

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS

JULIANA MAFFEIS

O DISCURSO AMOROSO DE ANA CRISTINA CESAR

Porto Alegre
2013.

JULIANA MAFFEIS

O DISCURSO AMOROSO DE ANA CRISTINA CESAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em Letras pela Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Charles Kiefer

Porto Alegre

2013.

JULIANA MAFFEIS

O DISCURSO AMOROSO DE ANA CRISTINA CESAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de licenciado em Letras pela Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Bruno Jorge Bergamin

Prof. Dr. Charles Kiefer

Prof. Dra. Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre

2013.

RESUMO

Através da obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, o presente trabalho intenciona identificar o sujeito amoroso no discurso de Ana Cristina Cesar, em *A teus pés*, por meio de um estudo comparado entre as duas linguagens. A pesquisa, de caráter bibliográfico, identifica os poemas da autora em que a linguagem amorosa é predominante para, assim, dar voz ao sujeito que vive a experiência do amor e discorre imediatamente sobre aquilo que sente. Através das *figuras* (gestos do apaixonado em ação) contidas em *Fragmentos de um discurso amoroso* e encontradas subjetivamente nos poemas da autora que pretendemos esboçar essa relação e afirmar a existência do amor dentro do discurso de Ana Cristina Cesar. Também abordaremos, breve e anteriormente ao encadeamento dos textos, a estrutura elaborada para construção das obras trabalhadas.

Palavras-chave: *Fragmentos de um discurso amoroso*. Roland Barthes. *A teus pés*. Ana Cristina Cesar.

ABSTRACT

Through Roland Barthes' work *A Lover's Discourse: Fragments*, this work aims to identify the loving subject in Ana Cristina Cesar's *A teus pés*, by a compared study between the two languages. The research, which has a bibliographic character, identifies the author's poems in which the love language prevails, so it is given a voice to the subject who lives the love experience and immediately talks about what is felt. It is going to be through the figures (gestures of the loving subject in action) inside *A Lover's Discourse: Fragments* and subjectively found in the author's poems that it is intended to delineate this relationship and affirm the existence of love in Ana Cristina Cesar's discourse. We are also going to address, briefly and before the weaving of the texts, the structure elaborated to build the works discussed here.

Key words: *A Lover's Discourse: Fragments*. Roland Barthes. Ana Cristina Cesar. *A teus pés*.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2	O DISCURSO AMOROSO DE ROLAND BARTHES	13
3	O DISCURSO DE ANA CRISTINA CESAR.....	17
4	O DISCURSO AMOROSO DE ANA CRISTINA CESAR.....	27
	4.1 O TRAJETO AMOROSO	28
	4.2 A CAPTURA	32
	4.2.1 A Doçura do Começo	33
	4.2.2 O Desfile de Sofrimento	34
	4.3 O DESLUMBRANTE TÚNEL DO AMOR	35
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
	REFERÊNCIAS.....	52
	APÊNDICE	55

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Falar de amor exige expor um novo ângulo, uma nova provocação, pois muito sobre o tema já foi debatido. Durante a década de 1970, representantes do discurso amoroso na França e no Brasil discorrem sobre tal experiência, dando margem a uma série de aproximações que podem ser feitas entre *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, e *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Com base no entrelaçamento dos textos, buscamos o discurso amoroso de Ana Cristina Cesar expondo um novo prisma para a compreensão do amor através da única voz que legitima tal discurso: a voz do sujeito apaixonado.

Na França, Roland Barthes recontextualizou sua teoria para elevar o sujeito e a história dentro da escritura e, ao escrever *Fragmentos de um discurso amoroso*, a linguagem sensível se tornou clara e prazerosa. Ao criar esta obra, o autor renunciou aos exemplos e aos clássicos românticos para empossar o sujeito apaixonado, que fala sobre aquilo que vive, no tempo presente.

No Brasil, Ana Cristina Cesar escreve poesia obsessivamente. Sem medo de enganar, a autora é fortemente vinculada à escrita da intimidade: diário e carta passam a adquirir fictícias assinaturas e falsos remetentes; e é em *A teus pés* que a autora compila os relatos de uma biografia ficcional e, também, dá voz a um sujeito que fala da sua vivência explicitamente amorosa e discretamente enunciada.

Encaminhando os dois discursos para um sentido único, esta monografia se desenvolve em três capítulos. Num primeiro momento, será apresentado o discurso de Roland Barthes voltado para a obra que servirá de base para este trabalho, explanando assim, de que maneira foi construído o discurso amoroso exposto em seu livro; no segundo momento, segue a apresentação do discurso de Ana Cristina Cesar e dos recursos que a autora se utilizou para escrever seu único livro publicado em vida. Assim, tem-se o intuito de ambientar o tema de análise, explanando noções de conceitos, tais como fragmento e intertextualidade, por se tratarem de instrumentos de composição utilizados por ambos os autores.

No terceiro momento, trabalharemos com a transposição do discurso amoroso. Após a análise de tal discurso por meio dos fragmentos de Roland Barthes e de como é composto o discurso da autora, identificaremos o discurso amoroso de Ana Cristina Cesar. Para que este movimento se desenvolva com clareza (evitando a “febre de linguagem” do discurso apaixonado), tomamos o *Trajeto amoroso* para seguir uma organização. O nome deste percurso foi cunhado por Roland Barthes, e tal caminho compreende a experiência vivida

entre todos os enamorados, dividindo-se entre os episódios de: *Captura*; *Doçura do começo* e *Desfile de Sofrimentos*.

Acomodando o trabalho dentro do *Trajetos amoroso*, todos os episódios – que compõem os tópicos deste capítulo – serão ilustrados por poemas retirados de *A teus pés*.

