

Gabriela Cristina Borborema Bozzo
(Organizadora)

LETRAS, política & sociedade



Gabriela Cristina Borborema Bozzo
(Organizadora)

LETRAS, política & sociedade



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo



Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia



Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadora: Gabriela Cristina Borborema Bozzo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L649 Letras, política & sociedade / Organizadora Gabriela Cristina Borborema Bozzo. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0033-2

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.332223103>

1. Letras. 2. Política. 3. Sociedade. I. Bozzo, Gabriela Cristina Borborema (Organizadora). II. Título.

CDD 401

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br



DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

O livro *Letras, política & sociedade* apresenta, em seus treze capítulos, trabalhos diversos correlacionados ao tema que o volume se propõe a tratar, entrelaçando, de fato, as letras, a sociedade e a política. Tendo em vista que não há letras sem sociedade e não há sociedade sem política, o tema é muito bem cortejado pelos treze artigos que o atravessam.

Desse modo, temos trabalhos que possuem, como *corpus*, obras de Louvet de Couvray, Martins Pena, Pero Vaz de Caminha, Jorge de Souza Araújo, Mia Couto, José de Alencar, Gilberto Gil, E. E. Cummings, John Bunyan e Valêncio Xavier, cortejando seu objeto de estudo com diferentes possibilidades metodológicas, construindo um abrangente horizonte de abordagens literárias, musicais e históricas.

Há, ainda, trabalhos que contemplem manchetes do jornal G1, letramento de imigrantes e refugiados, declaração de Jair Bolsonaro à nação brasileira, o trabalho do crítico Roland Barthes e a mudança de apresentação de um partido político brasileiro. Como pode ser observado, há um rico leque de possibilidades de verificação desse vasto *corpus* no campo da linguística, bem como político e social.

Portanto, o volume em questão corrobora para o enriquecimento não só do campo da literatura e da linguística, mas também no que tange à política e à sociologia, contribuindo para com as Ciências Humanas e possibilitando novos conhecimentos para graduandos, graduados, pós-graduandos e pós-graduados e a todos que se interessarem por diversas correntes metodológicas a atravessarem o horizonte das humanidades.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo


SUMÁRIO

CAPÍTULO 11

DIZER O INDIZÍVEL: REFLEXÕES SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO, LITERÁRIO E SOCIAL EM “BECOS DO HOMEM”

Adriane Ester Hoffmann


Rita de Cássia Dias Verdi Fumagalli

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231031>

CAPÍTULO 2..... 16

GUERRA CIVIL, SONHOS E ANCESTRALIDADES NA LITERATURA MOÇAMBICANA: DECIFRANDO A “TERRA SONÂMBULA” DE MIA COUTO


Diego Romerito Braga Barbosa

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231032>

CAPÍTULO 3..... 27

CARTAS ENTRE AMIGOS: UM RELATO LITERÁRIO

Juliana de Lima Laperla Batista


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231033>

CAPÍTULO 4..... 33

JOSÉ DE ALENCAR: O POLÍTICO NATO

Juliana de Lima Laperla Batista

Valéria Caraça Camargo

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231034>

CAPÍTULO 5..... 39

REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DO LOCUTOR NA DECLARAÇÃO À NAÇÃO DO PRESIDENTE BOLSONARO (09/09/2021)

Neire Ferreira Yamamoto

Maria Eliete de Queiroz


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231035>

CAPÍTULO 6..... 52

UMA ANÁLISE SEMIÓTICA PEIRCIANA DA MUDANÇA DE PMDB A MDB, OU DAS “MUDANÇAS” POLÍTICAS NO BRASIL

Diego Rodrigo Ferraz


Rainne Fogaça da Silva

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231036>

CAPÍTULO 7..... 62

REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DA ORALIDADE NO ENSINO DE PORTUGUÊS COMO LÍNGUA DE ACOLHIMENTO PARA IMIGRANTES E REFUGIADOS NÃO ALFABETIZADOS

Umberto Euzebio

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231037>

CAPÍTULO 8	75
<i>PANIS ET CIRCENSE: DECOLONIALIDADE E EPISTEMOLOGIA AFRO-DIASPÓRICA EM GILBERTO GIL</i>	
Angélica Maria Schimitz da Silveira	
Camila Gabriela Pollnow	
Edelu Kawahala	
Lucas da Silva Sampaio	
Rodrigo Díaz de Vivar y Soler	
Thomas Teixeira Fidryszewski	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231038	
CAPÍTULO 9	87
INTERDIÇÃO E NÃO DITO EM DUAS ‘MANCHETES’ DO <i>G1</i>	
Diego Rodrigo Ferraz	
Raíne Fogaça da Silva	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3322231039	
CAPÍTULO 10	94
ATRAVESSANDO FRONTEIRAS: O TRAVESTISMO COMO DENÚNCIA SOCIAL EM LOUVET DE COUVRAY E MARTINS PENA	
Cristina Reis Maia	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.33222310310	
CAPÍTULO 11	105
ROLAND BARTHES: ENTRE O EXERCÍCIO CRÍTICO E A LITERATURA, ENTRE A FIGURA E O PERSONAGEM	
Winnie Wouters	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.33222310311	
CAPÍTULO 12	122
NARRAÇÃO E MONTAGEM EM <i>O MEZ DA GRIPPE</i>	
Damásio Marques	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.33222310312	
CAPÍTULO 13	140
<i>THE ENORMOUS ROOM</i> E <i>THE PILGRIM’S PROGRESS</i> : PEREGRINAÇÃO EM BUSCA DA LIBERDADE	
Laura Moreira Teixeira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.33222310313	
SOBRE A ORGANIZADORA	154
ÍNDICE REMISSIVO	155

CAPÍTULO 11

ROLAND BARTHES: ENTRE O EXERCÍCIO CRÍTICO E A LITERATURA, ENTRE A FIGURA E O PERSONAGEM

Data de aceite: 01/03/2022

Data de submissão: 15/12/2021

Winnie Wouters

Universidade do Estado de Mato Grosso
UNEMAT-AF, Faculdade de Ciências Biológicas
e Agrárias
Alta Floresta – Mato Grosso
<http://lattes.cnpq.br/6092676169890474>

RESUMO: Roland Barthes foi um estudioso e crítico francês muito conhecido por seus trabalhos no campo do Estruturalismo e Pós-Estruturalismo. Porém, num de seus últimos escritos, *Fragmentos do discurso amoroso* (1977), o autor choca o público com um texto que provoca os limites do ensaio, chamando a atenção para a figura enquanto entidade textual. Desse modo, tomamos este último aspecto como chave de leitura para analisar como os seres textuais – personagem e figura – podem evocar elementos que colocam em xeque a própria ideia de literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes. Figura. Personagem.

ROLAND BARTHES: BETWEEN THE CRITICAL EXERCISE AND LITERATURE, BETWEEN FIGURE AND CHARACTER

ABSTRACT: Roland Barthes was a French scholar and critic known for his work in the field of Structuralism and Poststructuralism. However, in one of his last writings, *Lover's Discourse: Fragments* (1977), the author shocks the public with a text that provokes the limits of the essay, drawing attention to the figure as a textual entity. Thus, we take this last aspect as a key reading to analyze how textual beings – character and figure – can evoke elements whose put at stake the idea of literature.

KEYWORDS: Roland Barthes. Figure. Character.

