



**ROLAND BARTHES** fragmentos de um discurso amoroso

Esta coleção, cuja publicação agora se inicia, reúne as mais importantes obras de Roland Barthes, algumas em reedição cuidadosamente revista e várias inéditas. Entre os inéditos, destacam-se os *Cursos do Collège de France*, só recentemente publicados em francês, e quatro volumes temáticos já programados, contendo artigos até agora esparsos e nunca traduzidos no Brasil. Esta coleção é dirigida e organizada por Leyla Perrone-Moisés, sem dúvida a maior responsável pela divulgação do pensamento de Barthes no Brasil.

#### **FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO**

A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje *de uma extrema solidão*. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes). Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatual, deportado para fora de toda gregariedade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma *afirmação*. Esta afirmação é em suma o tema do livro que ora começa.

**R.B.**

*Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título  
FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX  
por Éditions du Seuil.  
Copyright © Éditions du Seuil, 1977.  
Copyright © 2003, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,  
São Paulo, para a presente edição.*

**1ª edição**  
*junho de 2003*

**Tradução**  
**MÁRCIA VALÉRIA MARTINEZ DE AGUIAR**

**Acompanhamento editorial**  
*Luiza Aparecida dos Santos*  
**Revisão gráfica**  
*Lilian Jenkins*  
*Maria Luiza Favret*  
**Produção gráfica**  
*Geraldo Alves*  
**Paginação/Fotolitos**  
*Studio 3 Desenvolvimento Editorial*

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Barthes, Roland

Fragmentos de um discurso amoroso / Roland Barthes ; tradução  
Márcia Valéria Martinez de Aguiar. – São Paulo : Martins Fontes,  
2003. – (Coleção Roland Barthes)

Título original: *Fragments d'un discours amoureux.*

Bibliografia.

ISBN 85-336-1789-5

1. Amor – Terminologia 2. Francês – Palavras e locuções I. Tí-  
tulo. II. Série.

03-2732

CDD-809.93354

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Amor : Linguagem : Literatura : História e crítica 809.93354
2. Discurso amoroso : Literatura : História e crítica 809.93354

*Todos os direitos desta edição para o Brasil reservados à*  
**Livraria Martins Fontes Editora Ltda.**  
*Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 01325-000 São Paulo SP Brasil*  
*Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3105.6867*  
*e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br*

## O AUSENTE

AUSÊNCIA. Todo episódio de linguagem que encenar a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono.

Werther

1. Muitas *lieder*, melodias, canções sobre a ausência amorosa. E, entretanto, essa figura clássica, no *Werther*, não está presente. A razão é simples: ali, o objeto amado (Carlota) não se mexe; é o sujeito amoroso (Werther) que, num certo momento, se afasta. Ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio; eu sou, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, *em sofrimento*, como um pacote num canto obscuro da estação. A ausência amorosa vai apenas numa direção, e pode ser dita apenas a partir de quem fica – e não de quem

parte: *eu*, sempre presente, constitui-se apenas diante de *ti*, sempre ausente. Dizer a ausência é desde logo postular que o lugar do sujeito e o lugar do outro não podem permutar; quer dizer: “Sou menos amado do que amo.”

Hugo

2. Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, *o feminino* se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos *em quem o feminino está presente*.)

E.B.

.....  
Hugo: “Femme, qui pleures-tu? – L’absent” [Mulher, por quem choras? – Pelo ausente] (*L’absent*, poema musicado por Fauré).

E.B.: carta.

3. Algumas vezes, acontece-me suportar bem a ausência. Sou então “normal”: alinho-me ao modo como “todo o mundo” suporta a partida de uma “pessoa cara”; obedeço com competência ao adestramento através do qual muito cedo acostumei-me a ficar separado de minha mãe – o que não deixou, contudo, na origem, de ser doloroso (para não dizer: desesperador). Ajo como sujeito perfeitamente desmamado; sei me alimentar, *enquanto espero*, de outras coisas além do seio materno.

Essa ausência bem suportada nada mais é do que o esquecimento. Sou, intermitentemente, infiel. Esta é a condição de minha sobrevivência; pois, se não esquecesse, eu morreria. O amante que não esquece *algumas vezes* morre por excesso, cansaço e tensão de memória (como Werther).

Werther

(Menino, eu não esquecia: dias intermináveis, dias abandonados, em que a Mãe trabalhava longe; eu ia, à noite, esperar sua volta no ponto do ônibus *U<sup>bis</sup>*, em Sèvres-Babylone; os ônibus passavam uns após outros, ela não estava em nenhum.)

4. Desse esquecimento, bem depressa acordo. prontamente instauro uma memória, uma perturbação. Uma palavra (clássica) vem do corpo, dizendo a emoção da ausência: *suspirar*: “suspirar pela pre-

Rusbrock  
Banquete  
Diderot

sença corporal”: as duas metades do andrógino suspiram uma pela outra, como se cada sopro, incompleto, quisesse se misturar ao outro: imagem do beijo, na medida em que este funde as duas imagens numa só: na ausência amorosa, sou, tristemente, uma *imagem descolada* que seca, amarelece, encarquilha-se.

Grego

(Como? o desejo não é sempre o mesmo, quer o objeto esteja presente ou ausente? O objeto não está *sempre* ausente? – Não é o mesmo langor: há duas palavras: *Pothos*, para o desejo do ser ausente, e *Himeros*, mais ardente, para o desejo do ser presente.)

5. Sustento ao infinito, para o ausente, o discurso de sua ausência; situação em suma inaudita; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa distorção singular, nasce uma espécie de presente insustentável: fico acuado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação: você partiu (do que estou me queixando), você está aqui (já que me dirijo a você). Conheço então o que é o presente, este tempo difícil: um puro pedaço de angústia.