Assim, a identificação do discurso amoroso será observada mediante a pertinência dos gestos do enamorado reconhecidos como “cena de linguagem”, sempre buscando encontrar a voz deste sujeito com base nas figuras comportamentais que Roland Barthes define em

Fragments de um discurso amoroso. Os três episódios categorizados pelo *Trajetos amoroso*, mais tarde, darão lugar ao *Deslumbrante túnel do amor*, momento de livre assimilação das figuras dentro do discurso do sujeito apaixonado, e última parte deste capítulo.

Dessa maneira, pretende-se analisar como acontece o discurso amoroso de Ana Cristina César. Bem como *Fragments de um discurso amoroso* compreende o sujeito que discursa em *A teus pés*. A autora, que declarou ter feito “fragmentos de um discurso amoroso” durante a composição desta obra sustenta o entrelaçamento entre seu texto e os gestos do enamorado flagrados em ação, que Roland Barthes chamou de *figuras*. Estas *figuras* vão ilustrar o envolvimento entre as obras através de um movimento de identificação em *A teus pés* argumentada por *Fragments de um discurso amoroso*.

Desta maneira, as questões que envolvem a discussão deste trabalho procuram responder e problematizar a relação entre os dois textos. Uma vez que não tenhamos a intenção de esgotar o tema em sua totalidade, espera-se, por fim, que o presente estudo auxilie a reflexão sobre a construção do discurso amoroso de Ana Cristina Cesar.

2 O DISCURSO AMOROSO DE ROLAND BARTHES

A década de 1970 trouxe a Roland Barthes um novo percurso para sua escrita, que mesclaria a “inteligência crítica com a sensualidade verbal”, como pontua a tradutora de algumas de suas obras Leyla Perrone-Móises.¹ Rumando por um novo caminho, Barthes confessou que “não se devia ser incondicionalmente fiel à linguística, nem praticar uma „interdisciplinaridade“ convencional, porque, ao praticar essas duas disciplinas, o importante seria subverter a imagem que temos da linguística e da literatura” e manifestou receio à ciência, argumentando que o estruturalismo pretendia “desfetichizar” os saberes antigos. Assim, surge a teoria da escritura², afastada do estruturalismo e da semiologia. Cruzando esta trajetória, surge a reflexão sobre o sujeito da nova escritura e sobre a intertextualidade de Bakhtin e Julia Kristeva, a influência de Jacques Derrida, o interesse pela cultura oriental, buscando alcançar a “palavra calma”³ e o “prazer do texto”.⁴

Em constante transformação, Barthes aproveitou as lições das fases abandonadas para fundamentar as seguintes, qualificando a sua teoria. A semiologia e a análise estrutural serviram de base para que o autor pudesse aliar história e crítica ao corpo, desejo e prazer do texto. A teoria que encontramos em Barthes, como afirma a tradutora, “nunca é mero diletantismo, mas a experiência cognitiva dos mais diversos objetos culturais, corporificada numa linguagem sensível, marcada pelo humor e pelo afeto”, como podemos perceber em *Fragmentos de um discurso amoroso*⁵.

Roland Barthes poderia enumerar uma coleção de sintomas, ou os sinais que indicam o estado do enamorado, neste momento de constante euforia e desalento simultâneos para escrever *Fragmentos de um discurso amoroso*, ou ainda poderia simular um discurso descritivo e linear, explorando o confuso retrato psicológico do enamorado. Porém, para criar esta obra, o autor renunciou aos exemplos e substituiu a análise do comportamento do apaixonado para dar voz a este, de modo enunciativo. “Assim sendo é um enamorado que fala

¹ Leyla Perrone-Móises é professora titular de literatura francesa na USP e na Sorbonne e na Maison des Sciences de l'Homme de Paris. Neste trabalho, utilizamos a tradução e o posfácio do livro *Aula* (2007), de Roland Barthes, por ela realizados.

² Roland Barthes define *escritura* no primeiro capítulo da primeira parte de *O grau zero da escritura*, de 1971.

³ O interesse de Roland Barthes pela cultura oriental originou a escrita de *O império dos signos*, em 1970, e um curso sobre haicai japonês, em *A preparação do romance I*, em 1979.

⁴ O livro homônimo de Roland Barthes analisa o prazer sensual do texto por quem escreve e por quem lê, descarta a friquidez do texto empolado e político.

⁵ A partir desse momento a obra *Fragmentos de um discurso amoroso* (BARTHES, Roland. Trad. Hortênsia dos Santos. Livraria Francisco Alves Editora S.A. Rio de Janeiro, 2ª Edição, 1977) será referida pela abreviatura FDA.

e que diz:” na ordem que as figuras surgem à sua cabeça – foi o método pelo qual Barthes organizou os fragmentos de seu discurso amoroso.

A ação de correr para todo o lado origina o *dis-cursus*. Para o enamorado, seu discurso é algo que “não para de correr dentro da sua cabeça, de empreender novas diligências e de intrigar contra a si mesmo”, desenvolvendo a ideia de forma aleatória e contínua. Barthes denomina as ações praticadas pelo apaixonado como *figuras*, as quais participam de seu pensamento uma maneira viva e enérgica, ou ainda pode ser marcada por um “gesto do corpo apanhado em ação”. Tais figuras são fundamentadas pela verdade ou pelo reconhecimento desta linguagem por outros apaixonados, pois “para constituir as figuras, não é preciso nada mais nada menos que este guia: o sentimento amoroso.” Entre parênteses, o autor declara que, idealmente, o livro seria uma cooperativa chamada “Leitores e Enamorados Reunidos.”