Em 1980, a crítica literária perdia um de seus mais notáveis artífices do século XX, Roland Barthes. Por isso, quando alguém se propõe à leitura de *Fragmentos de um discurso amoroso* deve saber que esta é uma das últimas obras publicadas pelo autor, lançada em 1977.¹ Outrossim, por mais que anteposto ao texto subsista o rigor de um crítico que algures foi classificado estruturalista, ali já se encontra uma escritura:² aquele tipo de escrita que nasce no espaço entre os gêneros tradicionais, que questiona os critérios conhecidos para os vários

¹ Data da publicação francesa. Aqui usamos a edição publicada em língua portuguesa em 1981.

² Leyla Perrone-Moisés, em *Roland Barthes: o sabor do saber* (1983), afirma que conquanto o conceito de escritura tenha sofrido alterações no decorrer da obra do crítico francês, há algo que se manteve estável, que transpassa sua obra, e que também pode ser visto nos *Fragmentos de um discurso amoroso*: “A escritura é poesia, no sentido moderno do termo: aquele discurso que acha sua justificação na própria formulação, e não na representação de algo prévio e exterior; aquela forma na qual, de repente, o que se diz passa a ser verdade; aquela visão do mundo que não vem do mundo, como reflexo, mas que se projeta sobre o mundo, transformando sua percepção; aquele discurso que não exprime um sujeito, mas o coloca em processo” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.56).

tipos de discurso, mostrando com clareza que não há formas que não sejam móveis ou que não anseiem pela transgressão.

Do mesmo modo, não deveria ser motivo de admiração quando uma voz emerge por esse texto e anuncia que aqueles escritos irão tratar de um discurso que não mais tem lugar na atualidade – o discurso amoroso. Tampouco poderia ser razão de surpresa o fato de a mesma voz afirmar que, para tanto, não falará sobre o discurso (já que muitos admitem usá-lo, e poucos dizem suportá-lo [BARTHES, 1981, p. 1]), mas sim que o deixará se apresentar, permitindo que ele, na qualidade de sujeito, use esse espaço para se revelar no que tem a dizer, recuperando eventualmente com esse gesto o que de seu caiu em desuso. E dessa conjuntura altamente consciente sobre as possibilidades distintas de interação pela escrita, ainda somos beneficiados com algumas palavras sobre o método que proporcionará a realização dessa exposição – o “método dramático” –: “Daí a escolha de um método ‘dramático’, que renunciasse aos exemplos e repousasse na ação única de uma linguagem primeira (sem metalinguagem)” (BARTHES, 1981, p. 1).

O livro de Barthes propõe uma aproximação ao discurso amoroso enquanto sujeito, do qual muitos falam, mas poucos tiveram a oportunidade de conhecer diretamente, na ausência de mediadores³ que trabalham para apaziguar a força de sua investidura. E ainda que a escolha por tal método tenha como objetivo apresentar o discurso amoroso por aquilo que ele é e não pelo que dizem sobre ele, somos advertidos antecipadamente de que ali se concretizará apenas um retrato, e não um panorama do discurso em sua totalidade:

Substituiu-se, então, à descrição do discurso amoroso sua simulação, e devolveu-se a esse discurso sua pessoa fundamental, que é o eu, de modo a por em cena uma enunciação e não uma análise. É um retrato, se quisermos, que é proposto; mas esse retrato não é psicológico; é estrutural: ele oferece como leitura um lugar de falso lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala (BARTHES, 1981, p. 1).

O discurso amoroso na qualidade de sujeito apaixonado é o viés ousado pelo qual conhecemos (re-conhecemos?) esse uso dirigido da linguagem. Mas ousado também por vociferar as palavras de um sujeito enamorado no momento de paixão, mas na ausência do ser amado; ou por evidenciar uma estrutura, e não um quadro dos aspectos psicológicos que perfazem esse “eu”.

3 Tal mediador pode ser tanto um texto crítico que fale sobre o objeto e é, por essa motivo, exterior a ele, ou a voz paralela que se inscreve imbricada à voz do objeto no texto, mas se distingue em decorrência da diferença dos níveis de consciência que cada um demonstra ter sobre o todo. Os estudos da linguagem comumente o chamam de metalinguagem, que nada mais é que outro corpo de linguagem que atua como anfitrião de uma casa que não lhe pertence. Cicerone que, por vezes, também reside no lugar, e por essa razão, conhece muito bem o espaço, sua função é acolher os convidados dando-lhes diretrizes sobre a casa e seus habitantes. É por meio dessa atitude que, muitas vezes, os visitantes são poupados do modo ríspido e austero que o dono da casa pode apresentar quando revela a ânsia de se fazer conhecer por completo. Nem sempre se está pronto para conhecer alguém em sua totalidade (ou ao menos na totalidade suposta por aquele que se expõe). Todavia, tal atitude que conforta também priva – ou desvia – o convidado: ao ser poupado do confronto, esse hóspede pode deixar de descobrir que o verdadeiro dono da casa é extremamente cativante, perdendo a oportunidade de ganhar um novo amigo ou até um enamorado, afastando de si as chances de tornar-se também um morador dessa casa e não só o inquilino ou um mero visitante.

Mas a maior ousadia de todas acreditamos que recai sobre o que constata Leyla Perrone-Moisés: o fato de sermos apresentados ao discurso por um enunciador que ao mesmo tempo que “está tão implicado que não consegue descolar do enunciado”, está “levemente distanciado [...], quer por sua informação psicanalítica (que lhe permite reconhecer seu ‘imaginário’), quer por uma ligeira ironia que lhe permite colocar a si mesmo [...] como teatral e até humorístico” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 65).

Por conseguinte, o retrato que esse livro será capaz de nos oferecer não se levantará por meio de uma única imagem. Tal condição não decorre apenas da escolha pelo método dramático ou do fato de que o discurso amoroso assume a posição de sujeito apaixonado: ela, ademais, é reflexo da natureza do discurso propriamente dito, que, enquanto uso específico da linguagem, projeta um feixe de diferentes mensagens dirigidas a um determinado propósito.⁴

Voltando ao texto, é possível encontrar indícios dessa multiplicidade das mensagens pela forma como o eu enamorado se expressa – “Seu discurso só existe através de *lufadas de linguagem*, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias” (BARTHES, 1981, p. 1, *grifo nosso*). E essas “lufadas”, encerrando o modo pelo qual se conhecerá o discurso amoroso em si, delineiam, por sua vez, a existência de diferentes linhas que perfazem esse eu, singularizando certos núcleos que concretizam uma forma intermediária intitulada figura:

Podemos chamar essas frações de discurso de figuras. Palavra que não deve ser entendida no sentido retórico, mas no sentido ginástico ou coreográfico; enfim, no sentido grego: σχήμα, não é o “esquema”; é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado (BARTHES, 1981, p. 1).

Percebendo que o grande sujeito desse texto não cabia nos limites do personagem, Barthes chama de figuras não o discurso em si, mas suas “frações”, que são as facetas pelas quais se conhece o discurso amoroso propriamente dito. E se o discurso é compreendido igualmente pelo que evoca sua raiz *dis-cours*, “ação de correr para todo lado” (BARTHES, 1981, p. 1), essas figuras são realmente “gestos” desse corpo, flashes de um movimento que não cessa.