.....  
Diderot: “Penche tes lèvres sur moi / Et qu’au sortir de ma bouche / Mon âme repasse en toi.” (*Chanson dans le goût de la romance*).

[Inclina sobre mim teus lábios, / E que ao sair de minha boca, / Minha alma repasse em ti]  
Grego: Détéienne, 168.

Winnicott

A ausência dura, preciso suportá-la. Vou portanto *manipulá-la*: transformar a distorção do tempo em vai-e-vem, produzir ritmo, abrir a cena da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança fabricou um carretel, joga-o e apanha-o, mimando a partida e a volta da mãe: um paradigma foi criado). A ausência torna-se uma prática ativa, um *atarefamento* (que me impede de fazer qualquer outra coisa); cria-se uma ficção com múltiplos papéis (dúvidas, recriminações, desejos, melancolias). Essa encenação linguageira afasta a morte do outro: um momento brevíssimo, dizem, separa o tempo em que a criança ainda crê que a mãe está ausente e o tempo em que já a crê morta. Manipular a ausência é alongar esse momento, retardar tanto quanto possível o instante em que o outro poderia resvalar secamente da ausência para a morte.

6. A frustração teria como figura a Presença (vejo todo dia o outro, e entretanto este não me preenche: o objeto está ali, realmente, mas continua a me fazer falta, imaginariamente). A castração, por sua vez, teria como figura a Intermitência (aceito separar-me um pouco do outro, “sem chorar”, assumo o luto da relação, sei *esquecer*). A Ausência é a figura da privação; simultaneamente, desejo e necessito. O desejo se esfacela na neces-

sidade: nisso consiste o fato obsedante do sentimento amoroso.

("O desejo está ali, ardente, eterno: mas Deus está acima dele, e os braços erguidos do Desejo nunca atingem a plenitude adorada." O discurso da Ausência é um texto composto de dois ideogramas: há os braços erguidos do Desejo, e há os braços estendidos da Necessidade. Oscilo, vacilo entre a imagem fálica dos braços erguidos e a imagem infantil dos braços estendidos.)

7. Instalo-me sozinho, num café; alguns vêm me cumprimentar; sinto-me acolhido, requisitado, lisonjeado. Mas o outro está ausente; evoco-o em mim mesmo para que ele me retenha na beira desta complacência mundana que me espreita. Apelo para a sua "verdade" (para a verdade cuja sensação ele me dá) contra a histeria de sedução para a qual me sinto resvalar. Torno a ausência do outro responsável por minha mundanidade: *invoco* sua proteção, sua volta: que o outro apareça, que me retire, como uma mãe que vem buscar o filho, do brilho mundano, da fatuidade social, que me devolva "a intimidade religiosa, a gravidade" do mundo amoroso.

(X... me dizia que o amor o havia protegido da mundanidade: cabalas, ambições, promoções, manigâncias, alianças, secessões, papéis, poderes: o amor fizera dele um rebotalho social, com o que ele se regozijava.)

S.S.

8. Um *koan* budista diz: "O mestre segura a cabeça do discípulo debaixo da água, durante muito, muito tempo; pouco a pouco as bolhas começam a se rarefazer; no último momento, o mestre tira o discípulo, reanima-o: quando você desejar a verdade como desejou o ar, então saberá o que ela é." A ausência do outro segura minha cabeça debaixo da água; pouco a pouco, sufoco, meu ar se rarefaz: é por essa asfixia que reconstituo minha "verdade" e preparo o Intratável do amor.

## FAZER UMA CENA

CENA. Esta figura visa toda "cena" (no sentido doméstico do termo) como troca de contestações recíprocas.

1. Quando dois sujeitos discutem segundo uma troca regrada de réplicas e com vistas a ter "a última palavra", esses dois sujeitos *já* estão casados: a cena é para eles o exercício de um direito, a prática de uma linguagem da qual são co-proprietários; *um de cada vez*, diz a cena, o que quer dizer: *nunca você sem eu*, e vice-versa. Tal é o sentido do que se chama eufemisticamente *diálogo*: não escutar um ao outro, mas sujeitar-se em comum a um princípio igualitário de divisão dos bens de palavra. Os parceiros sabem que o enfrentamento ao qual se entregam, e que não os separará, é tão inconstante quanto um gozo perverso (a cena seria uma maneira de se proporcionar prazer sem o risco de engendrar filhos).



Nietzsche

Com a primeira cena, a linguagem inicia sua longa carreira de coisa agitada e inútil. Foi o diálogo (a justa de dois atores) que corrompeu a Tragédia, antes mesmo do advento de Sócrates. O monólogo é assim relegado aos limites mesmos da humanidade: na tragédia arcaica, em certas formas de esquizofrenia, no solilóquio amoroso (pelo menos enquanto eu “sustentar” meu delírio e não ceder à vontade de envolver o outro numa contestação regradada de linguagem). É como se o proto-ator, o louco e o amante recusassem erigir-se em heróis da palavra e sujeitar-se à língua adulta, à língua social insuflada pela malvada Éris: a da neurose universal.

Jakobson

2. *Werther* é puro discurso do sujeito amoroso: o monólogo (idílico, angustiado) é rompido apenas uma vez, no final, pouco antes do suicídio: *Werther* faz uma visita a Carlota, que lhe pede não vir vê-la antes do dia de Natal, significando-lhe com isso que deve espaçar suas visitas e que sua paixão, doravante, não será mais aceita: segue-se uma cena.

