

**NEM SEMPRE FRACASSAMOS AO FALAR
DO QUE AMAMOS.
O DISCURSO E A NARRATIVA AMOROSA
DE ROLAND BARTHES**

Claudia Amigo Pino

hadazul@usp.br

No dia em que Roland Barthes sofreu o acidente que o levaria à morte, em fevereiro de 1980, ele escrevia um ensaio para o Colóquio Stendhal de Milão, intitulado “On échoue toujours à parler de ce qu’on aime” (“Malogramos sempre ao falar do que amamos”, segundo a tradução brasileira). A primeira página já se encontrava datilografada e a segunda tinha sido inserida na máquina, mas ficaria para sempre em branco. Barthes nunca terminaria de transcrever e corrigir o seu último ensaio.

Partindo das considerações desse texto, proponho aqui tentar rever alguns movimentos do período final de Barthes, no qual ele se aventura no domínio da literatura e tenta escrever um romance. Pouco resta desse romance, pouco se sabe sobre ele e qualquer hipótese sobre a sua escrita não passará de ficção científica literária. Porém, elucubrar sobre sua existência permite realizar novas leituras das suas obras “amorosas” (que tem o amor como um dos temas centrais): os *Fragments de um discurso amoroso*, a *Câmara clara* e seu curso final, *A preparação do romance*.

1. O ÚLTIMO ENSAIO

Apesar de ter datilografado apenas uma página desse último ensaio, o manuscrito que ele transcrevia estava aparentemente terminado.

O texto se referia às diferenças entre os diários e os romances de Stendhal em relação a “falar do que se ama”. Segundo Barthes, os diários e as crônicas enunciaríamos o amor, mas não seriam capazes de transmiti-lo, enquanto, no romance, Stendhal teria conseguido falar do amor que a Itália lhe despertava:

Se nos ativésemos a esses diários, que dizem o amor pela Itália, mas não o comunicam (pelo menos é o julgamento da minha própria leitura), teríamos base para repetir melancolicamente (ou tragicamente) que malograramos sempre ao falar do que amamos. Entretanto, vinte anos mais tarde, por uma espécie de efeito retardado que também faz parte da arrevesada lógica do amor, Stendhal escreve sobre a Itália páginas triunfais que, estas sim, abrasam o leitor que eu sou (mas creio não ser o único) com esse júbilo, essa irradiação que o diário íntimo dizia, mas não comunicava. (BARTHES, 1988 [1980], p. 309)

Essas páginas triunfais sobre a Itália seriam, segundo Barthes, aquelas que compõem o início da *Cartuxa de Parma*. Por que essa mudança? Porque Stendhal, passando do Diário ao Romance, teria abandonado a sensação viva, própria de quem escreve, para transformá-la em uma mediação entre o leitor e o escritor.

O amor dos diários era simplesmente dito: a alegria que a música produzia, a felicidade ao ver as hastes de milho do campo ou as costeletas milanesas. Se o leitor não gostasse previamente dessas mesmas costeletas, milho e música, o amor ali descrito não poderia passar de um fetichismo repetitivo. Já nas primeiras páginas da *Cartuxa de Parma*, o amor não é simplesmente dito: narra-se o que acontece em Milão com a chegada do exército de Bonaparte, os jovens franceses desocupados na região, as festas organizadas, os jantares, a música, a beleza das senhoras milanesas e o resultado de toda essa beleza e desocupação...

Mas a narrativa não se limita a essa alegria coletiva: também se detém na resistência dos padres, dos nobres, enfim, dos homens milaneses a essa mudança de hábitos produzida pela chegada dos franceses. É nessa oposição que Roland Barthes localiza a mediação do amor: “É preciso a ação de duas forças: primeiro, um herói, uma grande figura (...); depois uma oposição, uma antítese, um paradigma, afinal, que ponha em cena o combate do Bem e do Mal (...).” (BARTHES, 1988 [1980], p. 309)

A descoberta dessas últimas páginas que Barthes escreveu não era fruto de uma análise aprofundada da obra de Stendhal: ele certamente se referia a si mesmo e ao projeto que ele tinha desenvolvido nos últimos anos, e que teria configurado, segundo muitos críticos, seu maior fracasso: o romance ao qual ele tinha dedicado os seus últimos anos de vida, *Vita Nova*.