Podemos comparar a *figura* a dois conceitos citados por Barthes em diferentes obras: o *punctum*, apresentado em seu *Câmera Clara* (1984, p. 45), que, em fotografia consiste no ato de “pinçar o olhar do espectador” por se tratar de um despertar para algo que chama a atenção na imagem. Este despertar emana da cena da fotografia como uma espécie de marca que pontua ou um instrumento que fere. O leitor é atingido por uma figura de forma que não mais consegue desvirtuar a ideia do texto sem este elemento máximo; ou ainda, comparamos figura à *lexia*, conceito apresentado em *S/Z* (1970, p. 88), que se constitui de cada pequeno fragmento de texto e resulta de um corte na sua linearidade, possibilitando que as significações possam se disseminar através do desligamento de uma *lexia* à outra. Deste modo, o recorte de seus fragmentos será desenvolvido através do sentido de uma figura escolhida (podendo variar entre palavra, sintagma ou período) no texto. Quanto maior for o número de experiências relacionadas a este elemento, mais densa em interpretações poderá ser a figura.

As *figuras* indiciadas no livro, em forma de glossário, não apresentam uma definição, mas um argumento. O autor acrescenta “recurso de distanciamento, cartaz, à moda de Brecht⁶” na significação da palavra que determina “exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada”. Este argumento citado não define o sujeito ou discorre sobre o amor, mas ao que o sujeito apaixonado diz sem preocupar-se com o sentido próprio da palavra, com a nobreza ou pobreza de seu vocabulário, pois o sujeito apaixonado a quem

⁶ Barthes busca o modelo do “teatro múltiplo” de Brecht que mostra, cita, repete e recorta os gestos, compondo as figuras, interrompendo as narrativas, não apenas para exprimir o sentido, mas para transformar o real. É o teatro do *gestus*, diz o professor Christophe Bident, que afirma o gosto de Barthes por esta *noção à moda Brecht* como “o esquema histórico que está no fundo de cada espetáculo”. Fonte: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-gesto-teatral-de-roland-barthes/>

Barthes se refere “sabe apenas que o que lhe passa pela cabeça em determinado momento fica marcado, como a impressão de um código”.

Para cada *figura*, o autor encontra uma frase de mensagem concluída. Ainda que a frase esteja incompleta, seu princípio ativo de articulador pode já ter cumprido seu papel comunicativo ao esboçar um sentimento. Estas frases são “matrizes de figuras” e, através delas, Barthes organiza e explica a ordem de seus fragmentos amorosos:

Ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito apaixonado sem nenhuma ordem, porque dependem cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (aquele que lhe “cai” sobre a cabeça), o enamorado retira figuras de reserva (do tesouro?), de acordo com as carências, as injunções ou os prazeres do seu imaginário. Cada figura explode, vibra sozinha como um som despojado de toda melodia – ou se repete, até cansar, como motivo de uma música sempre igual. Nenhuma lógica liga as figuras nem determina sua contigüidade: as figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Eríneas; se agitam, se chocam, se acalmam e voltam, se afastam sem nenhuma ordem como vôo de mosquitos. O *dis-cursus* amoroso não é dialético; ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva (...) (FDA, 1977, p. 4)

Podemos pensar que cada *figura* é um saber, como o autor cita em *Aula* (1977, p. 20), sendo cada saber um enunciado que, em escritura, fará com que o enunciador apaixonado busque “o lugar e a energia do sujeito” jogando com as palavras que “não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores”, pois “a escritura faz do saber uma festa” e “o sujeito apaixonado vive cada momento com o ser amado como uma festa” (FDA, p.113).

A forma adotada por Barthes é explicada logo no início da obra com um capítulo introdutório chamado “Como é feito este livro”, e esclarece certas interrogações que podem surgir por parte do leitor até que este entre em contato com o discurso horizontal do sujeito, apresentado de acordo com uma causalidade ou finalidade. Acreditamos que este enamorado teve razão para pensar ou agir de determinada forma, ainda que sem transcendência, sem redenção, sem romance, mas com palavras saborosas.

(...) a escritura se encontra em toda a parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). Curnonski dizia que, na culinária, é preciso que “as coisas tenham gosto do que são”. Na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são, o que foram, é necessário esse ingrediente, o sal das palavras. É esse gosto das palavras que faz o saber profundo, fecundo. (Aula, 1977, p. 21)

Escritura, para Barthes, é a escrita do escritor. A escritura não difere de texto ou de literatura por designar todo e qualquer discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas encenadas ou teatralizadas como significantes. Deste modo, a escritura proposta contribui para enaltecer a voz subjetiva que o enamorado se utiliza para falar

reflexivamente, com uma linguagem identificada pelo “grafo complexo das pegadas de uma prática” que se dedica à prática de escrever. Tal ideia surge em *Aula* (1987, p. 19), e defende literatura no sentido em que se “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.” Ainda aqui, percebemos a escolha da sua linguagem em *FDA* quando o autor afirma que é através da escritura, que “o saber reflete incessantemente sobre o saber”, por meio de “um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático”. Mesmo que *FDA* não seja um texto dramático, o autor expõe a “semiologia dramática” sobre o amor para apresentar a enunciação do discurso amoroso de forma fragmentada.

