração entre atmosferas distintas.

A partir da crise das instituições citadas, do desmoronamento de seus alicerces, o espaço “estriado” das mesmas cede passagem ao espaço “liso” da sociedade de controle. A respeito dessa passagem, podemos sinalizar que é “como se, ao cabo da estriagem que o capitalismo soube levar a um ponto de perfeição inigualável, o capital circulante necessariamente recriasse, reconstituísse uma espécie de espaço liso, onde novamente se coloca em jogo o destino dos homens”.¹⁷³ Sendo assim, esta nova forma de controle em espaço descerrado atua por meio de complexos de informação e redes de comunicação que são interiorizadas e postas em movimento pelos próprios indivíduos. Os dispositivos aplicados pela sociedade disciplinar não conseguiam adentrar completamente nas consciências e corpos dos indivíduos a ponto de cerceá-los na integridade de suas atividades, pois grande parte das relações de poder era ainda estática. Por outro lado, na sociedade de controle, através de rizomas maleáveis, flutuantes e movediços, o poder do capital transfigura-se, aumenta seu alcance, penetração, intensidade, bem como sua capacidade de captura. Ora, no momento mais avançado de suas formulações sobre o poder, foi justamente para este panorama que Foucault viu a necessidade de se abrir, ou seja, tomar a “liberdade”, o trânsito livre das pessoas como condição *sine qua non* de existência do poder: “O poder só se exerce sobre ‘sujeitos livres’, enquanto ‘livres’ – entendendo-se por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidade onde diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer”.¹⁷⁴ Há então uma transformação na própria natureza do poder, que deixa de ser hierárquico e compartimentado para dispersar-se em um rizoma mundial que enlaça a todos os indivíduos. Como coloca Pelbart, “na sociedade de controle, o conjunto da vida é abraçado pelo poder e desenvolvido na sua virtualidade.”¹⁷⁵

Dado o campo aberto da sociedade de controle e suas operações midiáticas, o capitalismo, por meio da ação de seus múltiplos agentes, molda as subjetividades atuando no inconsciente e movendo os desejos e as angústias das pessoas, alterando as

¹⁷³ DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.202.

¹⁷⁴ FOUCAULT, 1995, p.244.

¹⁷⁵ PELBART, 2003, p.82.

dimensões sensível, estética e ética da subjetividade e da afetividade através da emissão de seus signos.¹⁷⁶ Resumidamente, quanto à primeira dimensão citada, podemos dizer da canalização dos fluxos de desejo em função do consumo de produtos e da aquisição de objetos, o que resulta, por sua vez, em relações reificadas (metonimicamente, o desejo pelo “outro” é agenciado, por exemplo, ao perfume ou a roupa da moda); já a segunda pode ser moldada de maneira a cristalizar os padrões de beleza que são difundidos e incrustamos no campo social; na terceira, podemos perceber a lógica do capital prevalecendo nas relações interpessoais de modo a anestesiarem a percepção das alteridades de todas as naturezas que nos cercam. Dessa forma, o capitalismo atual, além de ser um sistema econômico e político, é o principal regime semiótico gerador de sentido, ou seja, uma central propagadora de signos que produz e reproduz conjuntos articulados de signos a partir dos quais tudo pode ser desterritorializado e reterritorializado para determinados fins, transformando qualquer coisa em valor de troca, até mesmo a *afetividade*. No que tange a este poderio, Guattari sintetiza: “o capital é muito mais que uma simples categoria econômica relativa à circulação de bens e à acumulação dos meios econômicos. É antes uma categoria semiótica.”¹⁷⁷

Assim, fica claro que o capitalismo contemporâneo, enquanto categoria semiótica, requer como uma de suas condições de base o chamado “trabalho imaterial”¹⁷⁸, quer dizer, a produção de discursos, imagens, conhecimentos e informações, que por sua vez, tem como seu conteúdo e resultado a produção de subjetividade que permeia todo o processo de lado a lado. Como nos lembra Pelbart, estamos distante daquilo que Chaplin encenou nos *Tempos Modernos*, pois na fase atual do capitalismo não é suficiente saber apertar parafusos, na medida em que este não tolera o “automatismo burro”.¹⁷⁹ Isso quer dizer que uma economia imaterial não pode basear-se no trabalho mecânico e na força física, mas sim em nossa imaginação, inteligência e afetividade, resumindo, em toda uma esfera subjetiva e extra-econômica que antes era da alçada, especificamente, do pessoal e privado. Fez-se então primordial o investimento e a captura da inventividade, da criatividade, dos afetos, em suma, da subjetividade (formas de viver, sentir, amar, perceber, etc.). Nossa potência de vida, de *afetos*, tornou-se cada

¹⁷⁶ Cf. MANCE, “O Capitalismo atual e a produção de subjetividade”. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/65842663/O-Capitalismo-Atual-e-a-Producao-da-Subjetividade>.

¹⁷⁷ GUATTARI, 1987, p.213.

¹⁷⁸ A este respeito, conferir NEGRI; LAZZARATO, 2001.

¹⁷⁹ PELBART, 2000, p. 37.

vez mais o manancial de riqueza essencial ao capitalismo, mas, em resposta, não deixou de ser nosso foco primordial de resistência.

3.3 – Da noção de subjetividade e seus desdobramentos

Sempre “artista”, transformo a própria forma em conteúdo.
Roland Barthes (F.D.A)

Em face dessa nova realidade com a qual nos deparamos desde meados do século passado, Félix Guattari (dentre outros pensadores tidos como “pós-estruturalistas”) viu a necessidade de se forjar uma nova concepção de subjetividade, mais “transversalista”, que permitisse, para além das instâncias psíquicas apontadas por Freud e do modelo estrutural seguido por alguns representantes da *intelligentsia* (sobretudo a francesa), responder ao mesmo tempo aos elementos pessoais, idiossincráticos e as suas aberturas para os sistemas de valor (universos incorporais) atuantes no campo sociocultural. Em Guattari, assim como em Foucault, tal problemática encontra-se relacionada, mormente, à crítica da famigerada metafísica do sujeito (tal como vimos também a respeito do trabalho de Nietzsche), ou seja, uma crítica ao sujeito autoconsciente, provido, por intermédio da razão, de plena liberdade. Como sabemos, o sujeito foi concebido pela metafísica moderna através do recurso à consciência racional e, grosso modo, “nisso não há muita diferença entre Descartes e Sartre”¹⁸⁰. Ao atestar que “o sujeito, segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um ‘être-là’, algo do domínio de uma suposta natureza humana”, Guattari propõe, “ao contrário, a ideia de uma subjetividade de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida.”¹⁸¹ É em prol desta reformulação que o autor acha que

seria conveniente definir de outro modo a noção de subjetividade, renunciando totalmente à ideia de que a sociedade, os fenômenos de expressão social são a resultante de um simples aglomerado, de uma simples somatória de subjetividades individuais. Penso, ao contrário, que é a subjetividade individual que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc.¹⁸²

¹⁸⁰ NEGRI, 2003, p.180.

¹⁸¹ GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.25.

¹⁸² GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.35.

Com isso, devemos reiterar que a subjetividade não é produzida *apenas* através das instâncias psíquicas descritas pela psicanálise, por exemplo, mas também nas enormes máquinas sociais, midiáticas, linguísticas e artísticas que não podem ser qualificadas como propriamente humanas. Descentrada do indivíduo e dos agentes grupais, a fabricação da subjetividade para Guattari envolve múltiplos “agenciamentos”¹⁸³ de enunciação que agregam o funcionamento de “máquinas de expressão” que podem ser tanto de natureza extraindividual (sistemas econômicos, sociais, tecnológicos, de mídia, etc.), quanto de natureza intrapsíquica (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização, etc.). Desta forma, os processos de subjetivação, de semiotização – toda a produção de sentido de caráter semiótico – são duplamente descentrados, quer dizer, não se convergem nem em agentes individuais, nem em agentes grupais.

As produções semióticas do *mass* mídia, da informática, das artes etc., são assim incluídas na subjetividade. Do mesmo modo que as máquinas sociais (equipamentos coletivos), as máquinas tecnológicas de informação, de comunicação, de efeito estético, etc. agem no cerne da subjetividade humana, não apenas no núcleo da sua inteligência, das suas memórias, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus “fantasmas inconscientes”¹⁸⁴. Portanto, de acordo com esta perspectiva, passamos a conceber a subjetividade como um complexo plural, polifônico, engendrado por instâncias individuais, coletivas e institucionais, sendo que estes diferentes registros semióticos que concorrem para a sua produção não mantêm relações hierárquicas definidas, fixadas. Dessa maneira, o gradativo distanciamento da noção de subjetividade à ideia de sujeito legitimada ao longo dos tempos (da qual provêm e se transforma) apresenta-se como uma forma de introduzir certos componentes de pluralidade e

¹⁸³ O conceito de *Agenciamento*, primordial na filosofia de Deleuze e Guattari, diz das infinitas conexões que realizamos em nossa existência, sendo estas efetiváveis em duas dimensões: “por um lado o Agenciamento é *maquínico*: de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo um sobre os outros; por outro lado, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados. [...] Em seu aspecto material ou maquínico o agenciamento remete: a um estado preciso de mistura de corpos em uma sociedade, compreendendo todas as atrações e repulsões, as simpatias e as antipatias, as alterações, as alianças, as penetrações e expansões que afetam os corpos de todos os tipos, uns em relação aos outros (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.29-31). Já em relação à produção de enunciados (processos de enunciação inerentes ao engendramento de subjetividades), ao contrário do que postularam grande parte dos linguistas, a dupla de pensadores afirma que “os enunciados não têm como causa um sujeito que agiria como sujeito de enunciação, do mesmo modo que não se relacionam com sujeitos como sujeitos de enunciados. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo em nós e fora de nós populações, multiplicidades, territórios, devires, afectos, acontecimentos”. DELEUZE; PARNET, 2004, p.69.