Então, como uma fotografia ao captar a paisagem, a figura, sendo parte do discurso, não só retém a marca da ação como também é parte do movimento que perdura. Por conseguinte, por mais que não carregue o registro de onde vem e para onde vai, é possível constatar que seus significados não estão limitados a si. A essa distinção, creditamos as

4 Em função da amplitude de possibilidades de significado para o vocábulo “discurso”, vamos considerar aquilo que sintetiza Milton José Pinto na introdução que oferece à *Análise estrutural da narrativa* (2008): “Discurso é um exemplo empiricamente atestado de linguagem (um filme, um conto, um romance, um poema, uma pintura, um fragmento de conversa cotidiana, etc. são discursos). Linguagem tem portanto aqui sentido lato: designa, como já sugeria Louis Hjelmslevs, qualquer sistema semiótico. A característica fundamental dos discursos é a sua heterogeneidade do ponto de vista semiológico: todo discurso admite uma pluralidade de interpretações homogêneas, podendo-se pois afirmar que são constituídos pela imbricação de diversas mensagens” (PINTO, 2008, p.10).

seguintes qualidades atribuídas à figura como fração do discurso: “A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto)” (BARTHES, 1981, p. 1).

Também não podemos deixar de notar outra das facetas significativas que faz com que essa figura se diferencie daquela trazida pelos gregos: seu caráter fragmentário. De acordo com as indicações iniciais presentes no livro do crítico francês, a figura como fração do discurso amoroso se mostrará literalmente por meio de pequenos trechos retirados de obras variadas, formando um novo corpo através de uma verdadeira bricolage. Desse modo, percebe-se que Barthes recupera traços do aspecto mais elementar que caracteriza a condição fragmentária, mas não só. Distingue-se também nessa ideia de figura traços da proposta de fragmento enquanto gênero literário, como propõe o trabalho dos Românticos de Jena, quando as figuras se apresentam numa mescla de textos diversos junto a pequenas reflexões a partir deles.

Com base no estudo de Lacoue-Labarthe e Nancy, intitulado “A existência fragmentária” (2004), é possível inclusive conjecturar sobre as dimensões do espectro da tradição do fragmento por aquilo que a figura de Barthes eventualmente transpassa da ideia veiculada pelos Românticos, na medida em que o que estes foram responsáveis por solidificar e promulgar da noção de fragmento enquanto gênero é parte de uma questão com origens ainda mais antigas:

Contentemo-nos, por ora, em salientar que, com o fragmento, os Românticos recolhem de fato uma herança, a herança de um gênero que se pode caracterizar, pelo menos do exterior, por três traços: 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 juiz o fornecido por suas máximas (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 2004, p. 69).

Pautando-nos nas três linhas destacadas no excerto, somos capazes de observar nos *Fragments de um discurso amoroso* a “ausência de desenvolvimento discursivo” da figura, quando o próprio discurso amoroso opta por falar de si mesmo, abdicando da sequencialidade em benefício do gesto; é-nos possível também perceber “a variedade e a mistura dos objetos”, a partir do processo pelo qual se compõe a figura pela obra – na justaposição de textos que vão da ficção à psicanálise em um corpus diverso, tendo em comum as variáveis evocadas no discurso amoroso; e, por fim, conseguimos verificar “a unidade do conjunto”, na medida em que nos voltamos ao que principia toda escrita desse livro – reconhecer, em meio a partes dispersas, um sujeito apaixonado em toda sua multiplicidade.

Ainda que não nos tenhamos detido na questão fragmentária o quanto sua complexidade mereceria, os poucos apontamentos referentes ao caráter fragmentário da figura trazidos aqui já nos permitem afirmar que tal qualidade não é apenas mais uma

característica que define a forma, mas é o próprio traço distintivo dela nessa obra, visto que parte e todo dialogam constantemente. Outrossim, é de se redobrar a atenção à figura quando se percebe que, além da importância que exerce para o texto ao ser proposta inovadora no âmbito da estrutura, ela mesma é o que dá título à obra, já que as “figuras” nada mais são do que “fragmentos de um discurso amoroso”.

Dando sequência ao estudo, dirigimo-nos agora à investigação da relação que se firma entre os elementos do discurso amoroso que a figura é responsável por destacar e o próprio discurso como um todo. Caminhamos nessa direção por saber que as figuras não só demonstram serem capazes de captar a menor unidade que porta o princípio do movimento (“gesto de um corpo”), como também trazem em si a síntese de tudo o que resume essa forma discursiva (uma vez que o gesto não deixa de ser corpo). Por esse motivo, e em conformidade às informações levantadas, acreditamos que a figura, tal como se mostra em *Fragmentos de um discurso amoroso*, atua perante este como uma mônada.

Ao recuperar tal ideia, evocamos aquilo que Walter Benjamin recria em sua obra: o conceito de mônada. A partir daí, o crítico alemão reflete sobre componentes e relações no campo da arte, história e filosofia, articulando essas e outras disciplinas em uma forma única de pensamento. Em síntese, ao pressupor que a figura trazida no livro de Barthes atue consoante a uma mônada, acreditamos que ela mantém a capacidade de ser a “forma abreviada” (BENJAMIN, 2011, p. 12) do discurso, do mesmo modo que a “ideia” foi pensada perante o mundo por Benjamin em *A origem do drama trágico alemão* (2011).⁵

Outro aspecto fundamental que nos auxiliou a embasar essa relação parte da constatação da equivalência entre cada uma das figuras, conforme se pode constatar por meio deste, entre tantos outros trechos do texto de Barthes:

Nenhuma lógica liga as figuras ou determina sua contiguidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínias; se agitam, se chocam, se acalmam, voltam, se afastam sem nenhuma ordem como um voo de mosquitos. [...] Em termos linguísticos, dir-se-ia que as figuras são distribucionais, mas não integrativas; ficam sempre no mesmo nível [...] (BARTHES, 1981, p. 4).

Igualmente, entendemos que a existência de uma figura não pressupõe uma outra – “Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia [...]” (BARTHES, 1981, p. 4) –, e ainda que estabeleça alguma ligação com as demais, essa conexão não se projeta de modo a interferir no valor que a figura possui diante do todo. Destarte, independentemente de qual entre as figuras se escolha ou a partir de qual ponto se tome para observá-las, todas possuirão igual importância frente ao discurso amoroso.

As figuras são, para Barthes, aparições de um mesmo ser em relação ao discurso amoroso, porém, enquanto linhagem, não podem ser tomadas exatamente como iguais, uma vez que apresentam cada qual um conhecimento distinto. Por essa razão, há de se ter em mente que a noção de figura empregada aqui, mesmo que reconheça um aspecto

⁵ “A ideia é uma mônada – isso significa, em suma, que cada ideia contém a imagem do mundo. A tarefa imposta à sua representação é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN, 2011, p.37).

próprio, ainda estão muito ligadas à unidade do discurso.

A complementar a proposição traçada a respeito da amplitude do espectro do discurso apreendido de forma diminuta pela figura, debruçemo-nos agora sobre outra das esferas pelas quais essa passa, a esfera da linguagem, a fim de perscrutar de que modo a figura se manteve nessa fração. Para tanto, seguimos o rastro deixado pela “frase”: “[...] no fundo de cada figura jaz uma frase, quase sempre desconhecida (inconsciente?), que é empregada na economia significativa do sujeito apaixonado” (BARTHES, 1981, p. 3).

Da mesma maneira que o gesto tende a apontar a parte viva do discurso, uma vez que sua natureza contém traços responsáveis por indicar o caráter dinâmico da linguagem em uso, a frase que “jaz” em cada figura é o rastro deixado pela materialidade do discurso amoroso, pois é uma das menores configurações em que a língua registra seu emprego enquanto construção elaborada de signos que visa a um certo propósito comunicativo. As frases correspondentes a cada figura certamente têm em comum o fato de se encontrarem repetidas vezes por entre as inúmeras aparições desse tipo de discurso, mas uma qualidade especial sobressalta nesse grupo: “Essa frase mãe (aqui apenas postulada) não é uma frase completa, não é uma mensagem concluída. Seu princípio ativo não é o que ela diz, mas o que ela articula [...]” (BARTHES, 1981, p. 3).