Werther

.....  
**Nietzsche:** “Já existia antigamente alguma coisa de análogo na troca de palavras entre o herói e o corifeu, mas, como um estava subordinado ao outro, o *combate* dialético era impossível. Mas, assim que dois personagens principais se viram face a face, vimos nascer, em conformidade com um instinto profundamente helênico, a justa de palavras e argumentos: o diálogo amoroso [entendamos: a cena] sempre foi desconhecido pela tragédia grega” (“Sócrates e a tragédia”, *Escritos póstumos*, 42).

**Jakobson,** “Entrevista”, 466.

**Werther,** 123 ss.

A cena nasce de uma diferença: Carlota está constrangida. Werther está excitado, e o constrangimento de Carlota excita ainda mais Werther: a cena não tem pois mais do que um sujeito, dividido por um diferencial de energia (a cena é *elétrica*). Para que esse desequilíbrio se *ponha em marcha* (como um motor), para que a cena alcance a velocidade certa, faz-se necessário um engodo, que cada um dos dois adversários esforça-se para atrair para seu campo; esse engodo é normalmente um fato (que um afirma e o outro nega) ou uma decisão (que um impõe e o outro recusa: em *Werther*, espaçar deliberadamente as visitas). O acordo é logicamente impossível, na medida em que aquilo que está sendo discutido não é o fato ou a decisão, quer dizer, algo que está fora da linguagem, mas apenas o que precede: a cena não tem objeto ou pelo menos bem cedo o perde: é aquela linguagem cujo objeto é perdido. É próprio da réplica não ter nenhum fim demonstrativo, persuasivo, mas apenas uma origem, e essa origem ser sempre imediata: na cena, colo àquilo que acaba de ser dito. O sujeito (dividido e contudo comum) da cena enuncia por dísticos: é a esticomitia, modelo arcaico de todas as cenas do mundo (quando estamos em estado de cena, falamos por “fileiras” de palavras). Entretanto, qualquer que seja a regularidade des-

Etimologia



sa mecânica, é preciso que o diferencial inicial se repita em cada dístico: assim Carlota sempre puxa sua parte para proposições gerais (“É porque é impossível que me desejas”) e Werther puxa sempre a sua para a contingência, deusa das mágoas amorosas (“Tua decisão deve provir de Alberto”). Cada argumento (cada verso do dístico) é escolhido de forma a ser simétrico e por assim dizer igual a seu irmão, e entretanto ampliado por um suplemento de protesto; em suma, de um *sobrelanço*. Esse sobrelanço nada mais é do que o grito de Narciso: *E eu! E eu!*

3. A cena é como a Frase: estruturalmente, nada a obriga a parar; nenhum imperativo interno a esgota, porque, como na Frase, uma vez dado o núcleo (o fato, a decisão), as expansões são infinitamente reconduzíveis. Só pode interromper a cena alguma circunstância exterior à sua estrutura: o cansaço dos dois parceiros (o cansaço de um único não bastaria), a chegada de um estranho (em *Werther*, é Alberto), ou ainda a substituição brusca da agressão pelo desejo. A menos que aproveite um desses acidentes, nenhum parceiro tem o poder de interromper uma cena. De que meios poderia eu

.....  
Etimologia: στίχος (*stichos*): fileira, fila.

dispor? Do silêncio? Este só faria avivar o *querer* da cena; sou pois levado a responder para apaziguar, amainar. Do raciocínio? Nenhum se constitui de metal tão puro a ponto de deixar o outro sem voz. Da análise da própria cena? Passar da cena à meta-cena nunca é nada mais do que abrir uma outra cena. Da fuga? É o sinal de uma defecção definitiva: o casal *já* está desfeito: como o amor, a cena é sempre recíproca. A cena é pois interminável, como a linguagem: é a própria linguagem, apreendida em seu infinito, aquela “adoração perpétua” que faz com que, desde que o homem existe, *não cesse de falar*.

(X... tinha a vantagem de nunca explorar a frase que lhe era dada; por uma espécie de ascese rara, *não tirava partido da linguagem*.)

4. Nenhuma cena tem um sentido, nenhuma progride para um esclarecimento ou uma transformação. A cena não é nem prática nem dialética; é luxuosa, ociosa: tão inconseqüente quanto um orgasmo perverso: não marca, não suja. Paradoxo: em Sade, também a violência não marca; o corpo é instantaneamente restaurado – para novos gastos: sem cessar espancada, corrompida, lacerada, Justine está sempre fresca, íntegra, repousada; assim o parceiro

Sade

de cena: passada a cena, ele renasce, como se nada fosse. Pela insignificância de seu tumulto, a cena lembra um vômito à romana: instigo minha garganta (excito-me para a contestação), vomito (uma enxurrada de argumentos ofensivos) e depois, tranquilamente, me ponho novamente a comer.

5. Insignificante, a cena luta no entanto com a insignificância. Todo parceiro de uma cena sonha ter a *última palavra*. Falar por último, “concluir”, é dar um destino a tudo o que foi dito, é dominar, possuir, emprestar, assestar o sentido; no espaço da palavra, o último a chegar ganha um lugar soberano, ocupado, segundo um privilégio regulamentado, pelos professores, presidentes, juízes, confessores: todo combate de linguagem (*maché* dos antigos sofistas, *disputatio* dos escolásticos) visa a posse desse lugar; com a última palavra, irei desagregar, “liquidar” o adversário, infligir-lhe uma ferida (narcísica) mortal, acuá-lo no silêncio, castrá-lo de toda palavra. A cena se desenrola com vistas a esse triunfo: não se busca absolutamente que cada réplica concorra para a vitória de uma verdade e construa pouco a pouco essa verdade, mas apenas que a *última* réplica seja a certa: é o último lance de dados que conta. A cena em nada se assemelha a um jogo de xadrez, mas antes a um passa-anel: entre-

ranto, esse jogo está aqui invertido, pois o prêmio caberá àquele que conseguir reter o anel na mão no exato momento em que o jogo terminar: o anel corre durante toda a cena, a vitória pertencerá a quem conseguir capturar esse objeto, cuja posse garantirá a onipotência: a última réplica.