Na *figura* Drama (p. 81), a definição é clara: “O sujeito apaixonado não pode ele mesmo escrever seu romance de amor. Só uma forma muito arcaica poderia recolher o acontecimento que ele declama sem poder contar.” Deste modo, Barthes comenta as cartas que Werther⁷, personagem de Goethe, envia a um amigo relatando os efeitos de sua paixão que, segundo o autor, possivelmente provocariam muitas dúvidas quanto a estes acontecimentos, que, por serem fúteis não forneceria reconhecimento ao seu leitor. Portanto, somente poderia ser transformado em escritura “através de um esforço imenso” do outro, que enxerga além da enorme repercussão gerada pelo próprio apaixonado. Caso o sujeito tenha coragem de exprimir seu real sentimento estaria denunciando a sua própria mediocridade, pois:

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 rapto amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar antes do discurso e atrás do prosclínio 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. (FDA, 1977, p. 81)

A verdadeira história de amor – pura, crua e real – recém produzida pela cabeça do enamorado, recém reproduzida no discurso do sujeito que reduz a si próprio “o grande turbilhão imaginário pelo qual é atravessado sem ordem e sem fim, a uma crise dolorosa, mórbida, da qual precisa se curar.” Assim, assolado pelo próprio drama amoroso, a história de amor surge como “o tributo que o enamorado deve pagar ao mundo para se reconciliar com ele”, e o seu discurso é simultaneamente um castigo e um alento. Se, por um lado, o apaixonado se fere com as próprias palavras (mal) ditas, sem socorro que acalente a incerteza de estar navegando em uma embarcação ébria, por outro percebemos que é vital para este

⁷ Protagonista de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, escrito em 1774, por Johann Wolfgang von Goethe.

sujeito lançar a palavra ao mundo como quem busca uma terra firme, que transmita sobriedade para o estado em que se encontra, sem rumo, sem trégua, sem história de amor.

Como um romancista do romanesco, como Barthes considerou-se, o autor estrutura *FDA* na forma de discurso que não se baseia na história, mas se interessa pelo cotidiano, pelas pessoas e pela vida que experimentam. Em uma entrevista publicada em *O grão da voz* (1987), percebemos claramente a ideia que circunda *FDA*:

Transformar esse romanesco em romance parece-me muito difícil, porque não me imagino a elaborar um objeto narrativo onde deveria haver uma história, quer dizer, essencialmente para mim, imperfeitos e pretéritos perfeitos e personagens psicologicamente mais ou menos constituídas. (...) Mas, ao mesmo tempo, sinto uma grande vontade de desenvolver no meu trabalho a experiência romanesca, a enunciação romanesca. (Grão da voz, 1987, p. 219)

E assim o autor se realizou em *FDA*, fabricando um discurso que simula o que é o discurso de *um* sujeito apaixonado e não o que é *o* discurso amoroso, da mesma forma que este apaixonado não se detém a uma história de amor ou a uma história de um amor, pois o sujeito amoroso presente no livro não parece consciente de uma medida técnica ou formal para estruturar um romance. O problema do apaixonado – no exato momento – é outro. Para tanto, Barthes submeteu

(...) a sucessão de figuras (inevitável) pois o livro é condenado por seu próprio estatuto a fazer um caminho. Cada um destes caminhos é arbitrário conjugado: o da nomenclatura e o do alfabeto. Cada um desses arbitrários é no entanto atenuado: um pela razão semântica (entre todos os nomes do dicionário, uma figura só pode receber dois ou três), o outro pela convenção milenar que estabelece a ordem do nosso alfabeto. (*FDA*, 1977, p. 5)

O autor afirma que se fez necessário uma ordem insignificante para evitar que o „acaso“ contribua com seqüências figurativas que causassem afirmação de determinada passagem, ou ainda designassem uma “filosofia do amor.”

O sujeito apaixonado que discursa livremente nas páginas do livro é constituído por diversos recortes literários do conhecimento de Roland Barthes . . Este caleidoscópio acontece por meio da “leitura regular”, como *Os sofrimentos de jovem Werther*, de Goethe; de “leituras insistentes”, tais como *Banquete*, de Platão, o Zen, a psicanálise, certos místicos, Nietzsche, canções populares alemãs; “leituras ocasionais”, “conversa de amigos” e a própria vida do autor. A memória de lugares, livros e encontros “onde tal coisa foi lida, dita, ouvida” é a instância do discurso proposto em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Assim, Barthes empresta ao sujeito apaixonado, no decorrer do livro, a sua “cultura” em troca da inocência do seu imaginário apaixonado, “indiferente aos bons costumes do saber”.

O resultado é uma montagem literária, que está individualizada ao nível da enunciação, em um discurso composto e simulado. O leitor de *FDA* é tão livre quanto o discurso de ordem aleatória, e não desempenha papel menos importante que este. Ao folhear as páginas, o leitor escolhe uma forma para caminhar despretensiosamente entre a linguagem impulsiva, de motivos ínfimos e oferecidos *à la carte* por um sujeito que “leu, ouviu, experimentou” aquilo “que fala e que diz” e, sobretudo, “de um sujeito que diz *eu*”.

Roland Barthes, quando entrevistado para comentar sobre *FDA*, em o *Grão da voz* (1981) responde à pergunta “Não é um livro de romancista, é um livro de semiólogo. E um livro de amoroso. Não é um ser extravagante um “semiólogo amoroso”?” com um enfático “De modo algum!” e explica:

O amoroso é o semiólogo selvagem em estado puro! Passa o tempo lendo signos. Não faz outra coisa: signos de felicidade, signos de infelicidade. No rosto do outro, em suas condutas. Ele está verdadeiramente atormentado pelos signos (Barthes, 2004, p. 424)

Em *FDA*, encontramos um sujeito apaixonado composto por múltiplas vozes e, ainda assim, com uma personalidade verdadeiramente atormentada pelos signos que constroem a sua atual situação. A sincronia dos signos⁸ de felicidade e infelicidade encontrados na vida amorosa deste sujeito faz parte do movimento de absorção e negação do qual se refere Julia Kristeva, quando observa este jogo intertextual vinculado à produção do texto poético a partir do “movimento complexo de uma afirmação e uma negação simultânea de outro texto” (1974, p. 176). Escrever, para Barthes, “é colocar-se naquilo a que se chama agora um imenso *intertexto*, quer dizer: colocar a própria linguagem, a sua própria produção de linguagem, no próprio infinito da linguagem”⁹

Podemos considerar que Barthes inventa outros sujeitos através do recorte que cria para compor uma nova e única voz para o discurso, se apropriando da “palavra literária” como um cruzamento de superfícies textuais ou “um diálogo de diversas escrituras” (Kristeva, 1974, p.176) capazes de alinhar esta composição.