¹⁸⁴ Cf. GUATTARI, 1992, p.14.

exterioridade que esta última, “na sua simplicidade tautológica, interiorizada e autocentrada, sobretudo a partir de Descartes, mas talvez já muito antes dele, dificilmente comportava”.¹⁸⁵

Contra as antigas teorias do sujeito, Guattari procurou desenvolver uma elaboração que desse conta da constituição da subjetividade dentro da urdidura histórica. Este estudo da fabricação da subjetividade na história (ao qual Foucault chamou de “genealogia”) implica em considerar a subjetividade como o “produto” de uma série de elementos heterogêneos e levar em conta sua relação com as possibilidades de conhecimento e com os modelos subjetivos dominantes específicos a cada época. A partir desta perspectiva, é possível apercebermos que alguns modos de referência subjetiva, modos de produção de subjetividade, foram expurgados do ocidente, ou mesmo provisoriamente obliterados, ao longo das vicissitudes pelas quais passou e passa o sistema capitalista, isto devido, sobretudo, há um movimento geral de desterritorialização e reterritorialização, isto é, de deslocamento e reinvenção de tais referências¹⁸⁶. Isto posto, penso que é justamente em meio a este processo de contínuo deslocamento referencial que o discurso amoroso foi tomado por Barthes: de acordo com o que o autor nos indica sobre a condição em que se encontrava o discurso do amor-paixão no momento em que se debruçou sobre este, encontramos-lo como uma instância subjetiva, ou melhor, como um modo de produção de subjetividade em desuso, *démodé*, obliterado por forças de naturezas distintas, o que, como já foi mencionado na introdução do presente trabalho, levou-o a sua posição de *obsceno* perante os modos de produção preponderantes:

O sentimento amoroso está fora de moda, mas este fora de moda nem mesmo pode ser recuperado como espetáculo: *o amor é deixado fora do tempo interessante*; nenhum sentido histórico, polêmico, pode ser-lhe dado; *é nisso que é obsceno*.¹⁸⁷ (Grifos meus).

¹⁸⁵ PELBART, 2000, p.14.

¹⁸⁶ Exemplo disso ocorreu com a chamada sociedade disciplinar: durante o período em que esta vigorou como forma de organização, a subjetividade permaneceu ligada, acima de tudo, a modos de produção territorializados, tais como a família, a escola, a indústria, em suma, a segmentaridade social com seus respectivos papéis bem delimitados e rígidos. No entanto, esta modalidade foi *completamente desestabilizada* com o advento da sociedade de controle.

¹⁸⁷ BARTHES, *F.D.A.*, p. 273.

O fato que quero destacar é que existe esta ou aquela subjetividade, dependendo de um agenciamento de enunciação fabricá-la ou não. Na medida em que o discurso amoroso não era assumido ou sustentado por nenhuma parte da cultura, “deixado fora do tempo do interessante”, o *tornar-se* amoroso, quer dizer, a fabricação de uma subjetividade amorosa através de um agenciamento de enunciação toma o lugar de *certa marginalidade*, ou ainda, de uma *singularidade*¹⁸⁸ vista por muitos até mesmo como uma doença da qual é preciso cura-se.¹⁸⁹

Ademais, além de destacar a especificidade da noção de subjetividade, é preciso também sinalizar para a necessidade de se dissociar esta última do conceito de indivíduo e do processo que nos leva a ele, o processo de individuação. Apropriado e utilizado como um tipo de dispositivo, este conceito, em grande parte das vezes, tem como efeito a indexação e o controle dos seres; como nos esclarece Foucault, “esta forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele”.¹⁹⁰ Com isso, os “indivíduos” tornam-se, precisamente, o resultado de uma produção serializada, isto é, de um processo de individuação que lança mão de procedimentos de registro e de modelização. Assim, uma coisa é a individuação do corpo na dimensão civil, ou seja, uma pessoa física marcada pelas mais variadas insígnias sociais (nome próprio, números de CPF, Identidade, etc.) e por uma suposta totalidade do *ego*, e outra é a subjetividade, esta que é essencialmente fabricada no campo social pelos processos de subjetivação e que, sobretudo, não é passível de ser totalizada ou centralizada no indivíduo, justamente por ser criada por “agenciamentos coletivos”.

¹⁸⁸ O conceito de “singularidade”, ou “processos de singularização”, ponto fulcral deste capítulo, será explorado amplamente no item 3.5.

¹⁸⁹ “O amor-paixão [...] não é ‘bem-visto’; consideram-no como uma doença de que é preciso se curar; não lhe atribuem, como outrora, um poder enriquecedor”. BARTHES, 2004a, P.409. Este deslocamento que levou as “paixões”, *lato sensu*, a serem caso de patologia, foi analisado por Foucault na *História da Loucura na Idade Clássica*: as “paixões da alma” foram deixando de ser da alçada da filosofia, da ética ou da política para se tornarem, gradativamente, objeto de estudo da clínica e da psicologia científica. Com isso, ao não serem mais tomadas como vício ou virtude, deixaram também de ser paixões para enquadrarem-se sob a pecha de “doença” e, por conseguinte, passíveis de medicalização. Como no caso do discurso amoroso, as paixões passam a encontrar refúgio num terreno marginal, supostamente sem comprometimento com o real e o verdadeiro, a saber, o terreno das artes. Cf. CHAUI, “Sobre o medo”. In: NOVAES (org.), 1987.

¹⁹⁰ FOUCAULT, 1995, p. 235.

Todavia, a despeito dessa descentralização, a subjetividade pode, em algumas circunstâncias, em alguns contextos sociais, se individualizar. Visando esclarecer este acontecimento, tomemos como exemplo, mais uma vez, o caso particular da linguagem por meio de algumas formulações deixadas por Ferdinand Saussure. O linguista suíço foi um dos primeiros a estabelecer o caráter fundamentalmente social da linguagem, tomando-a como um fato social que se presentifica nas falas e nos agentes individuados. Ora, no entanto, sabemos que não são dois indivíduos, um enunciador e um enunciatário, que inventam a linguagem no momento em que estão falando: existe a linguagem como fato social e existe o indivíduo falante. A mesma coisa acontece com a subjetividade, que está em circulação, assim como a linguagem, nos conjuntos sociais de diferentes formas: ela é essencialmente social e, por outro lado, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares.¹⁹¹ Em suma, isso quer dizer que a subjetividade, em determinados contextos sociais e semiológicos, pode se particularizar, ou seja, uma *persona* (ficcional ou empírica) que responde por si mesma se posicionando em meio às relações de alteridade em seu ambiente profissional, amoroso, etc.; já em outros casos, ela se apresenta como coletiva, isto é, imersa em uma multiplicidade que se faz para muito além do individual, no campo social.

Contudo, sempre (re)encontramos os aspectos pertencentes à noção de indivíduo dentre os diversos componentes dos processos de subjetivação, quer dizer, a imposição de um nome próprio ou a pretensão de um *ego* de se consolidar numa integralidade visando fazer valer alguma espécie de poder. Porém, na medida em que concebemos uma definição mais ampla de subjetividade, as produções da fala, da sensibilidade, de imagens e de desejos não se fixam a uma representação de indivíduo, sendo esta *apenas* uma forma “adjacente a uma multiplicidade de agenciamentos sociais, a uma multiplicidade de processos de produção maquínica, a mutações de universos de valor e de universos históricos.”¹⁹² É preciso reiterar que não há aí nenhuma alusão às antigas noções de “indivíduo” ou de “sujeito”, a uma instância dotada de deveres ou registros, mas sim a *acontecimentos*, que quando tomados em sua singularidade, montam linhas de fuga rumo a paragens desconhecidas.

¹⁹¹ Cf. GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.33.

¹⁹² GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.32.

Vemos então que para se forjar essa nova abordagem acerca do plano da subjetividade, fez-se preciso passar por um questionamento radical as noções cristalizadas de indivíduo e de sujeito como referentes principais dos processos de subjetivação para, só depois, levar-se em conta, como casos particulares, os modos de individuação da subjetividade, ou seja, os momentos em que a subjetividade diz “eu”. Como resume Guattari acerca de suas elaborações, “ao invés de sujeito, de sujeito de enunciação ou das instâncias psíquicas de Freud, prefiro falar em agenciamento coletivo de enunciação, [pois este] não corresponde nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada”.¹⁹³

A partir destes apontamentos em torno de uma noção mais abrangente de subjetividade (incluindo o paralelo acima traçado entre esta e o fenômeno da linguagem), podemos explicitar, com maior clareza, o processo de subjetivação que está em jogo no discurso amoroso agenciado pela escrita barthesiana. Logo no início dos *Fragmentos*, numa espécie de prólogo intitulado de “Como é feito este livro”, Barthes faz questão de discorrer sobre o caráter *simulativo* do processo 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.¹⁹⁴

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 individuação determinista, de uma centralização discursiva egóica e “romântica”. Entretanto, este “lugar” onde acontece o discurso, quer dizer, este amante “que fala e diz” perante a mudez do outro amado (como é colocado no início do livro), é simplesmente *alguém* (talvez próximo ao *ele* sem rosto que habita o espaço literário, segundo os 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 um personagem no sentido corriqueiro do termo.

¹⁹³ GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.31.

¹⁹⁴ BARTHES, *F.D.A.*, p.XVII.