2. O PRIMEIRO ROMANCE

Barthes tinha anunciado o seu projeto de romance em 1977, durante o colóquio de Cerisy dedicado à sua obra. Barthes devaneia escrever um romance se lê antes de dormir, um “verdadeiro romance”, um romance como *Guerra e Paz*, ou melhor, o próprio romance *Guerra e Paz*:

(...) aqui, à noite, antes de dormir, eu leio um pouco de um grande romance que eu comecei a reler, sobre o que não se pensa nunca, *A guerra e a paz*, de Tolstoi. Eu sou tão feliz lendo esse romance que não é possível que eu não tenha simplesmente vontade de refazê-lo, de uma forma besta, literalmente, e eu diria que nesse momento a vontade de refazer *A guerra e a paz* é tão forte, tão inocente, tão infantil, que eu a transformo imediatamente em uma espécie de intrepidez teórica, e eu me convenço que para fazer voltar alguma coisa em espiral, a saber, o romance, basta com refazer a coisa e confiar o começo que está inscrito na imagem da espiral, confiá-lo simplesmente à força natural de deformação e de corrupção das palavras e das linguagens. (COMPAGNON, p. 409-410)¹

Barthes consagraria seus dois últimos cursos a esse projeto: *A preparação do romance 1 e 2*, oferecidos de 1978 a 1980 no Collège de France. Seu romance, nesse momento, não se reduzia a um devaneio, tinha um título: *Vita Nova*, e aparentemente não era mais uma reescritura de *Guerra e paz*, mas de *Em busca do tempo perdido*. Sem negar a inspiração inicial², Barthes assume um o modelo de Proust na conferência inaugural do seu curso, *A preparação do romance*, e faz constantemente relações entre o seu projeto e a escrita proustiana e inclusive entre a sua vida e a de Proust.

O objetivo desse romance não estaria longe dos de Stendhal: “dizer o amor”. Barthes divide esse objetivo em três missões descritas na conferência inaugural do curso: 1) “dizer aqueles que eu amo”, ou seja, fazer viver ou reviver as pessoas amadas em forma de personagens; 2)

¹ Original em francês. Tradução minha.

² Original em francês. Tradução minha.

“permitir a representação de uma ordem afetiva”, ou seja, se referir a fatos, a percepções, relacionados à experiência amorosa e 3) “não fazer pressão sobre o outro”, ou seja, dizer o amor sem obrigar a amar, fazer simplesmente sentir o amor. (BARTHES, 2002 [1982], p. 469)³

Desse projeto de três anos, encontraram-se apenas oito fólhos manuscritos, que foram reproduzidos e transcritos por Eric Marty, nas *Obras Completas* de Barthes. Os fólhos são constituídos apenas de planos de um romance, que trataria, tal como *Em busca do tempo perdido*, da formação de um escritor (que coincidiria com o nome do autor) e da decisão de escrever um romance (que coincidiria com o título do romance). Mas estaríamos longe de uma narrativa retrospectiva da vida desse escritor desde a infância e da descrição de todos os momentos de epifania relacionados com a literatura, como na obra proustiana. Barthes propunha provavelmente uma junção de diferentes diários, que mostrariam as diferentes etapas dessa formação do escritor: a falta de sentido na vida, a busca de um sentido, a decisão de procurar um sentido por meio da escrita literária, as tentativas de escrever, etc.

Pouco visível em uma primeira leitura dos fólhos do romance, é possível deduzir essa estrutura a partir da confrontação com o curso *A preparação do romance*. Barthes abre a primeira parte desse curso com a afirmação de um romance do presente, em contrapartida ao seu modelo (Proust), centrado no passado: “A ligação afetiva é com o presente, meu presente, em suas dimensões afetivas, intelectuais” (BARTHES, 2003, p. 45). Em seguida, ele se dedica à exploração de uma escrita do presente, que ele chamará de “notação cotidiana” (BARTHES, 2003, p. 45-111).

Além disso, os planos contidos nos fólhos fazem alusão a diários que Barthes escreveu naqueles anos e que foram publicados de forma independente depois de sua morte. É o caso do título do prólogo, “Luto”, que pode ser associado ao *Diário de luto* (BARTHES, 2009) e “O flerte”, que pode ser associado a “Noites de Paris”, publicado na coletânea *Incidentes* (BARTHES, 1987).