É importante aqui recuperar a reflexão curiosa que surge em meio ao texto sobre os casos em que o discurso amoroso é empregado (BARTHES, 1981, p. 2). Percebeu-se que, quando o sujeito apaixonado vive suas diversas situações amorosas, ele não carrega delas a lembrança de diálogos completos, tampouco imagens totalizantes dos pensamentos evocados no momento de paixão, mas apenas pedaços de frases, vestígios que funcionam como um código que ativa na memória a lembrança de tais momentos – “O enamorado que não esquece de vez em quando, morre por excesso, cansaço e tensão de memória (como Werther)” (BARTHES, 1981, p. 28).

Em função da condição descrita para a frase que a figura carrega, podemos antever que antes de serem as menores unidades sintáticas que se repetem pelo discurso amoroso que a figura consegue reter, tais frases, assim, cortadas, têm grandes chances de ser somente as menores estruturas cujos atributos permitem ao sujeito reconhecer um princípio comum ao existente nesse discurso.

Tal economia da linguagem para a figura, portanto, não visaria tocar as unidades distintivas da língua ou as unidades de sentido: essas frações de frases, na condição de mecanismo articulador, têm como objetivo atingir algo que a linguagem consegue despertar no sujeito ainda mais específico que qualquer estrutura do conhecimento, um traço que marca o discurso amoroso enquanto tal, o sentimento:

[...] se o sujeito espera o objeto amado num encontro marcado, uma ária de frase passa repetidamente pela sua cabeça: “Não é lá muito elegante...”; “ele (ela) bem que poderia.”; “ele (ela) sabe bem..”: poder, saber o que? Pouco importa, a figura “Espera” já está formada. Essas frases são matrizes de figuras, precisamente porque ficam suspensas: elas dizem o sentimento,

depois param, cumpriram seu papel (BARTHES, 1981, p. 3).

Essa “ária de frase” que habita a figura, devendo transportar o mais diretamente possível aquele que a encontra à situação amorosa correspondente, não vacila em se articular a sentimentos em detrimento de qualquer outro aspecto da memória que pudesse evocar para realizar sua tarefa. Por isso, as figuras não perdem qualquer valor quando as frases que portam não possuem as competências necessárias para transmitir mensagens completas: tendo a habilidade de dizer “o sentimento”, esses dispositivos cumprem seu papel logo após efetuarem a articulação entre os pedaços de frase particulares a cada figura e os contextos amorosos específicos a que remetem, não sendo necessário para além dessa tarefa que as frases assumam qualquer outra função.

Desse modo, podemos supor, a partir da relação entre as frases entrecortadas e as “figuras” enquanto manifestações do sujeito amoroso, que o caráter linguístico veiculado na figura, não conseguindo transmitir mensagens, mas apenas os traços acerca do contexto das situações de uso em que as mensagens são colocadas, preserva sobretudo o aspecto dêitico da linguagem. Em um primeiro momento, tal qualidade corre o risco de parecer irrelevante, inclusive porque o texto mesmo afirma que essas frases desaparecem logo que “cumpriram seu papel”. Mas quando voltamos o olhar à figura frente ao todo, recuperando as diretrizes de sua participação pela obra – como aquela que delinea a voz do eu enquanto sujeito amoroso –, percebemos que esse sujeito não consegue falar de si abdicando de se “referenciar”, “posicionando-se” perante a situações anteriormente vividas.⁶

Em vista disso, é possível notar que a figura não se reconhecerá nos tipos que habitualmente vemos fazer uso do discurso amoroso, como “o conquistador” ou “o amante”, mas poderá ser encontrada em meio à tipificação de determinadas situações nas quais o uso do discurso amoroso se dá – conjunturas que se repetem em razão das jogadas de linguagem empregadas pelo sujeito enamorado: “A figura, é o enamorado em ação” (BARTHES, 1981, p. 1)”, e não apenas “o enamorado”. Por conseguinte, toda figura possuirá como título não um nome, mas um “argumento” – “exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada”; [...]. [que] não diz respeito ao que possa ser o sujeito apaixonado (não há ninguém exterior ao sujeito, não há discurso sobre o amor), mas ao que ele diz” (BARTHES, 1981, p. 23) – seguido por pequenas indicações das circunstâncias em que esse argumento foi (ou é?) encontrado – como “O enamorado inoportuno” ou “Um jogo cruel”.

Nessa dinâmica, a figura construir-se-á na recolha dos fragmentos de obras diversas, e uma vez que esses excertos têm como alvo situações amorosas propriamente ditas, não veremos entre eles registros que se detenham de modo prolongado sob a singularidade de uma obra ou um personagem⁷ (inclusive porque muitos dos títulos cujas frações são

⁶ “É como se houvesse uma tópica amorosa, da qual a figura fosse um lugar (topos). Ora, o próprio de uma Tópica é de ser um pouco vazia: uma Tópica é de regra meio codificada, meio projetiva (ou projetiva por ser codificada)” (BARTHES, 1981, p.2)

⁷ Por mais que a passagem central de *Os sofrimentos do Werther* sejam constantemente evocadas nesse livro de

retiradas para a composição desse trabalho não são ficções); em contrapartida, multiplicam-se os fragmentos nos quais é possível, ainda que se desconheça personagem, obra e até mesmo o autor que os deu origem, dizer com tranquilidade “Reconheço essa cena de linguagem” (BARTHES, 1981, p. 2).

A referida “cena de linguagem”, também indicada pela obra simplesmente como “cena”, será a grande evidência do método dramático cuja menção deu-se logo nas primeiras linhas dos *Fragmentos de um discurso amoroso*. Ela será o lugar em que se encontram conjugadas as já mencionadas “árias de frases” às “situações” que a figura persegue – “ela [a cena] é a própria linguagem, apreendida no seu infinito” (BARTHES, 1981, p. 38), tornando-se por isso o berço do discurso amoroso. A figura, sendo apenas a fração desse discurso e, portanto, uma ínfima parte ordenada da cena, buscará nela aquilo que lhe cabe, atuando como um cristal transpassado pela luz: mesmo desmembrando a totalidade, a figura consegue manter a qualidade principal do todo abreviada em si, ao mesmo tempo que alcança em cada um dos diferentes raios de luz que revelando um tipo específico de beleza.

As partes das quais, segundo o crítico francês, as figuras são fração na cena de linguagem ganham corpo como falas, proposições extraídas do discurso amoroso. Todavia, sabemos que a relação amorosa não se dá em pequenos instantes, mas sim no cruzamento deles – “[...] não se trata de escutar um ao outro, mas de se sujeitar em comum a um princípio de repartição dos bens da fala” (BARTHES, 1981, p. 36) – e é por essa razão que as figuras visam à cena como “troca de contestações recíprocas”, (BARTHES, 1981, p. 36), relação que conhecemos também por diálogo:

Com a primeira cena, a linguagem começa sua longa carreira de coisa agitada e inútil. Pois foi o diálogo (a justa entre dois atores) que corrompeu a Tragédia, antes mesmo da aparição de Sócrates. O monólogo foi dessa forma relegado aos próprios limites da humanidade: na tragédia arcaica, em certas formas de esquizofrenia, no solilóquio amoroso (pelo menos por tanto tempo quanto eu “sustente” meu delírio e não ceda à vontade de atrair o outro para uma contestação ordenada de linguagem) (BARTHES, 1981, p. 36).