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 poder ser identificado através de uma identidade civil (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”.¹⁹⁵ Tal simulação, ou processo de subjetivação, pode ser tomado como uma operação 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 numa 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 épocas distintas, oriundas da literatura (Goethe, Sade, Proust), psicanálise (Freud, Lacan), filosofia (Nietzsche, Platão, Aristóteles), entre outras, que se mesclam dando origem a um discurso que adquire uma vasta amplitude. 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 transformações, pode assumir praticamente todos os pronomes pessoais ou até pseudônimos: eu, ele, nós, x, etc. (o *eu* como uma 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 também, como vimos no capítulo 1, na desconstrução da identidade fixa). São estes devires, que recusam o individual e a constituição sobre e a partir da identidade, que possibilitam o 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. De maneira geral, o que presenciamos no discurso amoroso, à maneira do que ocorre com várias outras produções literárias do século XX, é a representação do sujeito, em seu sentido clássico (identitário e autocentrado), sendo posta em crise por meio de uma pluralidade de vozes que entrecortam o texto. A

¹⁹⁵ MARTY, 2009, p.281.

subjetividade como produção discursiva aponta para a desconstrução da crença num sujeito dado como natural, substancial, passível de ser representado. Em se tratando de um texto “literário”, podemos admitir que a unidade do sujeito identitário, dotado de um *eu* consciente e de uma interioridade, só pode ser considerada em seu fracasso.

Enquanto escritor dos *Fragments*, Barthes inventou agenciamentos coletivos a partir de outros agenciamentos que foram inventados ao longo da história, interpenetrando multiplicidades na composição textual e subjetiva do discurso amoroso. Um agenciamento coletivo de enunciação utilizado como dispositivo textual possibilitou então dizer algo do desejo amoroso sem reluzi-lo a uma individuação, sem enquadrá-lo num lugar preestabelecido ou em significações codificadas *a priori*. Se caso Barthes incorresse no engodo de uma suposta enunciação individuada, centralizada, os *Fragments de um discurso amoroso* estariam fadados, do início ao fim, ao aprisionamento nas significações dominantes. Só através de um agenciamento plural de vozes pode-se “trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades.”¹⁹⁶

Nos *Fragments*, entre escritor e amante (voz amorosa), erigiu-se um tipo muito particular de (co)laboração, pois, ao escrevê-los, Barthes deu escrita àqueles (os amantes) que não a tinham, mas estes, com efeito, conferiram a esta escrita “um devir sem o qual ela não existiria, sem o qual seria pura redundância ao serviço das potências estabelecidas”¹⁹⁷. Dito de outra maneira, não se está mais diante de uma subjetividade dada como um em si, mas em face de processos de *poiesis*: Barthes, o compositor do discurso amoroso, do mesmo modo que o faria um artista plástico criando a partir das cores e materiais de que dispõe, engendrou e efetivou certa subjetividade amorosa através de sua escrita. Um escritor, um músico ou um pintor, com suas invenções *singulares* na escrita, na música ou na pintura, podem desencadear uma mutação na sensibilidade coletiva, em nossa maneira de perceber o mundo e gerirmos nossa existência. É justamente por isso que, ao tratar desta subjetividade *lítero-amorosa* (assim chamada no intuito de que as barreiras entre o factício o fictício sejam aqui esburacadas) fez-se preciso considerar o que propôs Guattari, quer dizer, uma abordagem que seria antes da alçada de uma espécie de “paradigma estético do que

¹⁹⁶ GUATTARI, 1987, p.179.

¹⁹⁷ DELEUZE; PARNET, 2004, p.59.

cientificista”.¹⁹⁸ Como disse Guattari, neste tipo de trabalho estamos sempre perante uma escolha fundamental: “ou se objetiva, se reifica, se ‘cientificiza’ a subjetividade ou, ao contrário, tenta-se apreendê-la em sua dimensão de criatividade processual.”¹⁹⁹ Ao priorizar uma concepção de subjetividade processual, fabricada, inventada, busca-se então promover um deslocamento em relação às abordagens que procediam a partir de dimensões já existentes, dadas *a priori* e/ou situadas em complexos estruturais, em direção a outra perspectiva que procede, acima de tudo, de uma *criação*.

Conclui-se então que a subjetividade, tal como formulada por Guattari e à maneira do que foi percebido no *discurso amoroso*, resulta de processos de subjetivação nos quais estão implicadas as diversas vozes e instâncias (estas que são, ao mesmo tempo, as do conhecimento e as do poder) em jogo em cada momento da história. Deve-se admitir, então, que cada *persona* ou cada grupo social (e neste sentido eles sempre serão “artistas”), inventa seu próprio modo de fabricação da subjetividade. No entanto, como veremos a seguir, “tais processos só valem na medida em que, quando acontecem, escapam tanto aos saberes constituídos como aos poderes dominantes. *Mesmo se na seqüência eles engendram novos poderes ou tornam a integrar novos saberes*”²⁰⁰ (grifo meu).

3.4 – Da produção de subjetividade no capitalismo contemporâneo

A língua (o vocabulário) estabeleceu há muito tempo a equivalência entre o amor e a guerra; nos dois casos, trata-se de conquistar, de seduzir, de capturar, etc.
Roland Barthes (F.D.A).

Após essa tentativa de criar contornos para a noção de subjetividade elaborada por Guattari, tendo em vista dilatar o enfoque sobre discurso amoroso barthesiano, determe-ei naquele que é o processo de subjetivação prevalecente na atualidade: o do capitalismo. Sabemos que estes processos transformam-se em função da implantação de qualquer regime, pois carecem de determinadas formas de subjetividade para sua

¹⁹⁸ Cf. GUATTARI, 1992, pgs.17-18.

¹⁹⁹ GUATTARI, 1992, p.24.

²⁰⁰ DELEUZE, 1992. pgs. 217-218.

viabilização no cotidiano de todos nós, onde ganham corpo e se estabelecem. Com efeito, no que diz respeito especificamente ao capitalismo, esta transformação adquire uma relevância essencial, visto que ela se situa no próprio princípio que o orienta em sua manobra contemporânea, quer dizer, é fundamentalmente das forças subjetivas, sobretudo as de conhecimento, criação e afetividade que este regime se nutre.²⁰¹ Neste caso, trata-se de uma modalidade que, através da mídia e dos equipamentos coletivos, produz, em grande escala, um novo tipo de subjetividade. Vinculado à produtividade da publicidade e da *mass* mídia, tal sistema, como vimos acima, encontra a sua razão de ser econômica não tanto na venda de produtos propriamente dita, mas sim na produção de subjetividade. Com isso, podemos dizer que para além da venda de um produto qualquer, vendem-se imagens e modos de vida. Os aparatos midiáticos do capital, obviamente, não servem somente para informar sobre as atrações do mercado, mas para constituí-lo. Entrando em relação “interativa” com as pessoas, dialogando com suas convicções, com seus valores e suas opiniões, voltando-se não só às suas necessidades, mas, sobretudo, convocando, estimulando e agenciando seus desejos, suas *paixões* e suas emoções, eles produzem o próprio “indivíduo” do capitalismo através deste cerceamento dos processos de subjetivação.²⁰²

Visando produzir uma homogeneização subjetiva, um vigoroso complexo de equipamentos coletivos foi assim instaurado de modo a centralizar a emissão de valores e sentidos: as formas de expressão, embora abundantes e diversificadas, possuem, “todas elas, suas etiquetas de valor diariamente reajustadas segundo as oscilações do mercado cultural. A cada lugar do todo, diariamente reciclado, um lugar de linguagem, diariamente reajustado.”²⁰³ Ora, é precisamente perante este incansável (re)encampamento de toda *singularidade* desejante que a voz amorosa se depara:

Nenhum amor é original. *A cultura de massa é uma máquina de apontar o desejo: é isso que deve interessá-lo*, diz ela, como se adivinhasse que os homens são incapazes de encontrar sozinhos o que desejar.²⁰⁴ (grifo meu).

²⁰¹ Cf. ROLNIK, 2007, p.14.

²⁰² Cf. LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.63.

²⁰³ ROLNIK, 2007, p.91.

²⁰⁴ BARTHES, *F.D.A.*, p.222.

Quando a máquina do *mass* mídia cultural entra em ação (e aqui vislumbro, mais uma vez, um território para além do explicitado nos *Fragmentos de um discurso amoroso*), acredito que subjetividade amorosa, apreendida em seu contexto atual, tenta suprir a sensação de desterro investindo nas linguagens que esta máquina prestigia. Quanto mais o amoroso se desterritorializa, mais está sujeito aos estereótipos cotados no mercado para tentar reconstituir seu território subjetivo (veremos, a seguir, como o amante barthesiano, por vezes, evolve-se por esta estereotipia). Em meio a um incessante movimento que desterritorializa e reterritorializa, desconfigura para depois cristalizar os modos de amar, de viver, por fim, o que nos direciona é a identificação com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Tais imagens, independentemente de seus traços ou destinatários, portam invariavelmente a “ideia” de que existem edens a nossa espera, não em mundo além deste, mas aqui e agora, nos quais, entretanto, apenas alguns “escolhidos” poderão adentrar:

Na versão terrestre do *paraíso prometido*, o capital substitui Deus na função de fiador da promessa e a virtude que nos faz merecê-lo passou a ser o consumo: este constitui o mito fundamental do capitalismo avançado. É através de nossa crença neste mito que as imagens deste regime, inventadas pelo assim chamado “cognitariado”, se tornam realidade concreta em nossas próprias existências.²⁰⁵ (Grifo da autora).

Tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística, quer dizer, tudo o que nos atravessa por meio da linguagem, da família e dos equipamentos de toda natureza que nos rodeiam não é apenas uma questão de ideia ou uma pura transmissão de enunciados e significados: trata-se de ondas semióticas das grandes máquinas produtoras de subjetividade, máquinas de controle social que geram essas formas de vida que somos e definem nossa percepção do mundo. É exatamente por isso (de acordo os apontamentos deixados por Guattari) que não devemos contrapor as relações de produção econômica às relações de produção subjetiva, porque no estágio avançado do capitalismo, com toda sua parafernália de captura, desenvolve-se um tipo de criação ao mesmo tempo material e semiótica:

²⁰⁵ ROLNIK, 2007, p.20.