Depois dessas considerações, é possível ler os primeiros tópicos do segundo fólho do romance como uma narrativa que se inicia com um luto, um sofrimento, seguido de uma vontade de agir, de sair do sofrimento. Depois, a personagem enfrenta o problema do que fazer, como agir, e encontra como barreira a falta de desejo. No capítulo II, o personagem procura atividades (música, pintura, tricô), mas as abandona por falta de força. O mundo se transforma em um objeto contraditório de espetáculo

³ Aparantemente bastante superficial, não há indicações de que Barthes tenha assistido aos seminários de Lacan.

e de indiferença: é no meio dessa angústia, que a personagem encontra a literatura como uma salvação (IV).

22 VIII 79⁴
I
9h

VITA NOVA
Meditação. Balanço
Moral sem esperança de aplicação

Prólogo- Luto

- O problema vital do Agir (pertinência daquilo que segue:
o que fazer ? como fazer ?)

- I. A acídia⁵ amorosa
 - Continuação de RH
 - Buscas vespertinas

- II. Que os « prazeres » são insusceptíveis de força
 - A música
 - Abandono da pintura
 - Derisões : o tricôo flerte

- III. O mundo como objeto contraditório de espetáculo e de indiferença. Exame e tipologia dos discursos
O « Mal »? O militante. A má-fé.

- IV. A decisão do 15 de abril de 1978. A literatura como substituto, <ileg.> do amor

(BARTHES, 2002, p. 1009)⁶

Voltando à reflexão sobre o ensaio deixado na máquina de escrever, podemos observar aqui que Barthes estava incorrendo no mesmo erro

⁴ Original em francês. Tradução minha.

⁵ Marty refere-se aos filósofos contemporâneos a Barthes, como Jacques Derrida ou Michel Foucault.

⁶ Original em francês. Tradução minha.

de Stendhal: a utilização dos diários (“que dizem o amor, mas não o comunicam”) para tentar transmitir o amor. Ora, se associarmos a palavra “diário” com a palavra “discurso”, perceberemos que esse erro já era conhecido de Barthes e tinha sido o centro de sua obra mais célebre: *Fragments de um discurso amoroso*.

3. O DISCURSO: SEMPRE SE FRACASSA AO FALAR DE AMOR

Antes de examinarmos esse erro, resta saber por que é possível associar o diário ao discurso.

Tentemos entender de onde vem esse conceito, o “discurso”, nas obras de Barthes. Ele é oriundo das suas leituras intensas de Benveniste nos anos 70. De alguma forma, ele nos lembra o conceito de fala, de Saussure, mas vai além de ser somente uma “atualização individual” da instituição, a língua. O discurso é atualização da língua não por uma pessoa, mas em uma situação de enunciação. Assim, um discurso pressupõe a existência de um eu, mas também de um tu, de um aqui e de um agora. (BENVENISTE, 1974, p. 68). A leitura de um diário pressupõe uma situação de enunciação bem definida, com um “aqui” e um “agora” delimitados no cabeçalho de cada entrada, com o nome do “eu” definido na capa do caderno e um “tu” que supostamente equivale ao “eu” (embora os diários possam ser lidos também em outras situações de enunciação). Embora não seja impossível ler um diário sem informações sobre seu contexto de produção, o prazer de sua leitura está ligado a esse conhecimento de sua situação enunciativa.

Não é o caso de outros gêneros escritos, como a narrativa, cujo efeito está ligado a uma ambiguidade da situação enunciativa. Não se sabe ao certo quem está falando (personagem, narrador, autor), não sabemos para quem ele falou e o momento exato e o lugar da escrita raramente estão indicados em um livro (e, se estão, costumam ser irrelevantes para a compreensão do texto). Para não ficarmos nessa incerteza, nós trazemos esse discurso para a nossa certeza, ou seja, a nossa própria situação de leitores: vivemos o discurso da personagem como se fosse nosso, sentimos que ele é proferido no nosso agora e no lugar que estamos, imaginamos que outros personagens são equivalentes aos nossos “tus”, às pessoas amadas na nossa vida.

Após essa pequena digressão, voltemos ao erro de Barthes. Seu interesse pelo discurso está ligado ao seu interesse pelo amor, tema de um seminário na École Pratique des Hautes Études, de 1974 a 1976, chamado *O discurso amoroso*. O objetivo de Barthes nesse curso era mostrar que

o amor não existe para além do seu discurso, ou seja, que ele não pode ser dissociado desse “eu te amo” proferido (virtual ou realmente) por um eu, para um tu, em uma situação determinada. (BARTHES, 2007, p. 55)⁷

Amparado em certo entendimento de Lacan⁸, Barthes propunha analisar discursos amorosos, ou seja, discursos em que um Eu falasse o amor. Seu corpus inicial era centrado nas duas versões dos *Sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, porém também tinha certos complementos (*Lieders* de Heine, Schumann, e Schubert-Müller). Assim, Barthes propunha analisar os discursos fictícios dentro de dois gêneros que não podem ser considerados em si discursos: a narrativa e a poesia.