Ultrapassando os limites com que evoca a reunião das mensagens com as referências que essas trazem e dão forma ao contexto em que se encontram, o diálogo é a dinâmica da relação amorosa tornada visível pela linguagem, linguagem essa que abandona qualquer outro objetivo além do da manutenção da conexão que se firma entre os que se dispõem à tal “justa”, ao embate. O diálogo não marca simplesmente a presença de uma segunda voz pelo texto, mas circunscreve os limites entre duas vozes concorrentes, duas verdades que estão a rivalizar pelo espaço.⁸

Barthes, o caráter subjetivo do personagem se apaga frente ao diálogo, na medida em que o desenrolar das situações evidencia a banalidade do evento, retirando a exclusividade que pudesse lhe ser atribuída.

⁸ De modo extremamente sutil, podemos conceber um suposto nascimento para a ideia de dialogismo, tal como se verá com Bakhtin, ao percebermos que a incipiente disputa entre as vozes no texto se faz possível quando ao menos duas passam a assumir igual poder pela cena, poder sobre a detenção da verdade. Salientemos que, de acordo com a referida citação, esse será o berço da transformação da Tragédia, aspecto que, de modo semelhante, irá determinar

Tal constatação acerca do diálogo se constrói na relação direta com o que Nietzsche escreve sobre a Tragédia. Aliás, a argumentação de Barthes é um desdobramento sutil de um escrito do filósofo alemão, que, quando analisados em conjunto (o trecho do trabalho de Nietzsche do qual parte Barthes segue citado nos *Fragmentos de um discurso amoroso* no fim da mesma página em que aparece o comentário anteriormente trazido), os dois fragmentos permitem que se anteveja algo que vai além das expectativas:

NIETZSCHE: “Já existia algo de semelhante na troca de palavras entre o herói e o corifeu, mas, como um estava subordinado ao outro, o combate dialético era impossível. Mas a partir do momento em que dois personagens principais se encontraram frente a frente, presenciou-se o nascimento, conforme um instinto profundamente helênico, da Justa de palavras e de argumentos: o diálogo amoroso (compreenda-se: a cena) sempre foi desconhecido da tragédia grega” (“Sócrates e a tragédia”, Escritos póstumos,⁴²) (NIETZSCHE apud BARTHES, 1981, p. 36).

Ao dirigir o olhar ao diálogo, seguindo a deixa lançada pelo próprio autor de *Zarathustra*, o escritor francês encontra a semente que contradirá a problemática trazida por Nietzsche quanto à atribuição a Sócrates da responsabilidade pelo fim da Tragédia grega. Barthes nega que um único sujeito (ou mesmo uma instituição)⁹ seja responsável pelo desfasamento ou desaparecimento de uma forma dramática a partir do momento que tanto o ensaísta francês como o próprio Nietzsche reconhecem a força que o diálogo possui sobre a tragédia – ela, que para o filósofo alemão, era propriamente a situação em que se dava a ver pelo texto a supremacia de uma voz.

Assim, Barthes se apoia no diálogo enquanto elemento estrutural reconhecidamente estranho à tragédia grega para afirmar que é somente quando há distinção de vozes – concorrentes que seguem por vias opostas a caminho da verdade¹⁰ – que a tragédia passa a conhecer a cena, a linguagem em ação que dá vazão ao “combate dialético”, e, por essa razão, ela passa a se desconhecer, tornando-se outra.¹¹

Os últimos pormenores comentados acerca da transformação que o diálogo insere na Tragédia não foram pontuados apenas a título de curiosidade, uma vez que a dinâmica criada pela concorrência das vozes, sendo a base do discurso amoroso, também será um dos elementos que agirá sobre a figura enquanto parte dos *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Podemos antever que, sendo fragmentário, o trabalho de Barthes naturalmente instigará o questionamento sobre os limites dos gêneros literários clássicos – narrativa,

uma característica do romance.

9 Acreditamos que Nietzsche, nesse caso, ultrapassa a instância do sujeito quando diz que Sócrates é o responsável pelo fim da tragédia, uma vez que Sócrates sintetiza o pensamento filosófico no referido contexto.

10 Por esse motivo os amantes tendem ao encontro ou ao desencontro, e nunca a caminhar em paralelo.

11 No texto de Barthes é possível encontrar a diferenciação entre a tragédia em que há a supremacia de uma única voz – a expressão de uma única verdade – daquela que se faz no jogo entre duas ou mais a partir de dois aspectos: o uso de maiúscula e o adjetivo “arcaica”, empregado para descrever a forma que preserva uma única voz: “[...] foi o diálogo (a justa entre dois atores) que corrompeu a Tragédia, [...]. O monólogo [...] relegado aos próprios limites da humanidade: na tragédia arcaica[...].” (BARTHES, 1981, p. 36).

drama e poesia. Mas em vista da razão que motiva a criação dessa obra – atuar como expressão do “discurso amoroso” enquanto sujeito – e o aparecimento das figuras como facetas variadas de um mesmo ser, acreditamos que uma forma textual mais que qualquer outra vai sentir reverberações das provocações que ali se propõem.

Um dos caminhos que nos revelará essa forma será aquele que persegue a importância da figura para essa escrita. Isso porque a figura é uma “criação” dessa obra, que surge visando alcançar a dinâmica da singularidade da fração do discurso amoroso, uma singularidade que se faz sujeito desse texto – um discurso falando de si. Ao mesmo tempo, sendo parte do todo e estando em uma relação direta com ele, as “figuras” assumem a função de manter tal conectividade, concebendo ligações entre si que não se guiam por qualquer lógica conhecida. E, além de serem responsáveis por essa tarefa, as figuras possuem como condição *sine qua non* ser o “gesto do corpo captado na ação”, o que implica a capacidade de pressupor o movimento sem o realizar.

Entretanto, quando cada um desses diferenciais que a figura traz se vê reunido à proposta maior desse texto – apresentar o espaço para o discurso amoroso mostrando a si mesmo na condição de sujeito – vemos o motivo pelo qual a figura, mais que qualquer outro elemento, direciona ao gênero que *Fragments de um discurso amoroso* acaba por provocar com mais intensidade: a impossibilidade de se detectar ali qualquer narrativa:

Como Narrativa (Romance, Paixão), o amor é uma história que me realiza no sentido sagrado: é um programa, que deve ser cumprido. Para mim, ao contrário, essa história já teve lugar; pois aquilo que é acontecimento, é o único raptó do qual fui objeto e do qual repito o que vem depois (e falho). O enamorado é um drama, se quisermos devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá: “O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta tinha lugar antes ou atrás da cena)” O raptó amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar antes do discurso e atrás do prosclênio da consciência; o “acontecimento” amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso (BARTHES, 1981, p. 81-82).

Como se vê, discurso amoroso e acontecimento estão posicionados em diferentes fases da relação amorosa, isso porque, quando o envolvimento amoroso acontece, os combatentes da justa alcançaram os objetivos almejados na batalha ao menos por alguns instantes, cessando o combate e, por conseguinte, o diálogo. Nesse momento, não existindo discurso, não existem figuras, não existe cena – a linguagem deixa de ser empregada sem motivo e ganha um objeto.