Texto, tecido, trança: de linguagem, de discursos. De sujeitos: perdido nesse tecido – nesse texto – o sujeito desfaz-se nele, tal uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Daí a heteronomia (a heteronímia)

⁸ Barthes, em *Elementos de Semiologia* (1991, p. 43), diz que “o signo é composto de um significante e de um significado”, conforme prenunciou Saussure, e ele acrescenta que “o plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo”. Logo, “a significação pode ser concebida como um processo; é o ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo”. Outras definições sobre o assunto em <http://www.partes.com.br/ed39/teoriasignosreflexaoed39.htm>

⁹ BARTHES, em *Escrever para quem/para que?*, 1975, p.15.

barthesiana, que Julia Kristeva justamente acentuou, como forma polinômica de “pluralização do sentido” (poliglottismo, polissemia) “atravessando o não sentido e marcando supressão do sujeito”. (José Augusto Seabra, *Mors-amor*, 1982, p. 13)

Para José Augusto Seabra, pesquisador da área da Literatura orientado por Roland Barthes em sua tese de doutorado, é Julia Kristeva quem melhor fundamenta a concepção barthesiana do texto. O mesmo autor ainda considera que Barthes era “inteiramente confiante e inteiramente desconfiado perante a linguagem”, assim, propõe ao leitor saber odiá-la e amá-la, “numa paixão, cega, para que sua Paixão se possa cumprir. Infinitamente.” A paixão referida é a de Barthes pela linguagem. Paixão nada discreta, que demonstra o envolvimento e a entrega de um verdadeiro sujeito apaixonado em sua escritura.

O discurso amoroso de Barthes se desenvolve por meio de fragmentos. O autor assume seu gosto pela forma curta de escritura implicada a uma “ideologia ou contra-ideologia da forma. O fragmento parte do “entrelaçado, [d]a dissertação, [d]o discurso que construímos com a ideia de dar sentido final ao que dizemos.” E, equilibrando a ideia comemorativa acerca do conteúdo da escritura, enquanto uma festa, a forma do fragmento é um “estraga-festas”, pelo seu caráter descontínuo, “que instala uma espécie de pulverização de frases, de imagens, de pensamentos, em que nenhuma solidifica definitivamente.” (*Grão da voz*, p. 206). Contudo, para enunciar um fragmento se faz necessário adotar uma técnica de dramatização que, para o autor, surge com a vantagem de separar-se da metalinguagem, repousando na única ação da linguagem primeira: a voz do apaixonado.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1977, p. 102), o autor implica o fragmento a um gozo imediato, sendo “um fantasma do discurso, uma abertura do desejo” podendo surgir em qualquer lugar: num café, numa conversa, para então fazer com que a gente “tire o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como o cunho, o que se chamaria outrora de “verso”. Desta forma, Barthes classifica o fragmento – bem como o haicai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário – como um gênero retórico, “e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito imaginário.”

Em *Pólen*, conjunto de peças curtas que refletem filosoficamente acerca do conhecimento humano, escrito por Novalis (2001), compreendemos que fragmentos são sementes literárias. Estas sementes são também “pensamentos soltos” e “começos de interessantes sequências de pensamentos – textos para pensar”. Estes pedaços de pensamentos remetem o leitor a algo que contribui para um todo. Porém carrega uma base inacabada e incompleta e, ainda, de algum valor literário.

Como fragmento o imperfeito aparece ainda do modo mais suportável – e portanto essa forma de comunicação é recomendável para aquele que ainda não está pronto no todo e no entanto tem alguns pontos de vista notáveis para dar. (Novalis, 2001, p. 41)

Para o filósofo, pensar é caminhar e o fragmento é o indicador do caminho, por ter a plena capacidade de expressar este pensamento. O caminho de Novalis, bem como o discurso de Barthes se dirige à verdade, à palavra que abraça o momento real, a figura que reflete o ato do sentimento, o discurso imperfeito, expressivo e enigmático. Barthes define o que é “escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas, no centro, o quê?”

Percebemos a força abstrata da palavra e seu caráter múltiplo, que permite ao leitor o desdobramento da ideia dispersa e aberta à reflexão, de permanente devir.

O fragmento também direciona a escritura para a auto-referência, remetendo a um fundo inacabado e incompleto que coincide com o devir contínuo do homem, e projeta colheitas como possibilidades de renovação ou desenvolvimento daquilo que foi escrito. Assim, Novalis explora o elemento simbólico da semente, do grão, do germe para ampliar o sentido e a subjetividade de uma ideia que ainda pode desabrochar. Barthes, em seu *Grão da voz*, responde ao entrevistador se o termo “fragmento” não seria ambíguo, podendo parecer que se trata de pequenos pedaços de um todo. O autor compreende a questão e vislumbra responder de forma ilusória, confirmando a existência deste “todo”, porém, Barthes abertamente justifica sua composição fragmentária.