Trata-se de notas exploratórias ainda, onde é difícil encontrar afirmações conclusivas. Isso só vai ocorrer, mais tarde, com uma mudança estrutural no projeto: além de analisar o discurso amoroso, Barthes propõe também elaborar um discurso amoroso, o que constitui a grande diferença entre o ponto de partida do curso e do livro posteriormente publicado (*Fragmentos de um discurso amoroso*). Assim, além das reflexões sobre Goethe e poesia romântica alemã, Barthes se refere a ele mesmo como apaixonado e também às pessoas que ele conhecia nessa situação. Juntando todos esses discursos, ele chega à ideia em comum sobre o discurso amoroso: em qualquer um desses discursos, o eu fala para um tu que não responde: “É um retrato, se quisermos, que é proposto aqui; mas esse retrato não é psicológico: é estrutural, ele dá a ler um lugar da fala: o lugar de alguém que fala em si mesmo, amorosamente, face ao outro (o objeto amado), que não fala.” (BARTHES, 2002 [1978], p. 29)⁹

O discurso amoroso caracteriza-se então por essa fala sem resposta. Uma fala que não para, que não deixa de querer uma resposta afirmativa, que é um acúmulo de repetições de vários sujeitos: Barthes, seus amigos, Goethe, mas também vários expoentes da poesia romântica, Proust e Flaubert, entre outros.

Como consequência desses fragmentos que suplicam o amor, mas sem resposta alguma, o enunciador desse discurso - e também o leitor, que aceitou a proposta de segui-lo - chega a um momento de visão. Aqui não se trata de uma conclusão, de uma argumentação que encontra um fim: mas da constatação de que ali não há nada além de repetição.

7 Grifo meu.

8 Em particular, gostaria de citar o acréscimo a lápis ao plano 2, já reproduzido anteriormente. Ao lado do título “VITA NOVA”, encontra-se a seguinte anotação; “Tornar/ mais dialético/ Esquema/ edificante demais/ Decepcionante demais”.

9 A palavra francesa “Boîte” foi adaptada ao português na palavra boate e refere-se a uma casa noturna.

Saber que não se escreve para o outro, saber que essas coisas que eu vou escrever não me farão ser amado por quem eu amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente aí onde você não está – é o começo da escritura. (BARTHES, 2002 [1978], p. 132)

Assim, o momento de visão do discurso (ou dos fragmentos de discursos, já que são vários: inclusive o nosso, que é convidado a participar dessas repetições em diversos espaços em branco) não é paralisante: pelo contrário, é o começo da escritura, de uma crítica em relação a uma postura anterior, é o início de uma “vida nova”. Essa vida nova, a vida após percebermos que o amor – como discurso – só pode ser um fracasso, é a vida que Barthes pretendia levar nos seus últimos projetos, como *O neutro*, *Como viver junto*, *A preparação do romance* e – evidentemente – *Vita Nova*.

4. OS FRAGMENTOS: NEM SEMPRE SE FRACASSA

Porém Barthes dificilmente terminava uma frase sem abrir um parêntese que a negasse. Quem já leu esse livro sabe muito bem que ele tem um status ambíguo. Se ele realmente nos fizesse ver que o discurso amoroso nunca terá resposta, se ele nos convencesse de que o outro nunca nos amará, ele não seria o livro mais vendido de Barthes. Não se comprem livros para ouvir um “eu não te amo”.

A repetição dos fragmentos de vários discursos amorosos produz outra sensação, além da visão. De repente, nós nos vemos todos falando a mesma coisa (eu te amo), em momentos diferentes, em lugares diferentes, em contextos diferentes, produzindo assim a impressão de indiferenciação entre os discursos, de uma grande união, onde o amor é sim possível.