Quando o acontecimento se acaba e a conexão se rompe, o discurso volta como síntese maior da vontade de retornar à pausa: o enamorado, desejoso de retomar os momentos de paz e união, lança-se ao objeto de amor com um arsenal de argumentos que atinge o alvo de modo repentino. Ele retoma tudo de outrora, por trás da cena que agora

vê, e provoca como resposta uma afronta igualmente avassaladora por parte do objeto de amor, que dá sequência à lembrança em vista do reencontro da pausa, deparando-se novamente ao contínuo da linguagem “agitada e inútil”. Por essa razão o discurso falha ao tentar repetir o momento de seu rapto, a história, e por isso o acontecimento nunca será posto em cena.

Conquanto o discurso amoroso seja inapto a repetir o acontecimento, as figuras, ao revelarem diálogos pelas cenas, conseguem indicar o acontecimento e, por extensão, diferentes narrativas em função de seu caráter fragmentário. Essas narrativas a que as figuras apontam estão presentes na literatura ocidental, e dão-se a ver pela escritura sem esconder de onde procedem: vêm de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de *Hyperion*, de *O caminho de Swan*, de *Mãe coragem e seus filhos...* Somos capazes de reconhecê-las, mas aos poucos, tal informação perde sua relevância: conforme o caráter fragmentário se sobressai, essas partes vão assumindo um corpo, ganhando a singularidade que agora pertence ao discurso como sujeito.

Assim, um certo desconforto é descrito entre os leitores do texto de Barthes¹², provocado, em larga medida, devido à autonomia possível entre o diálogo frente à história narrada, e mesmo entre o diálogo e a ação, uma vez que *Fragmentos de um discurso amoroso* é uma obra que abdica desse segundo elemento, como se pode observar pelas palavras de Culler em seu livro *As ideias de Barthes* (1988), a respeito precisamente dessa possibilidade ofertada pela figura:

A série de fragmentos, ou “figuras”, como ele as denomina (“figuras” no sentido de “poses”), apresenta o material para um romance, uma multiplicidade de cenas e enunciados apaixonados ou reflexivos; há pistas torturantes de uma história de amor pessoal, mas não um desenvolvimento ou continuidade, nenhuma trama ou progresso numa relação de amor e, em lugar de personagens em desenvolvimento, apenas papéis generalizados do enamorado e do objeto do seu amor (CULLER, 1988, p. 97).

O desconforto de Culler, ao distinguir nos *Fragmentos de um discurso amoroso* o “material para um romance” em meio às figuras, enquanto percebe a impossibilidade desse projeto, pois não há ali qualquer traço de “um desenvolvimento ou continuidade”, revela que o trabalho do escritor francês conseguiu provocar os limites do romance mais do que de qualquer outro gênero, uma vez que essa obra, que se constrói na ausência dos elementos que fundamentam tal forma narrativa, obtém, como o próprio Culler diz: “uma maneira de produzir ‘o romanesco’: o romance menos a trama e os personagens” (CULLER, 1988, p. 97). Desse modo, Barthes instaura a dúvida sobre os limites que permitem dizer se um texto é, ou não, um romance.

12 Interessante notar que esse livro, por mais que não consiga assentar-se tranquilamente em solo ficcional, atraiu um maior número de leitores, se comparado às demais publicações de Barthes, ao mesmo tempo que perdeu força entre o público acadêmico, como assinala o estudo publicado por Bratfisch: “Em sua época e em contexto francês, sabemos, foi também um grande sucesso de público – Barthes foi entrevistado pela *Playboy*, assim como participou do programa de televisão *Apostrofes* apresentado por Bernard Pivot –, mas um grande fracasso intelectual” (BRATFISCH, 2013, p. 801).

Em vista desse aspecto, abrem-se precedentes para se questionar em que medida a obra de Barthes não pode ser considerada uma tentativa de o crítico francês fazer, não um romance, mas algo que o ultrapassasse, isto é, algo além da ação, do retrato da aventura amorosa. Tal conjectura seria um disparate, caso Barthes não demonstrasse um forte interesse pelo romance e suas fronteiras em grande parte de sua trajetória como ensaísta e crítico. Pode-se notar esse movimento ao lermos seu estudo sobre a modulação dos verbos usados por Proust e o reflexo desse recurso para o romance como um todo em *O grau zero da escrita* (2000), ou também em *Crítica e verdade* (1970), nas análises que ali traz sobre as inovações propostas pelo *nouveau roman* francês. Mas há, para além do conhecido apreço pelo assunto, um tema específico que o autor persegue em sua trajetória e que nos permite delinear uma espécie de caminho possível que relacionaria *Fragmentos de um discurso* amoroso às demais reflexões sobre o romance, tornando o que até então seria uma mera suposição em uma grande possibilidade: o personagem.

Chama atenção o sutil, mas constante, desconforto com a categoria de personagem que o ensaísta demonstra possuir, desconforto que se mostra tanto pelo que é focalizado entre os escritos que interpreta, como pelo que o autor traz dos demais trabalhos críticos sobre o assunto. Um exemplo sintomático dessa preocupação se percebe em um de seus textos mais conhecidos, “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1966)¹³. Nele, além de se verificar um verdadeiro panorama do que de mais notável se escrevera até então sobre a narrativa pela perspectiva estruturalista, tem-se, paralelamente, a contribuição do autor, que insiste em manter inúmeras ressalvas frente às categorias como definições totalizantes.

Por isso é interessante constatar que, de acordo com Barthes, entre todos os elementos sintomáticos que caracterizam o texto narrativo, o personagem é o único que não apresenta concordância entre estudiosos quanto à dinâmica de sua atuação pelo texto. E, para além disso, o próprio autor salienta que, mesmo entre as análises mais notáveis sobre o assunto, não há nenhuma que contemple o objeto com a devida atenção:

Na Poética aristotélica, a noção de personagens é secundária, inteiramente submissa à noção de ação: pode haver fábula sem “caracteres”, diz Aristóteles, mas não existiriam caracteres sem fábula. Esta perspectiva foi retomada pelos teóricos clássicos (Vossius). Mais tarde, o personagem, que até aí não era mais que um nome, o “agente da ação” tomou uma consistência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma “pessoa”, breve um “ser” plenamente constituído, mesmo que ele não fizesse nada, e bem entendido, antes mesmo de agir o personagem cessou de ser subordinado à ação, encarnou de início uma essência psicológica; estas essências podiam ser submetidas a um inventário, cuja forma mais pura foi a lista dos “empregos” do teatro burguês (a coquette, o pai nobre, etc.). Desde sua aparição, a análise estrutural teve a maior repugnância em tratar a personagem como uma essência, mesmo que fosse para classificá-lo; como o lembra aqui T. Todorov, Tomachevski chegou

¹³ Data da publicação na revista *Communications*. Usaremos a edição brasileira que contempla a coletânea de ensaios sobre o estruturalismo, intitulada *Análise estrutural da narrativa*, de 2008.

até negar ao personagem toda importância narrativa, ponto de vista que ele atenuou em seguida. Sem chegar a retirar os personagens da análise, Propp reduziu-os a uma tipologia simples, fundada não sobre a psicologia, mas sobre a unidade das ações que a narrativa lhes atribuiu (Doador de objeto mágico, Ajuda, Mau, etc.) (BARTHES, 2008, p. 43-44).