Werther

Em *Werther*, a cena é coroada por uma chantagem: “Deixa-me ainda um pouco mais em repouso, tudo se arranjará”, diz Werther a Carlota num tom queixoso e ameaçador: quer dizer: “Logo estarás livre de mim”: proposição marcada pelo gozo, pois é precisamente fantasiada como uma última réplica. Para que o sujeito da cena se aproprie de uma última palavra realmente peremptória, é preciso nada menos que o suicídio: pelo anúncio do suicídio, Werther se torna imediatamente *o mais forte dos dois*: com o que se demonstra, uma vez mais, que apenas a morte pode interromper a frase, a Cena.

Kierkegaard

O que é um herói? Aquele que tem a última réplica. Existe porventura um herói que não fale antes de morrer? Renunciar à última réplica (recusar a cena) pertence pois a uma moral anti-heróica: a de Abraão: até o final do sacrifício que dele se exige,

.....  
Werther, 125.

Kierkegaard, *Temor e estremecimento*.

## O CIÚME

CIÚME. "Sentimento que nasce no amor e que é produzido pelo temor de que a pessoa amada prefira um outro" (Littré).

Werther

1. O ciumento do romance não é Werther; é o senhor Schmidt, noivo de Frederica, o homem do mau humor. O ciúme de Werther vem pelas imagens (ver Alberto enlaçar a cintura de Carlota), não pelo pensamento. É que se trata (e esta é uma das belezas do livro) de uma disposição trágica, não psicológica. Werther não odeia Alberto; simplesmente, Alberto ocupa um lugar desejado; é um adversário (um concorrente, no sentido estrito), não um inimigo: não é "odioso". Em suas cartas a Wilhelm, Werther se mostra um pouco ciumento. É apenas quando se deixa de lado a confiança para se passar à narração final que a rivalidade se torna aguda, acre, como se o ciúme surgisse por

essa simples passagem do *eu* ao *ele*, de um discurso imaginário (saturado do outro) a um discurso do Outro – do qual a Narração é a voz estatutária.

Proust

O narrador proustiano tem pouca relação com Werther. Chegaria a ser um amante? Não passa de um ciumento; nele, nada de “lunar” – senão quando ama, amorosamente, a Mãe (a avó).

Tallemant

2. Werther é capturado por esta imagem: Carlota corta o pão e o distribui a seus irmãos e irmãs. Carlota é um doce, e esse doce deve ser dividido: a cada um sua fatia: não sou o único – nunca sou o único, tenho irmãos, irmãs, devo dividir, devo inclinar-me à divisão: as deusas do Destino acaso não são também as deusas da Divisão, as Moiras – a última das quais é a Muda, a Morte? Além disso, se não aceito a divisão do ser amado, nego-lhe a perfeição, pois é de sua natureza dividir-se: Mé-lita se divide porque é perfeita, e Hiperíon sofre com isso: “Minha tristeza era verdadeiramente sem limites. Precisei distanciar-me.” Assim, sofro duas vezes: com a divisão em si, e com minha impotência de suportar-lhe a nobreza.

Hölderlin

.....  
**Tallemant des Réaux:** Luís XIII: “Seus amores eram estranhos amores: nada tinha do amante senão o ciúme” (*Historiettes*, 1, 338).

**Hölderlin.** *Hiperíon*, 127 (assinado por J.-L.B.).

Freud

3. “Quando amo, torno-me muito exclusivista”, diz Freud (que tomaremos aqui como o parâmetro da normalidade). Ser ciumento é conforme. Recusar o ciúme (“ser perfeito”) é portanto transgredir uma lei. Zulayha tentou seduzir José e seu marido não se indignou; tal escândalo exige uma explicação: a cena se passa no Egito, e o Egito é regido por um signo zodiacal que exclui o ciúme: Gêmeos.

Djedidi

(Conformismo inverso: não somos mais ciumentos, condenamos os exclusivistas, convivemos com muitos, etc. – Será possível? – ver o que de fato acontece: e se eu me forçasse a não ser mais ciumento, pela vergonha de sê-lo? É feio, é burguês, o ciúme: é uma preocupação indigna, uma *devoção* – e é essa devoção que recusamos.)

Etimologia

4. Como ciumento, sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovo por sê-lo, porque temo que meu ciúme fira o outro, porque me deixo sujeitar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.

.....  
**Freud,** *Correspondência*, 19.

**Djedidi**, 27. Zulayha alcança “um pouquinho” seu intento. José cedeu “na medida de uma asa de mosquito” para que a lenda não pudesse pôr em dúvida sua virilidade.

**Etimologia:** ζήλος (*zêlos*) – *zelosus* – *jaloux* [*cioso/ciumento*] (palavra francesa emprestada dos trovadores).

## A DEDICATÓRIA

DEDICATÓRIA. Episódio de linguagem que acompanha todo presente amoroso, real ou projetado, e, mais geralmente, todo gesto, efetivo ou interior, pelo qual o sujeito dedica alguma coisa ao ser amado.

1. O presente amoroso é procurado, escolhido e comprado na maior excitação – excitação tal que parece ser da ordem do gozo. Calculo diligentemente se esse objeto agradará, se não decepcionará, ou se, ao contrário, parecendo desmesurado, não denunciará por si mesmo o delírio – ou o engodo no qual estou envolvido. O presente amoroso é solene; arrastado pela metonímia devoradora que rege a vida imaginária, transporto-me integralmente nele. Através desse objeto, dou a você meu Tudo, toco você com meu falo; é por isso que fico louco de excitação, que percorro as lojas, que me obstino a encontrar o fetiche certo, o fetiche brilhante, exato, que se adaptará *perfeitamente* a seu desejo.