Isso em certa medida é reforçado pela repetição exaustiva de figuras de indiferenciação, de comunhão entre os seres. É o caso da figura inicial, “Se abismar”: “Seja ferida, seja felicidade, às vezes me sinto tomado pela vontade de me afundar” (BARTHES, 2002 [1978], p. 37). Esse afundar faz referência a um mar, ou a um líquido onde haveria a perda da singularidade (mesmo que esse mar seja o lago do Hades). É também o caso da figura “União”: “Nomeação da União total: é o “único e simples prazer” é a alegria sem manchas e sem misturas, a perfeição dos sonhos, o “termo de todas as esperanças”, a “magnificência divina”, é: o repouso indivisível”. (BARTHES, 2002 [1978], p. 277).

Essa é a grande contradição do livro: ele em parte nos faz ver o caráter absurdo do amor (que ele só existe porque não existe), mas por outro lado nos dá em alguns momentos a certeza absoluta da sua existência (ao ler o livro, eu sinto o amor, tenho vislumbres de estados utópicos de indiferenciação). Por isso, o livro sofreu o desprezo dos intelectuais que “viviam junto” (eram contemporâneos) de Barthes. Aquele livro não era nada, não era um ensaio sobre o amor, não era um texto ficcional: era uma escritura ridícula.

O que é fundamentalmente inconcebível para a *theoria*¹⁰, é a linguagem fraca do apaixonado, que verdade não seja mais a sua, a da sua linguagem, mas a da linguagem do apaixonado; esse apaixonado que não é o sujeito da ciência, nem o Mestre, nem o universitário, mas quem, pela doçura e ridiculez do seu nome, pela fraqueza do seu ser e de sua postura, não poderá jamais produzir enunciados integráveis à imensa lista dos enunciados modernos. (MARTY, 2006, p. 205)¹¹

A contradição proposta por Barthes redimia aquele que em princípio era condenado: O discurso amoroso. Se os *Fragmentos de um discurso amoroso* se iniciavam com uma crítica absoluta ao discurso amoroso, em que ele só podia ser mostrado como um fracasso, eles produziam o efeito de leitura inverso e o mostravam como o agente da indiferenciação entre os homens, enfim, da realização do amor.

Seu novo tratamento do discurso permitia finalmente realizar um grande sonho de Barthes: transmitir o amor a partir de um gênero ensaístico e dessa forma, abolir a necessidade da narrativa, como também afirma Marty em seu livro sobre o discurso amoroso: “Barthes propõe não uma “narrativa amorosa”, mas um “discurso amoroso”. Essa escolha é uma escolha violenta que supõe que a narrativa é expulsa, é banida”. (MARTY, 2006, p. 243)

Barthes tinha percorrido um longo percurso para banir a narrativa, que é a forma de escrita do romance. Seu primeiro livro, *O grau zero da escritura*, descrevia o romance como um dos maiores mitos (e, portanto, formas de alienação) da sociedade burguesa. A partir do uso do tempo passado e do uso da terceira pessoa, tínhamos a ilusão que a nossa vida tem sentido, que as nossas ações têm consequências, que não estamos no domínio do absurdo:

O “passé simple” é, pois, finalmente, a expressão de uma ordem e por conseguinte de uma euforia. Graças a ele, a realidade não é nem misteriosa,

¹⁰ Original em francês. Tradução minha.

¹¹ Original em francês. Tradução minha.

nem absurda; é clara, quase familiar, a cada momento juntada e contida na mão de um criador; ela sofre a pressão engenhosa de sua liberdade. Para todos os grandes narradores do século XIX, o mundo pode ser patético, mas não está abandonado, pois que não há superposição entre os fatos escritos, pois aquele que conta tem o poder de recusar a opacidade e a solidão das existências que o compõem, pois que ele pode dar testemunho, em cada frase, de uma comunicação e de uma hierarquia dos atos, pois que, enfim, para dizer tudo, esses atos mesmos podem ser reduzidos a signos. (BARTHES, 2000, p. 28)

É nesse contexto que surge o interesse pelo discurso. Não é uma forma de esquecer o romance, mas de negá-lo, sempre trabalhando com ele. Não podemos esquecer que o texto tutor dos *Fragmentos* é um romance, o Werther. Mas, pequeno detalhe: esse não é o nome do romance, é apenas o nome da personagem que profere o discurso. E como diz Marty, aquele que profere o discurso é aquele que ignora a narrativa do romance. Ele não sabe aonde vai a sua vida, ele não sabe o destino, ele somente repete que ama. O discurso dentro do romance é assim um ponto de explosão do romance.