Como se pode observar por esse trecho em que Barthes delinea a preocupação da teoria/crítica com o personagem, houve apenas um singelo aumento do interesse dedicado ao tema pelos estudiosos no decorrer da história devido ao quase consenso do grupo quanto à pouca relevância que o personagem tem frente ao cerne do texto narrativo, a ação. Esse fato é constatado pelo que se recolhe do exercício reflexivo a respeito do tema desde Aristóteles, que trata o personagem como termo acessório, até os estudos de Propp, já no século XX, que, embora sendo um dos estudiosos com a proposta mais consistente, ainda não trata da categoria pela complexidade presente, focalizando-a em paralelo à narrativa.

A mesma linha de interesse, todavia, não pode ser comparada àquela delineada a partir da atenção que os textos ficcionais mostram em relação ao personagem, visto que nessas composições o destaque a ele não se deu apenas em contraponto à importância que adquiriu frente aos demais elementos constituintes da narrativa, mas também em razão da complexidade que a forma narrativa adquire, extrapolando qualquer parâmetro anteriormente estabelecido.

Pode-se estimar as dimensões da discrepância entre literatura e teoria quando se observa que, até nas obras que Aristóteles tinha como corpus para afirmar que os personagens estavam totalmente submetidos à noção da ação, o questionamento sobre a possibilidade de existência da ação na ausência do personagem já era possível. Esse exercício permite constatar também que mesmo nesse caso, ou seja, quando o personagem possui baixíssima relevância para o acontecimento narrativo, ele é um fator de coesão essencial para que a ação se desenvolva.

Com esse breve panorama, Barthes ilumina uma imensa lacuna nos estudos literários, um vazio que, para ele, mais do que para qualquer outro estudioso, indica que teóricos e críticos estão ainda muito distantes de possuir um verdadeiro domínio sobre a estrutura narrativa como um todo. Talvez por esse motivo o autor tenha atravessado o estruturalismo com tanta destreza, fato que poucos, entretanto, percebem.

Deixemos de lado, por ora, *Fragmentos de um discurso* amoroso para adentrarmos *S/Z* (1970)¹⁴. Conhecido pela ousadia das análises que renovam o olhar sob um dos mais notáveis autores da literatura francesa, Balzac,¹⁵ *S/Z* debruça-se sobre um texto menos conhecido do autor realista, *Sarrasine*¹⁶. Curioso é saber que o motivo que o leva a se dedicar a essa novela é justamente o interesse desperto por dois textos críticos. Um deles,

14 Data da publicação francesa. Utilizaremos a edição portuguesa de 1999.

15 Ver *Roland Barthes: O sabor do saber* (PERRONE-MOISÉS, 1983, p.50).

16 A versão consultada faz parte do livro *S/Z* (1999).

de autoria de Bataille, vem transcrito no final de *S/Z*, e possibilita-nos compreender o que atraiu Barthes a essa leitura: “Devemos, pois, procurar apaixonadamente as possibilidades do ser da narrativa” (BATAILLE apud BARTHES, 1999, p. 197).

Bataille não se engana ao situar *Sarrasine* no caminho dessa busca. Isso porque a novela faz-se em torno do enigma a respeito de um personagem velho e sombrio, depois segue em direção à busca de um escultor enamorado por uma atriz de ópera, até culminar na conexão dos dois – a amada e o velho – por meio de dois objetos de arte – uma estátua de mulher e um quadro que retrata Adonis. Todos – velho, atriz, estátua e Adonis – são personagens, pois são capazes de agir, direta ou indiretamente, sobre a narrativa: o velho instiga a descoberta de sua identidade; a atriz move os impulsos do escultor rumo ao encontro amoroso; a estátua, por sua beleza, mobiliza o desejo de famílias ricas por sua aquisição; e Adonis, representado no quadro, instiga a contemplação que culmina na grande revelação – todos os quatro personagens são apresentações diferentes de um mesmo ser.

É por constatar a faculdade de uma mesma unidade multiplicar-se pela narrativa sob a forma de diferentes personagens – cada um com uma identidade bem demarcada atuando em linhas narrativas distintas sem, contudo, apagar os vínculos anteriormente existentes – que o crítico francês, delineando as “possibilidades do ser da narrativa”, propõe, além de uma ampliação da categoria de personagem ou sua redefinição, a criação de um grupo distinto, que contemple as lacunas já abertas, auxiliando o pesquisador a determinar de forma mais clara os limites do personagem. A esse novo grupo, Barthes dá o nome de figura:

Quando semas idênticos atravessam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se, nasce um personagem. O personagem é, portanto, um produto combinatório: a combinação é relativamente estável (marcada pelo retorno dos semas) e mais ou menos complexa (comportando traços mais ou menos congruentes, mais ou menos contraditórios); esta complexidade determina a “personalidade” do personagem, tão combinatória quanto o sabor de um pitéu ou o de um vinho.[...] A figura é muito diferente: já não é uma combinação de semas fixados num Nome civil, e a biografia, a psicologia e o tempo já não podem apoderar-se dela; é uma configuração incivil, impessoal, acrônica, de relações simbólicas. Como figura, o personagem pode oscilar entre duas funções, sem que esta oscilação tenha qualquer sentido, pois acontece fora do tempo biográfico (fora da cronologia): a estrutura simbólica é inteiramente reversível (BARTHES, 1999, p. 56).

Esse excerto apresenta talvez o contraponto que Barthes esperava quando problematizou o olhar da crítica à categoria de personagem, pois ao fazer a distinção entre personagem e figura, ele realmente consegue esboçar com mais clareza as características e os domínios que a dimensão do ser textual abrange em *Sarrasine*.

Concomitantemente ao que esse texto ilumina, podemos distinguir com *S/Z* (1999) a linha que situa *Fragmentos de um discurso amoroso* no caminho da compreensão

progressiva sobre a participação do personagem para o texto, visto que ali a escolha pela figura em desprezo do personagem, quando se desejou apresentar algo tão atemporal quanto o discurso amoroso, demonstra que o crítico francês não buscou apenas um artifício para tratar do assunto, mas fez uma escolha que culminou em um texto provocativo, fazendo-se outra coisa que não um ensaio ou mesmo um texto narrativo comum.

Ao discriminar o personagem como a condição a partir da qual “semas” idênticos reúnem-se sobre um “nome”, Barthes o restringe ao ser textual que se constitui a partir das unidades de sentido que constam no limite da história narrada. Por isso, ao personagem pertence o caráter psicológico, a vida social, a descrição biológica, visto que todas essas informações fazem-se pela narrativa e têm o acontecimento como referência: fora das diretrizes que a ação delimita – tempo e espaço – essas especificidades perdem todo significado.

Já figura, de acordo com Barthes, seria, diferentemente do personagem, o ser livre das amarras não apenas do nome, mas também do tempo e do espaço. Ela seria a unidade cujos elementos transpassam uma referência específica, podendo, em razão de tal flexibilidade, atravessar qualquer narrativa, passando, inclusive, através dela sem se descaracterizar. Todavia, a cada vez que a figura emerge sob um universo narrativo e se prende aos referenciais que o guiam, ela perde sua forma aberta para se fixar em um personagem. Desse modo, a dimensão “figural” do personagem estaria numa relação que extrapola os limites do texto, fundando uma conexão que só pode ser apreendida quando a referência adotada deixa a linearidade narrativa e se instaura na transversalidade da literatura.