O presente é toque, sensualidade: você vai tocar o que eu toquei, uma terceira pele nos une. Dou a X... um lenço de pescoço e ele o usa: X... me dá o fato de usá-lo; e é aliás assim que, ingenuamente, ele concebe a coisa e a diz.

*A contrario:* toda moral da pureza requer que se separe o presente da mão que o dá ou recebe: na ordenação budista, os objetos pessoais, as três vestimentas são oferecidas ao bonzo sobre um andor; o monge as aceita tocando-as com um bastão, não com a mão; assim, no futuro, tudo o que lhe for dado – e do que ele viverá – será disposto em cima de uma mesa, no chão ou sobre um leque.

2. Tenho este medo: que o objeto dado não funcione bem, devido a uma imperfeição maliciosa; se é um porta-jóias (quão penosamente achado), por exemplo, a fechadura não funciona (mesmo a loja pertencendo a mulheres de sociedade; e, ainda por cima, o nome dessa loja é “*Because I love*”: seria pois *porque amo* que não funciona?). O gozo de presente, então, extingue-se, e o sujeito sabe que o que ele está dando ele não tem.

Zen

Zen: Percheron, 99.

Ph.S.

(Não damos apenas objetos: X... estando em análise, Y... também quer se fazer analisar: a análise como dom de amor?)

O presente não é forçosamente um lixo, mas tem, de todo modo, vocação de dejetos: o presente que recebo, não sei o que fazer com ele, ele não se ajusta a meu espaço, atravança, é demais: “Que tenho eu a ver com seu dom! “*Seudom*” torna-se o nome-farsa do presente amoroso.

3. É um argumento típico da “cena” o representar ao outro o que lhe damos (tempo, energia, dinheiro, engenho, outras relações, etc.); pois é provocar a réplica que faz funcionar qualquer cena: *E eu! e eu! O que é que eu não te dou!* O dom revela então a prova de força da qual é o instrumento: “Eu te darei mais do que você me dá, e assim eu te dominarei” (nos grandes *potlachs*\* ameríndios, era assim que se queimavam aldeias, se degolavam escravos).

Declarar o que dou, é seguir o modelo familiar: *veja os sacrifícios que fazemos por você*; ou ainda:

Ph.S.: conversa.

\* *Potlatch*: dom ou destruição de caráter sagrado; o beneficiário do dom tinha o desafio de oferecer um dom equivalente ao donatário. (N. da T.)

*nós te demos a vida* (– *Mas que tenho eu a ver com essa bendita vida!* etc.). Falar o dom é colocá-lo numa economia de troca (de sacrifício, de sobre-lanço, etc.), a que se opõe o gasto silencioso.

Banquete

4. “A esse deus, ó Fedro, dedico este discurso...” Não podemos dar linguagem (como fazê-la passar de uma mão para outra?), mas podemos dedicá-la – pois que o outro é um pequeno deus. O objeto dado é reabsorvido no dizer suntuoso, solene da consagração, no gesto poético da dedicatória; o dom é exaltado já pela voz que o diz, se esta voz é *medida* (métrica); ou ainda: *cantada* (lírica); é o princípio mesmo do *Hino*. Não podendo dar nada, dedico a própria dedicatória, no que se absorve tudo o que tenho a dizer:

R.II.

Baudelaire

“A la très chère, à la très belle,  
Qui remplit mon coeur de clarté,  
A l’ange, à l’idole immortelle...”\*

O canto é o suplemento precioso de uma mensagem vazia, inteiramente contida em seu endereça-

.....  
**Banquete:** discurso de Agatão, 101.

**R.H.:** conversa.

\* À muito cara, à muito bela, / Que enche meu coração de claridade, / Ao anjo, ao ídolo imortal... (N. da T.)

mento, pois o que dou cantando é ao mesmo tempo meu corpo (através de minha voz) e o mutismo com o qual você o golpeia. (O amor é mudo, diz Novalis; apenas a poesia o faz falar.) *O canto nada quer dizer:* é por isso que você entenderá por fim que o estou dando a você; tão inútil quanto o fiapo de lã, a pedrinha, oferecidos à mãe pela criança.

As bodas  
de Figaro

5. Impotente para se enunciar, para ser enunciado, o amor quer entretanto se gritar, se exclamar, se escrever por toda parte: “*all’acqua, all’ombra, ai monti, ai fiori, all’erbe, ai fonti, all’eco, all’aria, ai venti...*”\*. Por pouco que o sujeito amoroso crie ou monte uma obra qualquer, é presa de uma pulsão de dedicatória. O que ele faz, ele quer imediatamente, e mesmo antecipadamente, dá-lo a quem ele ama, por quem ele trabalhou, ou trabalhará. O sobrescrito do nome virá dizer o dom.

Entretanto, salvo o caso do Hino, que confunde o envio e o próprio texto, o que se segue à dedicatória (a saber, a própria obra) tem pouca relação com essa dedicatória. O objeto que dou não é mais tautológico (dou a você aquilo que dou a você), é

.....  
**As bodas de Figaro,** ária de Querubim (Ato I).

\* Na água, na sombra, nos montes, nas flores, no mato, nas fontes, no eco, nas canções, nos ventos. (N. da T.)



*interpretável*, tem um sentido (sentidos) que ultrapassa de muito seu endereçamento; por mais que eu escreva seu nome em minha obra, é para “eles” que ela foi escrita (os outros, os leitores). É pois por uma fatalidade da própria escrita que não se pode dizer de um texto que ele é amoroso, mas apenas, a rigor, que foi feito “amorosamente”, como um bolo ou uma pantufa bordada.