Aquilo que chamei de produção de subjetividade do CMI não consiste unicamente numa produção de poder para controlar as relações sociais e as relações de produção. A produção de subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção.²⁰⁶

O capitalismo é, de certa forma, obrigado a forjar e infligir seus próprios formatos de subjetividade, de desejo, de amor, pois tornou-se essencial para sua sobrevivência fazer com que os indivíduos sujeitem-se a tais modelos. Como estratégia de atuação e dispositivo de enredamento, fez-se urgente atribuir a cada um de nós um tipo de relação com o saber e com o corpo, uma imagem de infância ou de sucesso, uma representação codificada do que seja a morte, a *paixão*, o amor, etc. Os modos de subjetivação capitalísticos não se instauram somente *a posteriori* nas grandes dimensões sociais, mas, como bem disse Deleuze, “é desde o berço que modelam um certo tipo de indivíduo produtor-consumidor”²⁰⁷. Em certa altura de suas incursões através da *vida capital*, Pelbart definiu com precisão este processo que estamos a investigar:

De fato, como poderia o Império atual manter-se caso não capturasse o desejo de milhões de pessoas? Como conseguiria ele mobilizar tanta gente caso não plugasse o sonho das multidões à sua megamáquina planetária? Como se expandiria se não vendesse a todos a promessa de uma vida invejável, segura, feliz? Afinal, o que nos é vendido o tempo todo, senão isto: maneiras de ver e de sentir, de pensar e de perceber, de morar e de vestir? O fato é que consumimos, mais do que bens, *formas de vida* [...] consumimos toneladas de subjetividade.²⁰⁸ (grifo do autor).

O capital, agora, não só penetra nas microesferas da existência, mas também as mobiliza e as põe para trabalhar, explorando e produzindo uma modelagem subjetiva inaudita que, ao mesmo tempo, transmuta-se incessantemente. Isto quer dizer que a subjetivação capitalística põe em cena um duplo movimento. Vamos a ele: de um lado, assistimos hoje a uma multiplicação ao infinito dos elementos heterogêneos que operam na subjetividade, oriundos de toda parte do mundo e atingindo-a não importa onde ela esteja sendo produzida. De fato, através desta hibridização intensificada, deste embaralhamento das referências, aniquilam-se em pouco tempo as identidades

²⁰⁶ GUATTARI; ROLNIK, 2000, pgs. 27-28.

²⁰⁷ DELEUZE; PARNET, 2004, p.188.

²⁰⁸ PELBART, 2003, p.20.

estabelecidas, o que poderia levar-nos a concluir que o paradigma identitário de construção da subjetividade estaria em ruínas. Pois bem, mas o que revela o outro lado dos processos de subjetivação do capitalismo atual não é bem isso. Ao mesmo tempo em que se dissolvem certas identidades, forjam-se figuras-padrão, identidades “*prêt-à-porter*” para serem consumidas e que circulam de acordo com as necessidades mercadológicas, independente do contexto cultural ou geográfico.²⁰⁹ As subjetividades são então levadas a se reconfigurar em torno de tais figuras submetendo-se a um processo de padronização geral, ou seja, identidades locais rijas desaparecem cedendo espaço a identidades transnacionais maleáveis. Daí a sensação de estarmos sempre defasados em relação à atualidade, ao momento de nossas experiências subjetivas, tendo em vista que nos defrontamos sem parar com a constante montagem e desmontagem dos parâmetros existenciais. Estes, por sua vez, acompanham o embalo frenético das oscilações do mercado, mas nem por isso deixam de funcionar sob o velho regime identitário. Segundo Rolnik,

é a desestabilização exacerbada de um lado e, de outro, a persistência desse regime acenando com o perigo de se virar um nada, caso não se consiga produzir o perfil requerido para gravitar em alguma das orbitas do mercado, que se formam e se dissolvem com a mesma velocidade.²¹⁰

A “sobrecodificação”, pelo capital, das atividades, dos pensamentos, dos sentimentos humanos, acarreta a equivalência e a propagação de todos os modos particularizados de subjetivação. A ordem capitalista pretende impor aos indivíduos que vivam unicamente num sistema homogêneo, ou seja, por meio de uma operação de tradução geral de todas as singularidades, criando denominadores comuns, o mais ínfimo de nossos desejos, ou mesmo de nossas dores, passa a ser sentido como associal, perigoso, culpado. Esta culpabilização, associada à ideia de erro, é um dos principais artifícios do modo subjetivação do capitalismo, o qual consiste em propor, incessantemente, uma imagem de referência a partir da qual se mobilizam questões acerca de nossa “identidade”, de nossas formas de amar, do lugar de enunciação próprio a cada um, das instituições que nos “amparam”, em suma, traços que possam constituir

²⁰⁹ Cf. ROLNIK, “Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização”. In: LINS (org.), 1997.

²¹⁰ ROLNIK, “Esquizoanálise e antropofagia”. In: ALLIEZ (org.), 2000, p. 454.

algum tipo de etiqueta para nos classificar e dizer do nosso valor dentro de uma escala reconhecida como tal na sociedade. Na figura dos *Fragmentos* intitulada justamente de “Culpas”, a voz amorosa, nietzscheaneamente, reconhece o efeito de tal dispositivo atuando em sua própria enunciação: “Toda dor, toda desgraça, sublinha Nietzsche, foram falseadas por uma ideia de erro, de culpa: ‘Privou-se a dor de sua inocência’. O amor-paixão (o discurso amoroso) sucumbe inúmeras vezes a esta falsificação.”²¹¹

À medida que este dispositivo, ou melhor, esta etiqueta consegue aderência à existência, qualquer desvio em relação às suas referências pode provocar um verdadeiro abismo subjetivo, quer dizer, uma desorientação completa da subjetividade em relação a tudo aquilo que é aceito e outorgado pelo campo social. Assim, em outra figura do discurso amoroso, esta nomeada de “Atopos”, a voz amorosa declara o tormento que lhe causa a etiqueta do estereótipo e, em recusa, delira o lugar, ou melhor, o não-lugar da *atopia*, esta espécie de inocência que “resiste, à descrição, à definição, à linguagem, que é maia, classificação dos Nomes (das Culpas)”:

A maioria das mágoas me vem do estereótipo: sou coagido a me enamorar, como todo o mundo: a ser ciumento, carente, frustrado, como todo o mundo. Mas, quando a relação é original, o estereótipo é abalado, ultrapassado, evacuado, e o ciúme, por exemplo, já não tem lugar nessa relação sem lugar, sem *topos*...²¹²

No entanto, no momento em que o amor-paixão ameaça desabar, pensa-se, com frequência, que o mais salutar a se fazer é calar, interiorizar tais valores e colar-se ao lugar comum. Contudo, podemos nos questionar: mas quem é, afinal de contas, que faz com que essa maquinaria de codificação funcione? É possível que não seja nenhum aparato ou grande mestre exterior, “mas sim algo de nós mesmos, em nós mesmos e que nós mesmos reproduzimos”²¹³ – (encontramos aqui o que Deleuze e Guattari chamaram de “paradoxo do legislador-sujeito”, ou seja, quanto mais obedecemos aos enunciados da realidade dominante, mais comandamos como sujeito de enunciação na realidade mental, pois, finalmente, temos a impressão de obedecermos e sermos guiados unicamente por nós mesmos).²¹⁴ Talvez sejamos nós mesmos, com nossos

²¹¹ BARTHES, *F.D.A.*, p.97.

²¹² BARTHES, *F.D.A.*, p.33.

²¹³ GUATTARI; ROLNIK, 2000, p. 41.

²¹⁴ Cf. DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.85.

investimentos de desejo, amorosos ou não, que atualizamos a centralização de sentidos e valores, corroborando a *doxa* dando-lhe crédito e consistência.

Por fim, percebemos que aos meios tradicionais de coerção direta, o poder capitalista não parou de acrescentar dispositivos de controle que requerem a própria inventividade, a própria potência criativa e afetiva das subjetividades, fato este que, por sua vez, é “ouvido” claramente em certas enunciações do amante barthesiano. Este sistema, que não deixa de atravessar o *discurso amoroso*, não funciona na base da repressão, nem do desejo, nem de qualquer efetivação que ele venha a produzir, mas, ao contrário, na base da incitação e da sedução.²¹⁵ É no funcionamento de base dos comportamentos perceptivos, sensitivos, afetivos, cognitivos, linguísticos, etc, que se engata a maquinaria capitalística, cuja parte “invisível” é, sem dúvidas, a mais implacavelmente eficaz. Como sugere Rolnik, exauridos os territórios visíveis para sua expansão, é no invisível que o capitalismo encontrou seu tesouro inexplorado: extrair as potências de criação e de sensibilidade da vida em suas diferentes manifestações tornou-se seu objetivo.

3.5 – Dos processos de singularização ou por uma nova subjetividade amorosa

L'amour est à réinventer, on le sait.
Arthur Rimbaud (*Une saison en enfer*).