Podemos depreender pelo cruzamento da diferenciação entre figura e personagem trazida em *S/Z* que o que Barthes propõe nos *Fragmentos de um discurso amoroso* pode ser considerado a tentativa de materializar pela linguagem essa unidade atemporal e apessoal que existe por trás do personagem. Nas figuras, a realização dessa intenta se dá pela recolha do singular detectado nos diversos livros que formam o paideuma de Barthes, culminando em uma seleção de fragmentos que se organizam visando fugir à determinação que a narrativa acaba por creditar. Mas há aqui talvez um detalhe que não favorece a revelação da figura tal como prevista em *S/Z*: o fato de haver uma referência por trás da figura sob a qual todo processo de seleção e organização guia-se: o próprio discurso amoroso.

Indícios da disparidade entre a proposta trazida em *S/Z* e a realização das figuras nos *Fragmentos de um discurso amoroso* aparecem justamente na capacidade que a figura demonstra, nesse último, de indicar a histórias de amor: a ligação que esses fragmentos ainda mantêm com seu texto de origem acaba eventualmente por restringir a amplitude da figura para além dos limites do texto de onde ela foi retirada, movimento contrário ao esperado por tal forma como prevista em *S/Z*. Essa problemática pode ter se consumado no obstáculo impede que consigamos afirmar com total certeza que *Fragmentos de um*

discurso amoroso é, de fato, o romance para além da forma romanesca, pois, como vemos nas anotações do último curso oferecido por Barthes, hoje presentes no livro *A preparação do romance I* (2005), a figura liga-se ao “Romance-fragmento”, mas este só se realiza efetivamente quando o fragmento é cindido no ponto exato para se constituir como tal:

Figura: o que aparece primeiramente como impossível, talvez seja finalmente possível. Neste caso: é possível conceber um Romance por fragmentos, um Romance-fragmento. Sem dúvida, eles existem - ou se aproximam disso: tudo depende de barra, do lugar, do fluxo, da página em que está marcada a cesura do descontínuo: aqui, seria, será preciso interrogar dispositivo visual dos romances: parágrafos, alíneas brancas = a perigrafia [...] (BARTHES, 2005, p. 38).

O comentário sobre a figura presente nesse último trabalho de Barthes, ao focalizar o fragmento como mais um traço correspondente a esse ser, indica que *Fragmentos de um discurso amoroso* foi realmente a obra do autor que mais distante se fez do exercício crítico, visto que provoca os limites do literário para demonstrar a possibilidade de outra forma de ser pela escrita.

Um projeto que se construiu de modo extremamente consciente, resultado de uma busca no sentido de compreender a essência do enigma por dentro da estrutura da arte literária, acabou por sair tornando-se, por vezes, ela própria. Destarte, ainda que Roland Barthes tenha se elevado pelos idos da história como crítico e estudioso da literatura, esse incurso por suas obras pela via da figura mostra que houve ali um movimento tão profundo no intuito de explicar o processo observado que se alcançou mesmo a criação de tal movimento.

Personagem e figura são seres de escrita que transitam num contínuo que merece ainda muita atenção da academia, assim como o trabalho literário velado em meio aos textos críticos de Barthes merece ser revisto. Logo, os limites entre literatura e ensaio são território móvel, cujos limiares se dão por linhas difusas que podem ser contestadas certamente a partir da figura e do personagem.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

_____. **A preparação do romance I**: Da vida à obra. Traduzido por Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **S/Z**. Tradução por Maria de Souza Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1999.

BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRATFISCH, Juliana Gonçalves. Barthes do fragmento à figura, nenhum romance (mas muito romanesco). **Anais do... XI SEL - Seminário de Estudos Literários**, 2012, Assis/ SP. XI SEL - Seminário de Estudos Literários - 50 anos do II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis, p. 796-805, 2013. Disponível em: <http://sgcd.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/SEL/simposio-8---julianagoncalves-bratfisch.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2016.

CULLER, Jonathan. O escritor. In. CULLER, Jonathan. **As ideias de Barthes**. Tradução Adail Ubirajara SOBRAL. São Paulo: Cultrix, 1988.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A existência fragmentária. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Rio de Janeiro, ano 9, n. 10, p. 67-94, 2004. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html>. Acesso em: 20 nov.2012.

PINTO, Milton José. Introdução: A mensagem narrativa. In. BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o sabor do saber**. Brasiliense: São Paulo, 1983.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise textual dos discursos 39, 40, 42, 43, 44, 45, 49, 50

B

Bolsonaro 39, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 50

Brasil 1, 2, 5, 8, 10, 15, 17, 25, 26, 27, 29, 34, 35, 36, 38, 40, 42, 47, 48, 49, 52, 56, 59, 62, 63, 66, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 91, 93, 98, 100, 140

C

Carta 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 148, 149

Cultura 4, 18, 23, 24, 32, 35, 38, 62, 64, 65, 67, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 95, 96

D

Decolonialidade 75, 77, 78

E

Erasmus 33, 34, 35, 36, 37, 38

F

Fake news 40, 47, 48, 49

Figura 23, 34, 35, 43, 45, 57, 58, 96, 101, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 137

França 94, 97, 100, 104, 143, 149

G

Gilberto Gil 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 86

I

Identidade negra 75, 79, 82, 84

Imigrantes 25, 62, 63, 64, 73

Interdição 87, 88, 89, 90, 92, 127

J

John Bunyan 140, 141, 142, 144, 148, 151, 152

Jorge de Souza Araújo 15

Jornal 8, 10, 11, 19, 127, 129, 135, 136, 138

José de Alencar 33, 34, 36, 37, 38

L

Letramento 63, 64, 65, 70, 72, 73, 74

Literatura 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 28, 29, 31, 32, 38, 61, 83, 84, 97, 100, 104, 105, 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 130, 132, 138, 139, 141, 152, 154

Louvet de Couvray 94, 98, 99, 100

M

Manchete 87, 88, 90

Martins Pena 94, 98, 99, 101, 103

Metodologia 50, 55, 60, 62, 64, 72, 154

Mia Couto 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 80, 86

Moçambique 17, 22, 25

Moral 5, 7, 10, 83, 95, 102, 143, 147

N

Narrador 19, 23, 26, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 137, 138, 139

P

Paródia 140, 143, 145, 146, 148, 150, 152

Pero Vaz de Caminha 27, 28, 32

Personagem 19, 24, 30, 96, 97, 99, 101, 102, 105, 107, 111, 112, 116, 117, 118, 119, 120, 129, 135, 140, 145, 147, 148, 150

Política 2, 5, 6, 7, 11, 19, 24, 26, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 48, 50, 52, 53, 56, 78, 87, 90, 94, 95, 96, 98, 139, 145

Pragmática 23, 52, 53, 54, 55, 60, 61

R

Refugiados 62, 63, 64, 72, 73, 74

Religião 80, 95, 98, 142

Representações discursivas 39, 40, 41, 46, 49, 50, 51

Roland Barthes 105, 117, 120, 121

Ruptura 18, 19, 77, 94

S

Semiótica 52, 53, 54, 55, 59, 60, 61

Sexo 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102

Sociedade 1, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 21, 29, 50, 62, 78, 82, 85, 95, 97, 98, 101,

102, 146, 150, 152

T

Teatro 8, 38, 103, 116, 128, 135, 136

Travestismo 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102

Tropicália 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 85, 86

V

Valêncio Xavier 122, 123, 135, 139

🌐 www.atenaeditora.com.br
✉ contato@atenaeditora.com.br
📷 @atenaeditora
📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora
Ano 2022

LETRAS, política & sociedade



🌐 www.atenaeditora.com.br
✉ contato@atenaeditora.com.br
📷 @atenaeditora
📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora
Ano 2022

LETRAS, política & sociedade