E mesmo: menos ainda que uma pantufa! Pois a pantufa foi feita para seu pé (seu número e seu prazer); o bolo foi feito ou escolhido para seu gosto: há uma certa adequação entre esses objetos e sua pessoa. Mas a escrita, esta não dispõe desta complacência. A escrita é seca, obtusa; é uma espécie de rolo compressor; segue em frente, indiferente, indelicada; preferiria matar “pai, mãe, amante” a se desviar de sua fatalidade (de resto enigmática).

Quando escrevo, devo me render a esta evidência (que, segundo meu Imaginário, me dilacera): não há nenhuma benevolência na escrita, há, antes, um terror: ela sufoca o outro que, longe de nela ver o dom, aí lê uma afirmação de domínio, de poder, de usufruto, de solidão. Donde o paradoxo cruel da dedicatória: quero a todo preço dar a você o que o sufoca.

(Verificamos muitas vezes que um sujeito que escreve não tem de modo algum a escrita de sua imagem privada: quem me ama “por mim mesmo” não me ama pela minha escrita (com o que sofro). Sem dúvida, porque amar ao mesmo tempo dois significantes no mesmo corpo é demais! Isso não é nada comum. E se por exceção isso acontece, trata-se da Coincidência, do Soberano Bem.)

6. Não posso pois dar a você o que acreditei escrever para você, é a isso que devo me render: a dedicatória amorosa é impossível (não me contentarei com um sobrescrito mundano, fingindo dedicar a você uma obra que nos escapa a ambos). A operação na qual o outro é envolvido não é um sobrescrito. É, mais profundamente, uma inscrição: o outro está inscrito, inscreveu-se no texto, deixou seu rastro, múltiplo. Se, deste livro, você fosse apenas o dedicatário, você não sairia de sua dura condição de *objeto* (amado) – de deus; mas sua presença no texto, pelo próprio fato de você ser aí irreconhecível, não é a de uma figura analógica, de um fetiche, é a de uma força que não está, conseqüentemente, em repouso absoluto. Pouco importa, pois, que você se sinta continuamente reduzido ao silêncio, que seu próprio discurso pareça-lhe sufocado sob o discurso, monstruoso, do sujeito

Pasolini

amoroso: em *Teorema*, o "outro" não fala, mas inscreve alguma coisa em cada um daqueles que o desejam – opera o que os matemáticos chamam de catástrofe (o abalo de um sistema por um outro): é verdade que aquele mudo é um anjo.

## A ESPERA

ESPERA. Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos).

Schönberg

1. Espero uma chegada, um retorno, um sinal prometido. O que pode ser fútil ou enormemente patético: em *Erwartung (Espera)*, uma mulher espera o amante, à noite, na floresta; eu, eu só espero um telefonema, mas é a mesma angústia. Tudo é solene: não tenho o senso das *proporções*.
2. Há um roteiro da espera: organizo-o, manipulo-o, recorto um pedaço de tempo no qual vou mimar a perda do objeto amado e provocar todos os efeitos de um pequeno luto. A espera é pois encenada como uma peça de teatro.  
O cenário representa o interior de um café; temos um encontro, eu estou esperando. No Prólogo,

único ator da peça (evidentemente), constato, registro o atraso do outro; esse atraso não passa ainda de uma entidade matemática, computável (olho o relógio várias vezes); o Prólogo termina como um súbito desvario: decido “ter um ataque de nervos”, desencadeio a angústia da espera. O ato I começa então; é ocupado por suputações: haveria um mal-entendido sobre a hora, o lugar? Tento lembrar o momento em que o encontro foi marcado, as precisões que foram dadas. Que fazer (angústia de conduta)? Mudar de café? Telefonar? Mas e se o outro chegar durante essas ausências? Não me vendo, talvez ele vá-se embora, etc. O ato II é o da cólera; dirijo violentas recriminações ao ausente: “Puxa, mas que mancada ele (ela) bem que poderia ter...”, “Ele (ela) sabe perfeitamente...” Ah! se ela (ele) pudesse estar aqui, para que eu pudesse recriminá-la(o) por não estar aqui! No ato III, atinjo (obtenho?) a pura angústia: a do abandono; acabo de passar, num segundo, da ausência à morte; o outro está como morto: explosão de luto: estou interiormente *livido*. Tal é a peça; ela pode ser abreviada pela chegada do outro; se este chega em I, a acolhida é calma; se chega em II, há “cena”; se chega em III, é o reconhecimento, a ação de gra-

Winnicott

.....  
Winnicott, *Jeu et réalité*, 34.

Pélias

ças: respiro largamente, como Pélias saindo do subterrâneo e de novo encontrando a vida, o perfume das rosas.

(A angústia da espera não é continuamente violenta; tem seus momentos mornos; espero, e todo o entorno de minha espera é marcado de irrealidade: neste café, olho os outros que entram, que papeiam, que brincam, que riem tranquilamente: eles, eles não esperam.)

3. A espera é um encantamento: recebi *a ordem de não me mexer*. A espera de um telefonema se tece assim de pequeníssimas interdições, *ao infinito*, até o inconfessável: não me permito sair do cômodo, ir ao banheiro, nem mesmo telefonar (para não ocupar o aparelho); sofro quando me telefonam (pela mesma razão); desespero de pensar que a tal hora próxima terei que sair, correndo o risco, assim, de perder a chamada benfazeja, o retorno da Mãe. Todas essas diversões que me solicitam seriam momentos perdidos para a espera, impurezas de angústia. Pois a angústia de espera, na sua pureza, exige que eu permaneça sentado numa poltrona ao pé do telefone, sem fazer nada.
4. O ser que estou esperando não é real. Tal o seio da mãe para o bebê, “eu o crio e recrio sem cessar

Winnicott

a partir de minha capacidade de amar, a partir da necessidade que tenho dele”: o outro vem para o lugar em que o estou esperando, para o lugar em que já o criei. E se ele não vem, eu o alucino: a espera é um delírio.