A subjetividade lítero-amorosa engendrada por Barthes, como vimos, fez-se através de uma escrita que orquestrou vozes advindas de épocas das mais variadas, o que lhe conferiu, por assim dizer, certo caráter (meta)temporal, ou mesmo (a)temporal. Neste sentido, como diz a própria voz amorosa, revela-se “uma longa cadeia de equivalências [que] liga todos os amantes do mundo” através dos tempos.²¹⁶ No entanto, hoje, mais de 30 anos após a escrita dos *Fragmentos*, acredito ser preciso se pensar o discurso amoroso, tal como este foi apresentado pelo autor, mas, também, para além de seus

²¹⁵ Nesse sentido, faz-se valorosa a crítica à *hipótese repressiva* realizada por Foucault no primeiro volume de sua *História da sexualidade*. Em suas pesquisas acerca dos dispositivos de controle, Foucault contata a longa duração de uma concepção que considerava o poder unicamente como uma forma de coação, de negatividade e coerção, em suma, como uma maneira de se suprimir o sujeito. Entretanto, para além desta hipótese, o autor desvela uma faceta do poder que instiga, provoca, estimula a discursividade e o desejo daqueles que visa enquadrar movida por uma *vontade de saber*. Cf. FOUCAULT, 1988.

²¹⁶ BARTHES, *F.D.A.*, p.210.

limites, mais do que nunca, em sua condição de atravessado pelas forças do capital e seus dispositivos, condição esta que, por sua vez, permite-nos reiterar e/ou denegar sua posição *obscena*. Dado o cenário da produção subjetiva contemporânea, com seus poderes de captura flexíveis e ondulantes que visam à serialização das subjetividades, faz-se de extrema urgência intentarmos saídas ou estratégias de combate possíveis visando a criação de novas formas de afeto.

Foi com este intuito que Guattari, assim como os outros pensadores convocados neste capítulo, empreendeu sua práxis de cartógrafo das formas de existência – em suas dimensões éticas, estéticas, discursivas, subjetivas, etc. – da contemporaneidade. Cartógrafo? Mas o que isso quer dizer neste contexto? Sabemos que, para os geógrafos, a cartografia, ao contrário do mapa em sua representação de uma unidade estática, é um traçado que segue os movimentos de transmutação de uma determinada paisagem e se erige ao mesmo tempo em que estes se dão. Como disse a “cartógrafa” Suely Rolnik, paisagens psicossociais, artísticas, discursivas, etc. também são cartografáveis.²¹⁷ Só que, neste caso, a cartografia diz respeito às produções de subjetividade no campo social, ou seja, um trabalho que acompanha e se faz, simultaneamente, ao arruinamento de certos universos referenciais – artísticos, afetivos, estéticos – que são tornados obsoletos e a formação de outros que respondem aos deslocamentos da contemporaneidade.

Em última instância, as cartografias *sentimentais* ou do *desejo* na atualidade relacionam-se à escolha de como viver, de como amar, à escolha dos critérios com os quais inventaremos novas técnicas de subjetivação que tentem escapar ao poderio do capital e não se assujeitem à padronização imposta. Ao dizer assujeitar, busco reiterar que o modo pelo qual defrontamo-nos com essa subjetividade difundida pelo capitalismo pode oscilar entre duas extremidades: uma relação de passividade e conformismo, na qual nos submetemos a ela tal como a recebemos, ou, por outro lado, uma relação de criação e reinvenção, de uma maneira na qual nos reapropriamos dos

²¹⁷ ROLNIK, 2007, p.23.

elementos da subjetividade produzindo um processo que Guattari denominou de *singularização*.²¹⁸ Acerca destes processos, comecemos pelas palavras do autor:

O que estou chamando de *processos de singularização* é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam de todos os lados ²¹⁹ (grifo meu).

O que vai caracterizar um processo de singularização da subjetividade é, sobretudo, seu caráter *automodelador*, isto é, um processo de produção de subjetividade que se faz captando a miríade de elementos heterogêneos e de dimensões distintas (teóricos, estéticos, afetivos, etc.) do contexto no qual está inserido associando-os, aglomerando-os e conectando-os de maneira a construir seu próprio universo referencial, sem permanecer naquela posição de constante dependência em relação aos modelos fornecidos pelo capital e seus veículos. Produzir uma *singularidade*, uma singularização existencial, consiste, então, em engendrar algo que não havia na própria existência, que pode ser uma nova forma de pensar ou uma sensibilidade ainda não experimentada. Este é um processo que desencadeia modificações de diferentes espécies no campo social e inconsciente que podem ou não ser percebidas através do discurso. Neste ponto, por se tratar de processos que beiram a incomunicabilidade, podemos dizer que um dos grandes desafios apresentados pela singularização seria sua articulação e sustentação em uma “obra artística”, que pode ser tanto uma produção literária como um modo de se relacionar consigo e com os outros; ou mais ainda: imbricar arte e existência na invenção de novos territórios. Ora, é para esta tarefa que Foucault, no ponto derradeiro da trajetória de seu pensamento, quis nos alertar:

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? ²²⁰

²¹⁸ Por vezes, o autor utiliza-se de outros termos para designar os mesmos processos: autonomização, minorização, revolução molecular, etc. No entanto, como o próprio Guattari diz, pouco importa o nome que adotamos para nomeá-los, mas sim o seu funcionamento. Cf. GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.45.

²¹⁹ GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.47.

²²⁰ FOUCAULT, “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS; RABINOW, 1995, p.261.

Em suma, a singularização constituiria, justamente, um processo oposto àquele da individuação, da identificação e etiquetagem dos indivíduos, na medida em que a identidade (processo de individuação) é, antes de tudo, “aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável”.²²¹ Após este breve percurso sobre a produção de subjetividade no capitalismo contemporâneo, sabemos que uma de suas principais características seria a inclinação para obstruir os devires de singularização e a mobilização de estratégias de individuação. Na medida em que somos reduzidos a suportes de valores mercadológicos, usuários de identidades “*prêt-à-porter*”, assistimos ao bloqueio de todas as nossas forças criativas e passamos a nos orientar segundo modelos globais que, ao mesmo tempo, nos individualizam e nos serializam. Com isso, rarefaz-se o caráter processual e sensível de nossas existências, e a experiência, o acontecimento propriamente dito (condição indispensável aos processos de singularização), deixa de fazer parte de nosso arcabouço subjetivo. Como resume Rolnik, é “num só movimento que nascem os indivíduos e morrem os potenciais de singularização”.²²² Enquanto os processos de individuação referem-se sempre às estratégias de integração e normalização, ou seja, formas de responsabilização social, culpabilização e inserção no código dominante, os processos de singularização dizem respeito aos devires ímpares, a todas as maneiras autênticas de existir e de amar que, inevitavelmente, confrontam-se com a subjetividade capitalística, por vezes implodindo-a, por vezes sendo absorvidos.

À guisa de cartografarmos pequenos instantes de singularidade no discurso amoroso barthesiano, vejamos então o seguinte acontecimento enunciado pela voz amorosa:

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.²²³

²²¹ GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.68.

²²² GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.38.

²²³ BARTHES, *F.D.A.*, p.17.

Próximo ao *Bartleby, o escriturário*, de Melville, o amoroso passa também pela negação do “preferiria não fazer”, mas, diferentemente do obscuro de *Wall Street*, seu abandono das “tarefas insípidas” do cotidiano maçante se dá não como pura negatividade, mas em função da força imaginária do amor-paixão que o atravessou. A máquina chamada *imaginário*, cujas engrenagens funcionam incessantemente e à revelia de seu “dono”, é quem impulsiona e sustenta a atividade subjetiva e discursiva do amoroso, ressoando e (des)arranjando por todos os lados: “A única coisa da qual ainda tenho consciência é de uma máquina que sustenta seu próprio movimento, de um realejo cujo tocador anônimo gira a manivela titubeando, e que nunca se cala.”²²⁴ Contudo, no que diz respeito ao campo do *Imaginário* no discurso amoroso, apesar de Barthes se valer de algumas formulações lacanianas para compô-lo (recriando-as, como de costume, em seu processo romanesco), não me atarei, por uma escolha teórico-metodológica, a esta relação. Por outro lado, proponho que tal campo seja entendido, neste contexto, simplesmente em acordo com as palavras de Franco Berardi, isto é, como “a câmara de produção da realidade por vir”, pois “todo imaginário está destinado a criar o seu mundo”, reinventando e renovando a realidade. Esta proposta embasa-se no fato do imaginário amoroso ser tomado aqui como uma via de acesso à produção subjetiva *singular* perante o capital. Neste sentido, o filósofo italiano nos sugere que “cuidar (tratar) do imaginário não é portanto uma dever separado da política, uma atividade pouco concreta. É o foco da ação contemporânea”²²⁵, na medida em que esta se sustente em criações ímpares por todos os terrenos pelos quais transitamos. É assim que os ínfimos “incidentes”, os pequenos acontecimentos singulares que são deflagrados pelo imaginário do amante podem provocar uma “dobra” no plano homogeneizado das subjetividades:

O incidente, agora, vai produzir uma dobra, como a ervilha sob os vinte colchões da princesa; como um pensamento diurno que transvasa no sonho, ele será o empresário do discurso amoroso, que vai frutificar graças ao capital do Imaginário.²²⁶

Com isso, podemos perceber que são micro ações disruptivas, pequenos ritos secretos e atos volitivos que a máquina imaginário desencadeia no amoroso (como o

²²⁴ BARTHES, *F.D.A.*, p.241.

²²⁵ BERARDI *apud* PELBART, 2003, p.134.