Mas Barthes não só escolhe trabalhar o discurso dentro do romance, ele resolve não colocá-lo dentro de uma outra narrativa com começo, meio e fim: a crítica (narrativa sobre a narrativa: em terceira pessoa, com uso do passado). Ele trabalha o discurso dentro de vários discursos, inclusive o dele mesmo: assim, ele nega duas vezes a narrativa. É nesse contexto que Barthes decide escrever um romance, um romance que não será uma narrativa, mas um conjunto de discursos, de diários, onde todos podem viver juntos.

5. A NARRATIVA: TRIUNFANTE PAIXÃO ITALIANA

Mas essa história não tem um final feliz. Os discursos não viveram juntos e felizes para sempre: do romance que Barthes anunciou no Collège de France e escreveu durante mais de dois anos, só restaram oito fólios manuscritos. E na sua máquina de escrever, não havia nenhum capítulo desse livro utópico, mas um ensaio, um ensaio que criticava o discurso dos diários e anunciava uma vida nova para a narrativa na obra de Barthes.

Em “Malogramos sempre ao falar do que amamos”, Barthes se refere a um efeito que a narrativa produziria e o discurso somente enunciaria, como já mostramos. Esse efeito é o próprio amor: é se sentir ligado aos personagens, é a identificação que todo romance realista propicia. Tal como no exemplo citado da *Cartuxa de Parma*, isso ocorre pela via da

oposição. Só sentiremos o amor de Fabrice pela sua tia Gina (objeto de amor da primeira parte do romance), se sentirmos a oposição a esse amor (personificada pelo pai de Fabrice e por Ascanio, seu irmão). Só sentiremos a alegria de reencontrá-la, ao passar, junto com Fabrice, a angústia da separação produzida pela guerra.

Os discursos reunidos no projeto de livro não podiam transmitir esse amor: tal como os diários de Stendhal, eles apenas repetiam um “eu te amo” fetichista. Porém, na obra de Barthes, não há apenas um diário: há uma pluralidade de discursos. O que não é carente de efeito, como já vimos: os fragmentos de discursos diferentes nos levam a compartilhar o fracasso do amor, e nesse compartilhamento, vivemos algum tipo de união amorosa. Não se trata de um amor alegre, não se trata da felicidade de possuir um objeto, mas da constatação que não sou o único a não possuir esse objeto.

Para Barthes, pelo menos a partir da leitura de seu último ensaio, isso já não era suficiente. Ele procurava a sua própria escritura, a mudança simbólica em relação a seus projetos anteriores: não mais a triste constatação de que o discurso amoroso é sempre um fracasso, mas o efeito de uma paixão – e não qualquer paixão – uma triunfante paixão italiana. Como podemos observar nas últimas linhas do último ensaio que deixou escrito:

Ao entregar-se ao Mito, ao confiar-se ao livro, Stendhal recobra com glória aquilo que de certo modo havia falhado nos seus álbuns: a expressão de um efeito. Esse efeito – o efeito italiano – tem finalmente um nome, que já não é aquele, tão banal, da Beleza: é a **festa**. (...)

Em resumo, o que se passou – o que passou – entre o Diário de viagem e a Cartuxa foi a escritura. A escritura, o que é? Uma potência, fruto provável de uma longa iniciação, que desfaz a imobilidade estéril do imaginário amoroso e dá à sua aventura uma generalidade simbólica. Quando jovem, nos tempos de Roma, Nápoles, Florença, Stendhal podia escrever: “...quando minto, sou como M. de Goury, aborreço-me”; não sabia ainda que existia uma mentira, a mentira romanesca, que a uma só vez seria – ó milagre – o desvio da verdade e a expressão, enfim, triunfante da sua paixão italiana. (BARTHES, 1988, p. 309)¹²

6. E A NARRATIVA ERA UMA FESTA

A afirmação da narrativa do seu último ensaio – contrária a tudo que ele teria defendido em textos anteriores – já tinha sido anunciada

¹² Em relação a qual Barthes sempre teria sido muito discreto.

antes: inclusive na sua intervenção em Cerisy, quando ele manifesta pela primeira vez o desejo de escrever o romance. Escrever *A Guerra e a Paz*, como ele tinha se proposto no início, era criar oposições, era estabelecer essa luta de um Bem (o amor) contra um Mal (o oposto a esse amor). A necessidade de estabelecer essa luta marca vários movimentos de escritura desse romance¹³. Aqui nos ateremos a descrever apenas um deles.