Ainda o telefone: a cada toque, atendo apressadamente, creio que é o ser amado que me está telefonando (pois que ele deve me telefonar); um esforço mais, e “reconheço” sua voz, enceto o diálogo, pronto a encolerizar-me contra o importuno que me desperta de meu delírio. No café, toda pessoa que entra, à menor semelhança de silhueta, é igualmente, num primeiro movimento, *reconhecida*.

E, muito tempo depois da relação amorosa ter-se apaziguado, conservo ainda o hábito de alucinar o ser que amei: às vezes, angustio-me ainda com um telefonema que tarda, e, a cada importuno, creio reconhecer a voz que eu amava: sou um mutilado que continua a sentir dor na perna amputada.

5. “Estarei enamorado? – Claro que sim, já que espero.” O outro, este, nunca espera. Às vezes, quero bancar aquele que não espera; tento me ocupar com outra coisa, chegar atrasado; mas, nesse jogo, sempre perco; faça o que fizer, acabo sempre ocioso,

.....  
Winnicott, *Jeu et réalité*, 21.

pontual, adiantado mesmo. A identidade fatal do amante nada mais é que: *sou aquele que espera*.

(Na transferência, espera-se sempre – na sala do médico, do professor, do analista. Mais do que isso: se espero num guichê de banco, no embarque de um avião, estabeleço imediatamente uma relação agressiva com o funcionário, com a aeromoça, cuja indiferença desvela e irrita minha sujeição; de modo que podemos dizer que, em toda parte onde há espera, há transferência: dependendo de uma presença que se divide e que demora a se dar – como se se tratasse de arrefecer meu desejo, de alquebrar minha necessidade. *Fazer esperar*: prerrogativa constante de todo poder, “passatempo milenar da humanidade”.)

E.B.

6. Um mandarim estava enamorado de uma cortesã. “Serei tua, diz ela, quando passares cem noites me esperando sentado num tamborete, em meu jardim, sob minha janela.” Mas, na nonagésima nona noite, o mandarim se levantou, pôs seu tamborete debaixo do braço e partiu.

.....  
E.B.: carta.

## POR QUÊ?

POR QUÊ. Ao mesmo tempo que se pergunta obsessivamente por que não é amado, o sujeito amoroso vive na crença de que, de fato, o objeto amado o ama, mas não lhe diz.

1. Existe para mim um “valor superior”: meu amor. Nunca digo a mim mesmo: “Para quê?” Não sou niilista. Não me coloco a questão dos fins. Nenhum “por que” em meu discurso monótono, exceto um único, sempre o mesmo: *mas por que afinal você não me ama?* Como pode alguém não amar este *eu* que o amor torna perfeito (que dá tanto, que faz feliz, etc.)? Pergunta cuja insistência subsiste à aventura amorosa: “Por que você não me amou?”; ou ainda: “Oh, dize, amor de meu coração, por que me abandonaste?”: “*O sprich, mein herzallerliebstes Lieb, warum verliessest du mich?*”

Nietzsche

Heine

.....  
**Nietzsche:** “Que significa o niilismo? *Que os valores superiores se depreciam.* Os fins escasseiam, e não há resposta para esta questão ‘para quê?’”

**Heine,** *Lyrisches Intermezzo*, 23, 285.

2. Logo (ou ao mesmo tempo) a questão já não é: “por que você não me ama?”, mas: “por que você me ama apenas *um pouco*?” Como você faz para amar *um pouco*? Amar “um pouco”, que quer dizer isso afinal? Vivo sob o regime do *demais* ou do *não-suficiente*; ávido de coincidência, tudo o que não é total parece-me parcimonioso; o que procuro, é ocupar um lugar *a partir do qual as quantidades não possam mais ser vistas* e do qual o balanço esteja banido.

Ou ainda – pois sou nominalista: por que  *você não me diz* que me ama?

Freud

3. A verdade é que – paradoxo exorbitante – não deixo de acreditar que sou amado. Alucino o que desejo. Cada mágoa vem menos de uma dúvida que de uma traição: pois apenas aquele que ama pode trair, apenas aquele que se crê amado pode ser ciumento: o outro, episodicamente, falta ao seu ser, que é de me amar, tal é a origem de meus infortúnios. Um delírio, contudo, existe apenas se dele despertamos (só existem delírios retrospectivos): um dia, entendo o que me aconteceu: acreditava sofrer por não ser amado, e era contudo

.....  
Freud: “Temos que perceber que a psicose alucinatória do desejo [...] só faz trazer à consciência desejos ocultos ou recalçados, mas ela os representa, além disso, com toda boa fé, como realizados” (*Metapsicologia*, 178).

por acreditar sê-lo que sofria; vivia na complicação de me acreditar ao mesmo tempo amado e abandonado. Qualquer um que tivesse ouvido minha linguagem íntima só poderia exclamar, como fazemos com relação a uma criança difícil: *mas, afinal, o que ela quer?*

(*Eu te amo torna-se você me ama*. Um dia, X... recebeu orquídeas anônimas: imediatamente alucinou-lhes a origem: só poderiam vir de quem o amava; e quem o amava só podia ser quem ele amava. Somente após longo tempo de controle é que consegue dissociar as duas inferências: quem o amava não era forçosamente quem ele amava.)