²²⁶ BARTHES, *F.D.A.*, p.88.

escrever uma carta de amor), desenhando uma conduta repleta de “inutilidades” que o distancia da “responsabilização” individuante, independentemente da cultura a qual ele pertença.²²⁷ Em suas idas e vindas pelo plano imaginário, na ação de correr de um lado para o outro (prática esta que configura seu próprio *dis-cursus*), “o amante não pára, com efeito, de correr dentro da própria cabeça, de encenar novos caminhos e de intrigar contra si mesmo”, de inventar novas possibilidades de viver e amar através de seu discurso que “existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias”.²²⁸ Neste itinerário imagético-discursivo, o amante ultrapassa várias das seduções e capturas cotidianas do capital, desatinando a criar linhas de fuga a partir da força motriz que desencadeou sua paixão, isto é, a imagem primeira do outro amado: “Esqueço todo o real que, em Paris, excede seu charme: a história, o dinheiro, a mercadoria, a dureza das grandes cidades; nela vejo apenas o objeto de um desejo esteticamente *retido*.”²²⁹ (grifo do autor). Deve-se reconhecer neste enamorado a capacidade de criar algo novo, algo que não estava inscrito no mundo das formas contempladas pelo capital, ou seja, uma ruptura de sentido, uma *fragmentação* ou corte nas cadeias seriais coordenadas gerando uma potencial singularidade subjetiva: “produzo uma ficção, torno-me artista, faço um quadro, pinto minha saída.”²³⁰

O amante barthesiano faz de sua vida discursiva uma arte amorosa que resiste – quando fala, diria Blanchot, tem sempre uma relação de potência, pertencendo, quer saiba ou não, a uma rede de poderes da qual se serve, lutando contra a potência que se afirma contra ele –,²³¹ contudo, uma resistência sem nenhum *glamour*, sem nenhum “engajamento” ou confronto direto com os aparelhos de poder:

...como sujeito amoroso, não confronto nem contesto: simplesmente, não diálogo: com os aparatos de poder, de pensamento, de ciência, de gestão, etc.; não sou necessariamente “despolitizado”: meu “desvio” consiste em não ficar “excitado”. Em compensação, a sociedade me submete a um recalque estranho, a céu aberto: nenhuma censura, nenhuma proibição: estou simplesmente suspenso *a humanis*, longe das coisas humanas, por um decreto tácito de insignificância: não

²²⁷ Cf. BARTHES, *F.D.A.*, p.249.

²²⁸ BARTHES, *F.D.A.*, p.XVIII.

²²⁹ BARTHES, *F.D.A.*, p.10.

²³⁰ BARTHES, *F.D.A.*, p.296.

²³¹ Neste sentido, toda palavra é uma violência perante os poderes, entretanto “a linguagem é a ação pela qual a violência aceita não estar aberta, mas escondida, renunciar a se esgotar numa ação brutal para reservar-se visando um domínio mais potente.” Cf. BLANCHOT, 2010a, p.86.

faço parte de nenhum repertório, de nenhum refúgio.²³² (grifo do autor).

Sendo assim, a resistência que é empreendida pelo amante, isto é, sua *produção singular* sustentada pela força do imaginário (que o deixa suspenso “a céu aberto”) poderia ser tomada, em termos marxistas, como uma simples “alienação” em relação aos processos produtivos materiais, “reais”. Porém, como sugere o próprio Roland Barthes, neste caso, o amante, por meio da sua não excitação, põe em prática a única contestação que nenhum poder tolera: “a contestação pela retirada. Pode-se enfrentar um poder pelo ataque ou pela defesa; mas a retirada é o que há de menos assimilável numa sociedade [...] viver trapaceando, mediante condutas clandestinas, não dogmáticas, não filosóficas – por trapaças.”²³³ Por isso, não se pode negar que o amoroso é ele próprio o lugar de um investimento singular, mas modesto, não glorioso; provido de *certa marginalidade* ou *obscenidade*, como disse Barthes, entretanto, uma marginalidade que não se vê, não reivindicativa: “nesse sentido, ele é verdadeiramente ‘irrecuperável’”²³⁴. Com efeito, é possível que esta posição resistente do amoroso responda às mudanças assinaladas por Pelbart em relação aos jogos de poder, isto é, se no período chamado moderno a resistência submetia-se “a uma matriz dialética, de oposição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro de comando, com as subjetivações identitárias dos protagonistas definidas [...], o contexto pós-moderno suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes”.²³⁵

Através dos apontamentos realizados até aqui em torno da constituição da subjetividade lítero-amorosa presente nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, acredito ter sido possível detectarmos alguns traços de um processo de singularização que neles estão em jogo. Por outro lado, seguindo a perspectiva de leitura aqui empregada (que tenta privilegiar a variedade de traços de seu objeto: lógica do e...e..., em detrimento do binarismo do ou...ou...), não podemos negligenciar as limitações deste discurso amoroso perante os processos de singularização, isto é, a reprodução de certos modelos cristalizados na subjetividade (modos de amar impostos e estabelecidos ao longo da história) e a sua conseqüente reterritorialização no campo dos padrões

²³² BARTHES, *F.D.A.*, pgs.318-319.

²³³ BARTHES, 2004a, p.509.

²³⁴ BARTHES, 2004a, p.423.

²³⁵ PELBART, 2003, P.136.

prefixados. Ao abordar o amor-paixão, ao remontar a figura particular do amante através de seus cacos discursivos, Barthes *também* lançou mão de certo tratamento estigmatizado que consiste em ressaltar o sentimento amoroso como uma espécie de apropriação do outro, de sua imagem, de seu sentir, em suma, de seu devir. Como ele mesmo declara, “no sentimento de amor, na loucura amorosa, se eu quiser falar reencontrarei: o Livro, a Doxa, a Bobagem”.²³⁶ Conseqüentemente, “através desse mecanismo de apropriação, se dá a constituição de territórios fechados e opacos, inacessíveis exatamente aos processos de singularização.”²³⁷ Assim, pretendo salientar que, obviamente, nem tudo nos *Fragments* pode ser tomado hoje como da ordem da dissidência, da singularidade. Como exemplo, vejamos o que enuncia o amante na figura nomeada “O Ausente”:

O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio; eu sou, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, *em sofrimento*, como um pacote num canto obscuro da estação. [...] *eu*, sempre presente, constitui-se apenas diante de *ti*, sempre ausente. Dizer a ausência é desde logo postular que o lugar do sujeito e o lugar do outro não podem permutar; quer dizer: “Sou menos amado do que amo”.²³⁸ (grifos do autor).

Esta espécie de amor especular no qual o amante barthesiano se sustenta (que o faz fixar, mesmo que provisoriamente, raízes para sua paixão no solo da *doxa* e no ideal “romântico” referendado amiúde pelo capitalismo) enfraquece, por sua vez, sua capacidade inventiva e o torna, em mais um de seus devires, ao invés de artista, *sedentário*: “projetei-me no outro com tal força que, quando este me falta, não posso me reencontrar, me recuperar: estou perdido para sempre.”²³⁹ A multiplicidade de seu desejo revela alhures, além da criação de linhas de fuga singulares, uma vontade de aprisionamento, tal como a encontramos no mito dos andróginos, em seu eterno impulso de fusão, ou no espectro de Penélope chorona e Ulisses errante, ambos paradigmas da falta e da carência recíproca – sombra da *Penia* platônica sobre o amoroso: “quero ser o outro, quero que ele seja eu, como se nós estivéssemos unidos, aprisionados no mesmo saco de pele, a roupa sendo apenas o invólucro...”.²⁴⁰ Tudo isso confere forma à outra

²³⁶ BARTHES, 2003, p.106.

²³⁷ GUATTARI; ROLNIK, 2000, p.281.

²³⁸ BARTHES, *F.D.A*, pgs. 35-36.

²³⁹ BARTHES, *F.D.A*, p.50.

²⁴⁰ BARTHES, *F.D.A*, p.292.

figura do discurso amoroso, “*Domnei*”, esta que sublinha a mecânica da vassalagem amorosa: a dependência do amante que está submetido e, ao mesmo tempo, sufoca o objeto amado. Tudo isso, como reconhece o próprio amoroso, compõe

o longo rastro de sofrimentos, mágoas, angústias, depressões, ressentimentos, desesperos, constrangimentos e armadilhas de que me torno presa, vivendo então incessantemente sob a ameaça de uma desgraça que atingirá simultaneamente o outro, eu mesmo, e o encontro prestigioso que nos revelou inicialmente um ao outro.²⁴¹

Nestas enunciações lamuriosas encontramos os limites da obscenidade amorosa, quer dizer, o momento em que o amante barthesiano, ao alimentar o discurso da ausência, da vontade de espelho encerra-se em seus afetos tristes que bloqueiam os devires singulares. No plano do discurso amoroso está-se sujeito, a todo momento e por todos os lados, a sofrimentos de todo tipo (o que, entre outros, caracteriza sua dimensão trágica), sendo a tristeza daí proveniente, justamente, o ponto em que os poderes estabelecidos se apóiam para fazer do amoroso um escravo: eles “precisam menos de nos reprimir do que de nos angustiar”.²⁴² Porém, por outro lado, devemos nos lembrar que os afetos são devires, “ora nos enfraquecem na medida em que diminuem a nossa potencia de agir, e decompõem as nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes na medida em que aumentam nossa potência e nos fazem entrar num indivíduo mais vasto ou superior (alegria)”.²⁴³ Pois bem, à medida que constamos o caráter transformativo dos afetos que perpassam o amoroso (à maneira da constante mutação pela qual ele passa no decorrer de seu discurso e que impede a individuação de sua própria figura), acercamo-nos também do poder de renovação da singularidade, que ora se deixa capturar, ora devém outra coisa, sem ponto de chegada ou de partida, pois

devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. [...] Porque à medida que alguém devém, aquilo que devém muda tanto quanto ele próprio.²⁴⁴

²⁴¹ BARTHES, *F.D.A.*, p.136.

²⁴² Cf. DELEUZE; PARNET, 2004, p.80

²⁴³ DELEUZE; PARNET, 2004, p.78.

²⁴⁴ DELEUZE; PARNET, 2004, p.12.