O que chega à escrita são pequenos blocos erráticos ou ruínas relativamente a um conjunto complicado e denso. O problema da escrita reside aí: como suportar essa torrente que há em mim acabe por desembocar no melhor dos casos num fio de escrita? Pessoalmente, desembaraço-me melhor não sugerindo a construção de uma totalidade e deixando a descoberto resíduos plurais. É assim que justifico os meus fragmentos. (1981, p. 318)

O uso do fragmento no discurso amoroso é determinante para a noção do fluxo verbal do sujeito apaixonado. O discurso amoroso rompe com a função da narratividade, já que o fragmento é, por natureza, descontínuo. Não por acaso, o uso do discurso foi firmado em *FDA*, com as figuras que não deixam de “correr para todo lado” na cabeça do enamorado e o fragmento vivo, como foi esclarecido em *Aula* (1987): “um fragmento de escritura é sempre uma essência de escritura.”

Também, o discurso deste sujeito que enuncia em fragmentos não é dialético, “gira como um calendário perpétuo” e assume o estado da paixão para desdobrar possíveis figuras

enunciativas. Deste modo, o discurso amoroso é assumido pelo sujeito apaixonado como uma transgressão, pois seu caráter lunático emana constante depreciação. O “amor-paixão” é considerado doença que há de curar.

O enunciador pensado para o livro era a opção de um sujeito apaixonado que não fosse amado, mas, que, pensasse insistentemente em formar um casal, sendo o desejo da união uma imagem fixa no horizonte. Tal pensamento viciado no sentimento amoroso é o “que o deixa sozinho e exposto; por uma reviravolta de valores, é justamente essa sentimentalidade que constitui hoje o obscuro do amor.” O discurso trazido pelo enamorado, em *FDA* (p. 155), de extrema solidão e sentimentalismo exacerbado era considerado imoral. Não mais “o sexual é indecente, é o sentimental”, acreditava Barthes, fazendo uso de uma linguagem provocante.

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se eu tivesse ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é „é eu te desejo“ , e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem tem prazer de se tocar a si própria); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, acaricio-o, toco-lhe, mantenho este contato, esgoto-me ao fazer o comentário ao qual submeto a relação. (*FDA*, 1977, p. 98)

Barthes desdobra o texto amoroso pelo próprio discurso do apaixonado que, por meio de uma linguagem sensual e sedutora, capaz de envolver o leitor e sugerir imagens que ora revelam uma nova relação com as figuras, ora servem de espelho ao leitor que se identifica naquele reflexo de situações amorosas outras vezes experimentadas. Em seu *Prazer do Texto* (1977, p. 9), o autor retoma a ideia não-dialética do discurso amoroso como uma ponte ao seu objeto amado, e trilha um caminho que conduz à necessidade de criar um espaço, e não sugerir uma paquera com a pessoa do outro. “A possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” é o fator determinante para que este discurso aconteça, não circulando o entorno da mera conquista.

Em cada fragmento do discurso amoroso enunciado pelo sujeito enamorado ao entorno do objeto amado há uma *figura*. A *figura*, considerada “atopos”, por não ter lugar definido ou classificável, liga-se ao sujeito enamorado e ao objeto amado desencadeando um fragmento de situação amorosa. Para desenvolver as *figuras*, Barthes se utiliza de dois argumentos: o sujeito apaixonado que se desenvolve dentro do imaginário¹⁰, fornecendo forte relação com a construção de imagem; e a metáfora do espiral, que orienta que saberes antigos

¹⁰ No sentido barthesiano (1999, p. 45-46) é a “inconsciência do inconsciente”. Para o semiólogo “o Imaginário é a linguagem por meio da qual o enunciante de um Discurso (entidade puramente lingüística) „enche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica)” (BARTHES, 2004, p. 128).

retornem (aqui, podemos pensar na influência das obras lidas), ainda que não exatamente para o mesmo lugar, portanto, os gostos, os valores, as condutas e, sobretudo, a escrita poderia voltar em um novo lugar, dando a oportunidade para que o autor discorra, ainda, sobre um mesmo tema, com outra linguagem. Assim, o autor observa que para romper com linguagem estereotipada, que no início podem “proporcionar um certo prazer, mas a pouco e pouco começa a pesar” é preciso situar-se como alguém que tenta sempre “dar voz a uma certa marginalidade”, como considera o sujeito apaixonado.

Este sujeito apaixonado é, para Barthes, um marginal e, conseqüentemente, seu discurso é dispensável à maior parte da população. Deste modo, percebemos que “não há nenhuma grande linguagem que leve em linha de conta o sentimento amoroso”, ainda que a psicanálise tenha tentado descrever o estado amoroso, e usada pelo autor de forma ambígua, alimentando uma “ficção não forçosamente credível”. O sujeito apaixonado e enunciador de *FDA* sorve parte desta psicanálise que “ele aplica a si próprio, de uma forma selvagem” e considera “o amor como uma ordem de valores afirmativos que faz frente a todos os seus ataques”, convidando o sujeito apaixonado a se auto-analisar de maneira sempre depreciativa, assumindo o sofrimento como uma espécie de valor.

Contrapondo o conteúdo dramático, como define seu autor em *O grão da voz* (1987, p. 280), *FDA* é um livro bastante sintático, de uma escrita pouco lírica, muito elíptica, sem intervenção de neologismos, com uma relação entre autor e personagem tipicamente romanesca e com atenção centralizada no cerne da frase, onde estão localizadas as *figuras*, no interior dos fragmentos, que germinam no discurso amoroso e florescem a cabeça do enamorado: sujeito em estado verdadeiramente marginal. À margem de si mesmo, o enamorado desconhece os limites da sua paixão e, na figura do irretratável, não se deixa “impressionar pelas depreciações de que o sentimento amoroso é objeto” para ousar, amar e, sobretudo, ousar a amar.