Trata-se da exploração dessa estética da “festa” anunciada no ensaio sobre Stendhal. Em outro texto da mesma época, “No Palace esta noite”, Barthes teria detalhado mais essa noção:

O Palace não é uma “boîte”¹⁴ como as outras: ele reúne, num lugar original, prazeres geralmente dispersos: o do teatro como edifício amorosamente preservado, prazer da vista; a excitação do Moderno, a exploração de sensações visuais novas, em razão de técnicas novas; a alegria da dança, o encanto dos encontros possíveis. Tudo isso reunido forma algo muito antigo, a que se chama de **Festa**, e que é bem diferente da Distração: todo um dispositivo de sensações destinado a tornar as pessoas felizes, por uma noite. O novo é essa impressão de síntese, de totalidade, de complexidade: estou num lugar que basta a si mesmo. (BARTHES, 2004, p. 57)

Assim, por festa, entendemos uma pluralidade de discursos coabitando num mesmo lugar, e com a promessa de encontros possíveis. No próprio manuscrito de *Vita Nova*, também encontramos duas referências à festa. No plano 6, não há referência à palavra “festa”, mas à palavra “balada” ou “noitada”, citada em um momento de exploração de formas no romance:

– *A relação da balada (vaidade da dia-cronia que se estica* (BARTHES, 2002, p. 1015)¹⁵

No último fólio, encontramos literalmente a palavra festa, como uma “hipótese de vida”.

¹³ O documento citado é uma tradução de uma folha ofício manuscrita em tinta azul encontrada na pasta “Manuscrits Apologie-Incidents”, que se encontra dentro dos documentos preparatórios de *Incidents*, no *Fonds Roland Barthes*. O acervo se encontra na Biblioteca Nacional da França, mas foi consultado anteriormente no IMEC (Institut de la mémoire de l'édition contemporaine, em Caen, Normandia).

¹⁴ A palavra francesa “Boîte” foi adaptada ao português na palavra boate e refere-se a uma casa noturna.

¹⁵ Original em francês. Tradução minha.

Ou /-Luto/
No final

– A acídia

– Hipóteses de vida	[Virgílio]
– Flerte. Inferno.	Michê
– Encontro. Festa	o jh desconhecido
– Luta [Política H etc)	Militante

(...)

(BARTHES, 2002, p. 1018)¹⁶

Barthes também queria produzir uma festa em seu romance. Uma festa que produzisse encontros, que permitisse entrar em contato com a juventude (“jh” é “jovem homem”), que permitisse entrar em contato com o desconhecido e, sobretudo, que nunca terminasse, em que permitisse entrar nesse estado em que a diacronia se estica.

Ora, Barthes já tinha experimentado dentro desse domínio. Um texto que seria publicado apenas postumamente, “Incidentes” (BARTHES, 1987), e que teria provocado muita discussão em torno de sua publicação, seria em certa forma o lugar onde se praticaria essa festa narrativa. Explorando o arquivo de manuscritos de Barthes, percebe-se que essa relação da *Vita Nova* com esse texto não é inusitada.

Aparentemente escrito em 1969, durante uma viagem ao Marrocos e engavetado em vida por fazer referências explícitas à homossexualidade¹⁷, esse projeto aparece em notas pessoais de Barthes ligado ao projeto *Vita Nova*:

Teríamos :
INCIDENTES (amálgama com APOLOGIA – e neutro)
Precedido? Introduzido por Narrativa: Luto, Vita Nova,
Balanço, Exame de consciência, Tábula rasa etc.

¹⁶ Original em francês. Tradução minha.

¹⁷ Em relação à qual Barthes sempre teria sido muito discreto.

Vita Nova : eu começo por « liquidar »
o antigo ? – Mais eu serei sempre o
mesmo

Por enquanto (nota 73), eu só vejo Incidentes.
(e então apologia) : nada para Vita Nova e nada para
Língua.¹⁸

« Incidentes » seria introduzido por *Vita Nova*, ou melhor, anunciado por essa decisão de escrever um romance, de ter uma vida nova. Mas enfim, o que é “Incidentes”? São pequenos episódios, mini-narrativas, em que um narrador (que em diversos momentos é identificável com a figura de Barthes) descreve seus encontros com jovens homens desconhecidos, encontros que muitas vezes são encontros somente sexuais. A narrativa não tem começo nem fim: é uma diacronia que se estica, não sabemos como ele chegou lá, nem como ele saiu.