Assim, podemos perceber que a contestação à *doxa*, aos paradigmas cominados pelo capitalismo, ou mesmo muito antes dele, não se dá de um lugar absolutamente *fora*, numa transcendência qualquer, mas num plano de imanência no qual o amante atravessa, descontinuamente, as próprias instâncias a serem subvertidas. Se como vimos, ao invés de dotá-lo de uma identidade estática (substrato idêntico e imutável incapaz de ser alterado pela ação das circunstâncias), Barthes concedeu ao amante a abertura do devir, da permanente criação imaginativa, acredito que isto implica em dizer que apesar dos afetos tristes do estereótipo (do desejo de ser amado e suas lamentações), há no discurso amoroso a manifestação dos poderes da invenção (potência de amar), aqueles poderes que trabalham em meio à singularidade/obscenidade produzindo uma subjetividade amorosa que resiste...

4 – Por fim, era a *doxa*, e depois...

...pois o amor é como a violência que força a pensar.
Gilles Deleuze.

Após discorrer sobre a obscenidade da escrita (fala) do fragmento, da dimensão trágica e da produção subjetiva singular que está em jogo no discurso amoroso barthesiano, acredito que o caráter obsceno destes aspectos se dá, sobretudo, perante formas distintas da *doxa* (talvez a maior inimiga de Roland Barthes desde os primórdios de sua obra), isto é, perante as narrativas lineares que almejam a totalidade do Um, a moral racionalista dos discursos teórico-científicos e a padronização das subjetividades promovida pelo capitalismo contemporâneo. Contudo, antes de abordar abertamente esta adversária primordial, retomemos de passagem tais aspectos. Primeiramente, o discurso amoroso, por sua condição *fragmentária e múltipla*, não suporta a imposição de um sentido unitário ou de sentidos pré-estabelecidos organizados pela coerência de uma forma exclusivamente lógica. A fala do amante, tal como a escrita de Barthes que lhe deu corpo, traduz uma enunciação que se recusa à continuidade da fala desenvolvida: ela “contenta-se” em acrescentar os acontecimentos amorosos (as figuras) uns aos outros de maneira intervalar, descontínua. Assim, a apresentação fragmentada destes acontecimentos de linguagem impede a organização de uma *história* bem ordenada e/ou focalizada em torno de um *personagem* (no sentido clássico destes termos), artifícios estes, amiúde, caros às narrativas de desenvolvimento contínuo, de discorrer linear e sequenciamento temporal. O discurso amoroso, como vimos, consiste numa enunciação, apresentação, simulação, e não numa representação: ele *cria* os eventos de desejo, e não os representa ou tenta abarcá-los na “realidade”. Barthes escreve, tal como o amante fala, sem desenvolver, brevemente, recusando o *continuum* retórico e o afã totalizador que assombram desde muito tempo não só as narrativas, mas o pensamento ocidental. Ambos, escritor e amoroso, parecem não desejar encerrar quase nada, deixando em fragmentos várias enunciações que tiveram o papel de levá-los até determinado ponto, um ponto indefinido que é sempre abandonado para se buscar ir mais além.

Já em relação a sua dimensão trágica, ou melhor, *trágico-artístico-amorosa*, efetivada pela notória presença nietzscheana em sua composição, o discurso amoroso

tenta escapar ao cerco promovido pela moral do discurso teórico-racional-científico, este que se pretende objetivo, justo e asséptico, justamente através da realização de um conhecimento artístico, corpóreo, afetivo, que não ignora os instintos criativos nem mesmo a ilusão que envolve todas as coisas, tendo na parcialidade e na perspectiva interessada as condições para um saber afirmativo e vital. Nesta empreitada, apesar de se deparar com os discursos do “bom-senso” que condenam sua tragicidade, o amante segue afirmando a paixão dionisíaca 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*?”²⁴⁵ O amoroso barthesiano, e nisto ele está imbuído pela filosofia trágica, cria e “transvalora” os valores por estar enamorado, mergulhado na ilusão do amor, acreditando de maneira incondicional e desmedida na força que o move e o faz asseverar, a despeito de todas as depreciações de que seu discurso é alvo, este “gênero de amor” como uma “verdade”. Com isso, como diria Nietzsche, ele se posiciona para além de bem e mal e para além de verdade e engano, em suma, para além de um imposto moral que se faça vigente. Os afetos, que o atravessam desordenadamente, designam a ação recíproca dos corpos envolvidos pelo encontro amoroso e são como fluxos que o arrastam para alhures, devires intensivos que fazem de sua própria vida uma obra de arte.

Diretamente relacionada a esta invenção de novas possibilidades de vida, de conhecimento, está o processo de subjetivação que se deixa vislumbrar no discurso amoroso. A trama atual do capitalismo, que não para de recuperar e submeter os modos de produção de subjetividade, é urdida de modo a centralizar os sentidos e valores em trânsito por todos os lados, o que leva, por vezes, as subjetividades a perderem sua sensibilidade e enfraquecerem seu potencial criativo, processo este cujo corolário é o investimento na própria captura, isto é, nos dispositivos identitários e na *doxa*, e a homogeneização subjetiva. Neste cenário de poderes ondulantes e flexíveis, vimos, de acordo com o que propõe Guattari e seus parceiros, que ainda nos seria possível traçar linhas de fuga, “processos de singularização” da subjetividade que nos permitissem, mesmo que por meio de breves lufadas de ar, respirar *além* da uniformização capitalista. No caso do discurso amoroso, tais linhas singulares tomaram forma, malgrado suas incorrências pelo amor clichê e aprisionante, na medida em Barthes produziu

²⁴⁵ BARTHES, *F.D.A.*, p.16.

agenciamentos coletivos de vozes (filosóficas, poéticas, literárias) para a simulação da subjetividade lítero-amorosa, provendo-a de devires e da capacidade de criar, através da potência do imaginário do amante, eventos ímpares.

Se a manifestação destes aspectos pelo discurso amoroso pode ser tomada como obscena (assim como a paixão amorosa em si foi tida como obscena por Barthes), é porque outras formas de se pensar, de se viver e de se valer da linguagem, formas lineares, racionalistas e padronizadas, se estabeleceram como via de regra, ou seja, como *doxa*. A *doxa*, quer dizer, a opinião pública, a voz majoritária, a presença que quer se passar por “natural”, o *consensus* que traz consigo a violência do preconceito, sempre foi para Barthes uma instância a ser combatida: “ela difunde, ela gruda; é uma dominância legal, natural; é uma geléia geral, espalhada com as bênçãos do Poder; é um Discurso universal”²⁴⁶. A princípio, este combate parece se erigir através de uma mera oposição dialética: a opinião corrente, o estereótipo se forma e, por conseguinte, seu contrário é convocado, o paradoxo, a inovação (nesta esteira, vários são os exemplos das dicotomias barthesianas: *escritores e escreventes*, textos de *prazer e de gozo*, o *óbvio e o obtuso*, etc.). Mais precisamente, tal movimento pode ser assim resumido: “uma *doxa* (uma opinião corrente) é formulada, insuportável; para me livrar dela, postulo um paradoxo; depois esse paradoxo se torna grudento, vira ele próprio uma nova concreção, uma nova *doxa*, preciso ir mais longe em direção a um novo paradoxo”²⁴⁷. Na “cozinha” inventiva de Barthes, é preciso, portanto, estar atento constantemente para que os ingredientes discursivos não tornem a linguagem (e o pensamento) uma massa uniforme e estereotipada, prato este favorito do Poder e seus dispositivos de controle:

Como uma cozinheira vigilante, ele se atarefa, vigia para que a linguagem não engrosse, não pegue. Esse movimento, que é de pura forma, revela os progressos e os regressos da obra: é uma pura tática de linguagem [...] O risco está em que, como o estereótipo se desloca, histórica e politicamente, é preciso segui-lo, onde quer ele vá.²⁴⁸

²⁴⁶ BARTHES, 2003, p.171.

²⁴⁷ BARTHES, 2003, p. 85.

²⁴⁸ BARTHES, 2003, p.180.

Sendo assim, por ser a *doxa* (o estereótipo) uma onda discursiva metamorfoseante, para além do simples antagonismo, em Barthes, este embate parece requerer e enunciar um movimento espiralar no qual a contradição estática entre dois termos não é suficiente, ou mesmo possível, um movimento que solicita, por sua vez, a constante fabricação de um termo novo, que não é de caráter sintético (a resolução perfeita e apaziguadora), mas que se faz, segunda as palavras do autor, por uma “deportação”, por um deslocamento obstinado, quer dizer, “tudo retorna como Ficção, isto é, numa outra volta da espiral”.²⁴⁹ Em última instância, é a este termo outro, deportado e inventado, ou ao espaço fugidio por ele aberto, que chamo então de *obsceno*. Com isso, quero dizer que a insurreição do obsceno, ou da obscenidade, é sempre passageira, fugaz, pois depende do movimento incessante de nossa cultura, que ora fixa determinados paradigmas, ora desterritorializa-os firmando outros, para vir à tona e adquirir ares de resistência. É preciso então levar-se em conta sua fugacidade. O obsceno é movente por excelência – se por hora está aqui, logo depois pode não mais estar. Por conseguinte, no que tange ao seu apontamento, não se trata apenas de revelar o submerso, a “parte maldita” obliterada por forças diversas, mas de cartografar seus deslocamentos ao longo do território cultural. O obsceno só se torna possível numa tensão constante, e traz consigo um suplemento de sentido que não elimina o elemento vigente através do qual ele surgiu: este lhe é, também, necessário, assim como, nas artes, o apolíneo e o dionisíaco são imprescindíveis um para o outro.