“NEM UM SÓ PADRE O ACOMPANHAVA”

SOZINHO. A figura remete, não ao que pode ser a solidão humana do sujeito amoroso, mas à sua solidão “filosófica”, já que o amor-paixão não é, atualmente, objeto de nenhum sistema maior de pensamento (de discurso).

1. Como se chama aquele sujeito que se obstina num “erro”, contra tudo e contra todos, como se tivesse diante de si a eternidade para “se enganar”? – Chamam-no de *relapso*. Que seja de um amor a outro ou no interior do mesmo amor, não paro de “recair” numa doutrina interior que ninguém partilha comigo. Quando o corpo de Werther é levado à noite para um canto do cemitério, perto das duas tílias (a árvore do perfume simples, da lembrança e do adormecimento), “nem um só padre o acompanhava” (essa é a última frase do romance). A religião não apenas condena, em Werther, o suicida, mas também, talvez, o amante, o utó-

Werther

.....  
Werther, 151.

Etimologia

pico, o desclassificado, aquele que não está “religado” a nenhum outro ser além dele mesmo.

Banquete

2. No *Banquete*, Erixímaco constata com ironia que leu em algum lugar um panegírico do sal, mas nada sobre Eros; e é por ser Eros censurado como objeto de conversação que a pequena sociedade do *Banquete* decide elegê-lo como tema de sua mesa redonda: dir-se-ia intelectuais de hoje aceitando discutir à contracorrente justamente o Amor e não a política, o Desejo (amoroso) e não a Necessidade (social). A excentricidade dessa conversação reside no fato de ser uma conversação sistemática: o que os convivas tentam produzir não são proposições vividas, relatos de experiências, mas uma doutrina: Eros é, para cada um deles, um sistema. Hoje, entretanto, do amor, não existe nenhum sistema: e os poucos sistemas que rodeiam hoje o amante contemporâneo não lhe dão nenhum lugar (exceto um lugar desvalorizado): em vão ele se volta para tal ou qual das linguagens estabelecidas, ninguém lhe responde, a não ser para desviá-lo daquele a quem ama. O discurso cristão, se ainda existe, exorta-o a reprimir ou a sublimar. O discurso psicanalítico (que, pelo menos, descreve seu estado) incita-o a

.....  
Etimologia: *religare*, religar.  
Banquete, 37.

fazer o luto de seu Imaginário. Quanto ao discurso marxista, este nada diz. Se de mim se apodera a vontade de bater a essas portas para fazer reconhecer *em algum lugar* (seja qual for) minha “loucura” (minha “verdade”), uma após a outra essas portas se fecham; e, quando todas elas estão fechadas, isso produz ao meu redor um muro de linguagem que me enterra, me oprime e me renega – a menos que eu faça resipiscência e aceite “*me livrar de X...*”.

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

3. A solidão do amante não é uma solidão de pessoa (o amor se confia, ele fala, se conta), é uma solidão de sistema: estou sozinho para erigi-lo em sistema (talvez por ser constantemente remetido ao solipsismo de meu discurso). Paradoxo difícil: posso ser ouvido por todos (o amor vem

dos livros, seu dialeto é corrente), mas não posso ser escutado (aceito “profeticamente”) senão pelos sujeitos que têm *exatamente e presentemente* a mesma linguagem que eu. Os amantes, diz Alcibiades, são como aqueles que foram mordidos por uma víbora: “Não querem, dizem, falar com ninguém de seu acidente, exceto com aqueles que também foram suas vítimas, por serem eles os únicos em condições de conceber e desculpar tudo o que ousaram dizer e fazer quando tomados por suas dores”: mirrado bando dos “Defuntos famélicos”, dos Suicidas de amor (quantas vezes um mesmo amante não se suicida?), aos quais nenhuma grande linguagem (a não ser, fragmentariamente, a do Romance passado) empresta sua voz.

4. Tal como o antigo místico, mal tolerado pela sociedade eclesiástica na qual vivia, como sujeito amoroso, não confronto nem contesto: simplesmente, não dialogo: com os aparatos de poder, de pensamento, de ciência, de gestão, etc.; não sou necessariamente “despolitizado”: meu “desvio” consiste em não ficar “excitado”. Em compensação, a sociedade me submete a um recalcaque estranho, a céu aberto: nenhuma censura, nenhuma proibição: estou simplesmente suspenso *a humanis*, lon-

Banquete

Rusbrock

.....  
Banquete, 167.

ge das coisas humanas, por um decreto tácito de insignificância: não faço parte de nenhum repertório, de nenhum refúgio.

### 5. Porque estou sozinho:

“Tout le monde a sa richesse,  
moi seul paradis démuné.  
Mon esprit est celui d'un ignorant  
parce qu'il est très lent.  
Tout le monde est clairvoyant,  
moi seul suis dans l'obscurité.  
Tout le monde a l'esprit perspicace,  
moi seul ai l'esprit confus  
qui flotte comme la mer, souffle comme le vent.  
Tout le monde a son but précis,  
moi seul ai l'esprit obtus comme un paysan.  
Moi seul je diffère des autres hommes,  
parce que je tiens à têter ma Mère.”\*

Tao

.....  
Tao: *Tao Te King*, XX, 85.

\* “Todos possuem suas riquezas, / apenas eu pareço desprovido. / Meu espírito é o de um ignorante / porque é demasiado lento. / Todos são clarividentes, / apenas eu encontro-me na obscuridade. / Todos têm o espírito perspicaz, / apenas eu tenho o espírito confuso, / que flutua como o mar, sopra como o vento. / Todos têm um objetivo preciso, / apenas eu tenho o espírito obtuso como um camponês. / Apenas eu difiro dos outros homens, / porque me obstino a mamar em minha Mãe.” (N. da T.)