3 O DISCURSO DE ANA CRISTINA CESAR

Considerada¹¹ o talento mais refinado de sua geração, Ana Cristina Cesar destacou-se em sua escritura a partir dos gêneros da intimidade. Marcadamente experimental, sua produção transcendeu as intenções contidas dentro da correspondência e do diário.

A autora, que se dedicou à produção poética, crítica literária, vida acadêmica e tradução, intensificava seu trabalho junto a grupos de poesia que circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro. Tornaram-se conhecidos como Geração Mimeógrafo¹² os integrantes e produtores de literatura marginal, que buscavam modificar as relações entre o artista, o público, a produção e a divulgação de seus trabalhos por meio da produção alternativa, driblando a censura e protestando contra o sistema editorial. A opção por se manter à margem do sistema literário enquanto discurso que legitima o meio editorial e a crítica jornalística surge como forma de oposição à imposição do mercado. Esta década é reconhecida pela tensão vivida por grande parte da juventude que buscava modificações no comportamento e modo de vida, mas que se deparava com o rígido valor moral da família e da tradição social.

Viviana Bosi, que organizou a publicação de *Antigos e Soltos* – a pasta rosa encontrada após seu falecimento onde a escritora compilava muitos de seus registros –, observa que a obra de Ana Cristina Cesar pertence a “um sujeito lírico impulsionado pela vontade de exprimir-se no código da tribo, mesmo que em conflito permanente”. Este conflito é mencionado devido a um impasse que surgia na literatura da autora, que se aproximava da temática cotidiana e intimista recorrente na escrita do grupo ao mesmo tempo que se distanciava dos métodos de criação inspirados pelos *poema-minuto*¹³, de Oswald de Andrade, que capturava cenas do cotidiano e o registravam imediatamente em seus blocos de anotações.

Uma escrita espontânea nunca fez parte do processo de criação de Ana Cristina, e sim a representação dela. Reelaborados com reflexão posterior, os inúmeros rascunhos de seus textos revelam que a sensação de um fluxo verbal passada ao leitor é uma artimanha

¹¹ Frequentemente encontramos esta informação em uma tentativa de comparação com os demais poetas de sua geração. Neste artigo, Annita Costa Maluffe analisa a construção do gênero da intimidade na poesia da poeta e traz, também, esta comparação. Fonte: <<http://www.pgletras.uerj.br/matranga/matranga25/arqs/matranga25a08.pdf>>

¹² A expressão “literatura marginal” surgiu na época em que os poetas começaram a produzir seus próprios livros de poesia de forma artesanal. Grande polêmica foi gerada na tentativa de explicar o que seria a literatura marginal. Pensava-se na condição da marginalidade em relação ao sistema editorial convencional e comercial; na característica da própria literatura e sua escolha temática; na opção dos poetas desta geração em permanecer à margem da literatura consumida e produzida pela maioria e ainda na condição geográfica onde se situavam alguns destes poetas, localizados à margem dos grandes centros culturais do país. Neste trabalho, o termo marginal será utilizado com o sentido restrito do que ficou conhecido como comportamento editorial dos escritores, conhecidos como produtores de literatura marginal e integrantes da Geração Mimeógrafo.

¹³ Oswald de Andrade foi precursor da forma “Poema-minuto”, que primava pela ironia e pela crítica contra os moldes clássicos por meio de composições simples e rápidas.

criada pela autora. No poema publicado em *A teus pés*, a autora apresenta pistas sobre este processo de composição:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo e
sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(p. 59)

Olhar por muito tempo o corpo de um poema até perder de vista aquilo que não fosse corpo não era um processo comum entre seus contemporâneos. A poeta, que também escreveu críticas sobre obras literárias para o jornal *Opinião*, de imprensa alternativa, posicionou-se contrariada ao lirismo descomprometido ao redigir *Quatro posições para ler*, publicado em *Escritos do Rio*. Podemos acompanhar a rejeição da autora sobre um trabalho sem projeto artístico definido, de modo que concorda com Mário de Andrade ao distinguir lirismo e arte:

Lirismo implica prioridade do autor sobre a obra, em despreocupação com a coerência formal da obra em função das obsessões pessoais do autor, em inflação do artista: arte implica trabalho, elaboração estética dessas mesmas obsessões (e não a sua eliminação). Longe de referir-se à arte como “fria”, em oposição ao desregramento lírico, este sim “quente” e próximo das nossas emoções, Mário na verdade está apontando para o fato de que arte não é um amontoado gratuito de obsessões (ou pinceladas, ou recortes), mas trabalho dotado de um projeto e de uma coerência (mesmo se supõe a autonomia da lógica do inconsciente). (*Escritos no Rio*, p. 40)

Com o resgate da proposta de Mário de Andrade no período modernista, a autora constrói o seu espaço de reflexão, que critica a ausência de uma articulação artística em um projeto literário. Seguindo esta ideia, percebemos em *Mercúrio veste amarelo* (1994, p. 35), onde Charles Kiefer investiga a poética de Mário de Andrade através de suas cartas, o “terreno movediço” que se encontra a autora ao aderir a “moral do Fazer. Porque o fazer, em arte, será sempre um refazer, já que o processo de criação deve ser fatalizado.” Neste sentido, os gêneros da intimidade são feitos e refeitos em *A teus pés*.