Como exemplo desta atividade de cartografia (ou de genealogia), que visa escavar e traçar o campo do obsceno, tomemos o caso de alguns dos pensadores que foram convocados neste trabalho. Como nos recorda Pelbart, durante um bom tempo, cujo apogeu talvez tenha sido os anos da década de 1960, coube à literatura ou à loucura, ou ainda, à arte em geral e também às chamadas minorias, carregarem a promessa de uma exterioridade por vir²⁵⁰, isto é, algo próximo ao que nomeio de obsceno. Autores como Foucault, no que diz respeito ao primeiro momento de sua produção, no qual a loucura foi tomada como “experiência-limite”, ou Blanchot, com relação à “parte do fogo” para ele encarnada pela literatura, tentaram revelar a obscenidade que estava em cena nestas instâncias. Contudo, inegavelmente, este cenário se transformou. Priorizando um

²⁴⁹ BARTHES, 2003, p.82.

²⁵⁰ PELBART, 2000, p.54.

fenômeno que foi aqui abordado, de maneira geral, podemos dizer que o que mudou foi o poder de alcance do Capitalismo Mundial Integrado (o CMI, segundo Guattari). Em o *Império*, livro lançado no início deste século, Toni Negri e Michael Hardt buscaram mostrar como este fenômeno poderia anular qualquer exterioridade, ao incorporar até mesmo a Natureza e o Inconsciente (como sugere Jameson) e englobar todos os recantos do planeta. “É o mundo sem fora, é o capitalismo sem exterior, é o pensamento sem exterioridade – diante do qual o fascínio pela loucura como bolsão de exterioridade, predominante há algumas décadas, soa hoje completamente ultrapassado”²⁵¹, assim como a literatura, grosso modo, muitas vezes passível perante as diretrizes comerciais, parece agora, da mesma forma, não mais responder àquela promessa. Após esta nova perspectiva, segunda a qual sempre se está no interior, no bojo da *doxa* e das formas prescritas por ela (o Um, o racional, o capital, etc.), faz-se preciso pensar outras possibilidades, uma outra *topologia* do pensamento-ação.

Pois bem, seguindo e recriando as pistas deixadas por Foucault, especificamente as presentes na última fase de sua obra, na qual a experiência-limite não mais se relaciona à exterioridade de uma cultura, à transgressão de uma barreira, como anteriormente, mas sim a um “cuidado de si” (*souci de soi*), a uma reinvenção constante de si mesmo numa pura imanência (a estética da existência), penso que tal “exterioridade”, ou melhor, obscenidade, encontra-se imanente à própria cultura da *doxa*, isto é, aos seus avatares elencados ao longo deste texto e, por vezes, encontrados no próprio discurso do amante. A obscenidade está no interior, mas de certa maneira, desde sempre, habitando e operando na superfície de uma espiral: o movimento de “deportação” que a cria se realiza neste lugar. Se estamos, na contemporaneidade, 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 captura 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. Esta será, inevitavelmente, uma

relação com o estranho, o estrangeiro, a alteridade, com aquilo que irremediavelmente estará fora, do meu espaço, do meu tempo, da minha consciência, do meu eu, da minha palavra, do meu controle. Estará fora do meu mundo, de forma desconhecida, impessoal, na mais próxima distância, na mais ausente das presenças, como aquilo

²⁵¹ PELBART, 2000, p.57.

que excede o meu pensar, convulsiona meu sentir, desarma meu agir.²⁵²

Barthes, ao se deparar com as condições em se encontrava o discurso amoroso, nos indicou que a fala do amante produzia um efeito arrebatador, até mesmo maior que o incitado pela sexualidade e o erotismo de Sade:

Quando penso seriamente em me suicidar por um telefonema que não vem, produz-se uma obscenidade tão grande quanto no momento em que, em Sade, o papa sodomiza um peru. Mas a obscenidade sentimental é menos estranha, e é isso que a torna mais abjeta.²⁵³

Por último, no esforço de levar adiante esta cartografia barthesiana, a meu ver, na medida em que concebemos o confronto infinito travado entre as formas da *doxa* e as formas obscenas nem como uma oposição imóvel, nem como um jogo bidimensional entre dentro e fora, podemos nos aproximar ainda mais das obscenidades do discurso amoroso na atualidade. Se sugiro que hoje, a fala do amante, em seu caráter fragmentário, trágico e singular, permanece obscena (intempestiva), é porque, junto a ela, estamos nas voltas de uma espiral que não deixou de trazer, sempre uma vez mais, o Um, a razão 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...

²⁵² PELBART, 1989, pgs.98-99.

²⁵³ BARTHES, *F.D.A.*, p.273.

Referências bibliográficas

- Bibliografia de Roland Barthes:

BARTHES, Roland. *A atividade estruturalista*. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Lisboa: Portugalia, 1968. p. 19-27.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honore Balzac*. Tradução Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 3ªed. 1999.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de Novos Ensaio*s. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *Aventura semiológica*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

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

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

BARTHES, Roland. *Inéditos*, vol. I: teoria. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004c. (coleção Roland Barthes).

BARTHES, Roland. *Inéditos*, vol.2: crítica; tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004d. (Coleção Roland Barthes).

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

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

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

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

BARTHES, Roland. *Aula*; tradução 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.

- Bibliografia sobre Roland Barthes:

BADIR, Sémir; DUCARD, Dominique. *Roland Barthes en Cours (1977-1980): Un style de vie*. Dijon: Ed. Universitaires de Dijon, 2009.

BARBOSA, Márcio Venício. *Leitor, imagem, fragmento: o "pensamento" de Roland Barthes*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004 (tese).

BERTÉ, Mauro Marcelo. *O trabalho da citação em Fragmentos de um discurso amoroso*. Curitiba: Faculdade de Letras da Universidade Federal do Paraná, 2010 (dissertação).

CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (orgs.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

JOUBE, Vincent. *La littérature selon Roland Barthes*. Paris: Les éditions de Minuit, 1986.

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

OLIVEIRA, Alice Bicalho de. *Ensaio sobre corpo e grafia: figura, grão e gesto em Roland Barthes*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009 (dissertação).

QUEIROZ, André; MORAIS, Fabiana de; CRUZ, Nina Velasco e (orgs.). *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

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

SILVA, João Carlos Borges da. *O olhar estilhaçado: uma teoria do fragmento em Roland Barthes*. Faculdade de Letras: Universidade Federal de Juiz de Fora, 1994 (dissertação).

SONTAG, Susan. *L'écriture même: a propos de Barthes*. Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard en collaboration avec l'auteur. Paris: C. Bourgois, 2002.

- Bibliografia geral:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALLIEZ, Eric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coordenação da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed.34. 2000.

BADIOU, Alain. *Èloge de l'amour*. Café Voltaire: Flammarion, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*; tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*; Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

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

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

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Muller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*; Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

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

DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. Edição organizada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2. tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. tradução de Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed.34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2010.

DREIFUSS, René Armand. *A Época das perplexidades - Mundialização, Globalização e Planetarização: Novos Desafios*. 2ª. Ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1997

DOSSE, François. *História do Estruturalismo*, vol. I e II; tradução Álvaro Cabral. Bauru, S.P: EDUSC, 2007.

FARIA, Maria Lúcia Guimarães de. “Plenitude e Carência: a dialética do fragmento”. Disponível em:
http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/plenitudeecarencia_MariaLucia.pdf

FIORIN, Jose Luiz; BARROS, Diana Luz Pessoa de.(orgs.). *Dialogismo, Polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2º ed. Editora da USP, 2003.

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

FOUCAULT, Michel. “O sujeito e o poder”. In: DREYFUS; RABINOW, Michel *Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber*; tradução, Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. Seleção, prefácio e tradução de Suely Rolnik. 3º edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

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*. 6ªed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*; tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, “A exigência fragmentária”. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/numero10/NUM10_2004.pdf.

LAZZARATO, Mauricio; NEGRI, Antonio. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Trad. de Mônica Jesus. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. (Conexões).

LINS, Daniel (org.). *Nietzsche / Deleuze: arte, resistência*: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2007.

LINS, Daniel (org.). *Nietzsche / Deleuze: imagem, literatura e educação*. Simpósio internacional de filosofia – 2005. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007a.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*; tradução Mario Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LYOTARD, Jean – Fañçois. *A condição pós-moderna*; tradução Ricardo Correa Barbosa; posfácio: Silviano Santiago – 9ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

KOSSOVITCH, Leon. *Signos e poderes em Nietzsche*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MANÇE, Euclides André. “O Capitalismo atual e a produção de subjetividade”. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/65842663/O-Capitalismo-Atual-e-a-Producao-da-Subjetividade>.

MARTON, Scarlett (org.). *Nietzsche hoje? Colóquio de Cerisy*. Tradução Milton Nascimento e Sonia Salzstein Goldberg. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

MIRANDA, Cássio Eduardo Soares. *Abordagem do Discurso Amoroso na perspectiva da Análise do Discurso e da Psicanálise*. FALE – UFMG, dezembro 2008 (tese).

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro: DPeA, 2003.

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. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 11ªed., 2000.

NIETZSCHE, Friedrich W. *O livro do filósofo*. São Paulo: Centauro, 2005.

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

NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Tradução e posfácio Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 5ª Ed., 2009b.

NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

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

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

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

PLATÃO. *Diálogos: O Banquete; Fedon; Sofista; Político*; tradução e notas de José Cavalcante de Souza e Jorge Paleikat. São Paulo: Abril Cultura, 2ª ed. 1983.

ROLNIK, Suely. “Geopolítica da cafetinagem”. Disponível em:
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>.

ROLNIK, Suely. “Resistência e criação: um triste divórcio”. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Divorcio.pdf>.

ROLNIK, Suely. “Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização”. In: *Cultura esubjetividade. Saberes Nômades*, LINS, Daniel (org.). Papirus, Campinas 1997; pp.19-24.

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

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Ed. Guanabara, R.J – 1988.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Volnei Edson dos (org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Ed. UEL, 2002.

SCHLEGEL, Friedrich Von. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução, apresentação e notas, Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Tradução: Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

VEIGA-NETO, Alfredo; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; RAGO, Margareth (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2ªed., 2005.

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