Mas talvez o ponto que mais aproxime esse projeto às reflexões sobre a narrativa de Barthes nos seus últimos meses de vida é a sua estrutura. Por menores que sejam, esses incidentes expõem sempre uma sutil oposição, que pode ser descrita a partir dos termos *Punctum* e *Studium*, desenvolvidos no livro que muitos acreditam ser o seu livro mais semelhante a um romance: *A câmara clara*.

Nesse livro, ele propõe uma leitura de algumas fotos, que teriam um interesse particular porque elas guardariam uma co-presença, uma oposição entre elementos. Mais do que retratos, elas seriam narrativas em miniatura, como “Incidentes”. O primeiro desses elementos é o *Studium*, o estudo de alguma coisa, de um campo de imagens, por exemplo, as revoltas estudantis, as paisagens da Patagônia, uma cidade alagada. O espectador só precisa de alguns elementos: jovens com caras pintadas, pinguins, ou um sapato boiando, para reconhecer esse *studium*, por mais a foto esteja estilizada, ou fora de foco (BARTHES, 1984, p. 44).

O segundo elemento que coabitaria essas fotografias analisadas por Barthes é o *Punctum*, o que se oporia ao *Studium* não no papel de “inimigo”, mas como uma ferida:

¹⁸ O documento citado é uma tradução de uma folha ofício manuscrita em tinta azul encontrada na pasta “Manuscrits Apologie-Incidents”, que se encontra dentro dos documentos preparatórios de Incidents, no Fonds Roland Barthes. O acervo se encontra na Biblioteca Nacional da França, mas foi consultado anteriormente no IMEC (Institut de la mémoire de l'édition contemporaine, em Caen, Normandia).

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o studium. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do studium), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa marca feita por um instrumento pontudo (...). Esse segundo elemento que vem contrariar o studium chamarei então punctum; pois punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O punctum de um fato é esse acaso que, nele, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, 1984, p. 46)

Em “Incidentes”, vemos uma situação narrativa descrita e logo uma ferida, um furo nessa grande situação descrita, que pode ser um encontro amoroso, fortuito, uma descrição de um aspecto social de Marrakesh, etc. É o caso, por exemplo, do fragmento a seguir, onde é descrito um professor educado e gentil, mas cuja bondade esconde um gesto de violência:

Professorzinho primário de Marrakesh: “Farei tudo o que o senhor quiser”, disse ele, cheio de efusão, de bondade e de cumplicidade nos olhos. E isso quer dizer: eu *enrabarei* o senhor, e somente isso. (BARTHES, 2004, p. 42)

Não há como chegar ao final dessa descrição da “festa” de Barthes, já que essa festa foi cancelada, o romance *Vita Nova* nunca chegou a ser escrito. Mas, depois desse percurso iniciado no seu último ensaio, podemos afirmar que o romance que ele escrevia em quase nada se assemelhava a *A guerra e a paz* ou a *Em busca do tempo perdido*. Ele recuperava elementos da narrativa, mas não os elementos aos quais ele sempre se opôs. Ele não propunha entregar um mundo ordenado para o leitor, o alegre relato de um escritor “salvo” pela decisão de escrever um romance. Também não queria entregar os fragmentos de um romance, mostrando o fracasso (e a tristeza) de não ter escrito o romance. Sem prescindir da alegria provocada pela literatura, Barthes propunha implodir o discurso com a narrativa e a narrativa com o discurso, produzir uma festa de discursos, em que um se oporia ao outro, como em uma narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *Incidents*. Paris : Seuil, 1987.
- _____. “Malogramos sempre ao falar do que amamos”. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». In: *Œuvres Complètes. Vol. V*. Paris: Seuil, 2002 [1982].
- _____. « Vita Nova ». In : *Œuvres Complètes. Vol. V*. Paris: Seuil, 2002.
- _____. *Fragments d'un discours amoureux*. In : *Œuvres Complètes. Vol. V*. Paris: Seuil, 2002 [1978].
- _____. *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris: Seuil/ IMEC, 2003.
- _____. “No Palace, esta noite...”. In *Incidentes*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. “Incidentes”. In *Incidentes*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976*. Paris: Seuil, 2007.
- _____. *Journal de Deuil*. Paris: Seuil, 2009.
- BENVENISTE, Émile. “Le langage et l'expérience humaine”. In: *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris: Gallimard, 1974.
- COMPAGNON, Antoine (org.). *Prétexte: Roland Barthes. Cerisy 1977*. Paris: Christian Bourgeois, 2003.
- MARTY, Éric. *Roland Barthes le métier d'écrire*. Paris: Seuil, 2006.