Em 1982, *A teus pés*¹⁴ é publicado pela Editora Brasiliense e além de poemas inéditos, o livro contém três outros trabalhos que circulavam em edições independentes:

Cenas de Abril e *Correspondência Completa*, de 1979 e *Luvas de Pelica*, de 1980. A partir deste livro de capa vermelha, rastreamos a poética cifrada da escritora sem pretensão

¹⁴ A partir desse momento a obra *A teus pés* (CESAR, Ana Cristina. Brasiliense, 1ª edição, 1982) será também referida pela abreviatura ATP.

analítica de seus poemas, mas com a atenção voltada para os recursos utilizados na construção de seu discurso.

Cronologicamente, iniciamos o percurso por *Cenas de Abril*, seu primeiro livro solo publicado, composto por fragmentos de diário intercalado com poemas. Para pensar na confessionalidade de um diário, transcreveremos *18 de fevereiro*:

Me exercitei muito em escritos burocráticos, cartas de recomendação, anteprojetos, consultas. O irremovível trabalho da redação técnica. Somente a dicção nobre poderia a tais alturas consolar-me. Mas não o ritmo seco dos diários que me exigem! (Cenas de Abril, 1979, p. 73)

A escritura de diário possibilita um texto com extrema liberdade. Nele, é possível descrever todos os pensamentos, desejos e vontades sem compromisso com qualquer significância ou linearidade. Blanchot, que comentou a prática do diário íntimo e da narrativa em seu *O livro por vir*, atenta para a única cláusula “leve e perigosa” que este texto deve cumprir: o respeito ao calendário. O calendário deve inspirar seu compositor durante o momento da escrita “sob a proteção dos dias comuns”, pois ao escrevê-lo estaríamos enraizando o texto dentro do cotidiano “e na perspectiva que o cotidiano delimita.”

A presença do diário em *A teus pés* é sentida ao longo da obra. Como exemplo, tomamos o texto *18 de fevereiro*, que contribui com a idéia do calendário surgir como “o demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante” dos textos íntimos. Outros textos ganham a data como título, porém, não podemos elevar este fator como determinante para pensar na escritura do diário elaborada por Ana Cristina. Transcreveremos outro poema contido em “Cenas de Abril”, cujo título – “Último adeus III” - não faz referência ao calendário e, ainda assim, encontramos uma narrativa íntima.

Tenho escrito longamente sobre este assunto
Aizita traz o chá
Bebericamos na varanda
Nenhum descontrole na tarde
Intervalo para as folhas caindo da árvore em frente que nos entra pela janela
Não precisamos dizer nada
O parapeito vaza outra indicação
seca do presente
Ouvimos:
outra indicação seca do presente
Aizita vai ver a folhinha
pendurada no prego da cozinha
Acaba o chá
Acaba a colher de chá
Longamente
Eu também, bem, tenho escrito (A teus pés, 1979, p. 71)

Blanchot afirma que, na escritura de um diário, “é preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade”. Isto não significa que dentro de um diário não podemos encontrar histórias extraordinárias, porém estas histórias extraordinárias devem ter, de fato, ocorrido verdadeiramente para que sejam dignas deste estilo de escritura. Aqui temos um contra-senso que possibilitará uma reflexão acerca dos diários de Ana Cristina. No texto acima, concordamos com o teórico que categoriza que “os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana”, porém, a chave de nosso entrave está na condição confessional: “não devem faltar com a verdade.” Antes que a questão “O que há, então, de diário nos textos de Ana Cristina Cesar?” surja, passaremos a palavra à autora:

Existem muitos autores que publicam seus diários mesmo, autênticos. Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é o meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. (...) Se você vai ler esse diário fingido, você não encontra intimidade aí. Escapa... (Escritos no Rio, 1993, p. 194)

Por acreditar que a intimidade não é comunicável literariamente, Ana Cristina subverte o gênero e propõe uma armadilha ao leitor que pretende desvendar seus mistérios por meio de uma autobiografia. “Autobiografia, não. Biografia.” é o que diz um verso de seu poema, resgatando a ideia de que a autora segue uma biografia sim, porém, uma biografia ficcional, podendo esta narrar a vida de qualquer pessoa.

Por meio deste jogo, conseguimos estabelecer um elo entre o exercício criado pela autora e o subcapítulo de Blanchot: *a armadilha do diário*. O que Ana Cristina fazia durante esta composição, ao dar vazão ao cotidiano e às atividades corriqueiras origina o verdadeiro sentido da sua escrita íntima: a insignificância temática embebida de memória e simplicidade. Atendo-se à liberdade permitida em um diário, seu texto parecia estar a salvo da loucura e do “perigo da escrita”. Blanchot relaciona a escrito do diário “à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer”. Com este intuito, Ana Cristina confessa já ter escrito verdadeiros diários confessionais, estes voltados para si mesma.

Eu fazia muito diário, sim. E o diário era sempre para mim... Havia duas coisas separadas. Havia o diário, onde eu podia escrever minhas verdades, minhas inquietações, minhas aflições pessoais, minhas confissões, meus amores, e havia a poesia, que era uma outra coisa, e que eu não entendia direito o que era. Até que começaram a se aproximar os dois, entendeu? Isso foi engraçado. As duas coisas começaram a se aproximar. Percebi que no ato de escrever a intimidade ia se perder mesmo. A poesia tendia, a poesia queria revelar. Aí as duas coisas foram se cruzando. (Escritos no Rio, 1993, p. 207)

A partir deste cruzamento, acontece a subversão do gênero íntimo, que não confessa e arma uma nova experiência para o seu interlocutor. Contar com o interlocutor real (diferente do próprio escritor em outro momento da vida a analisar seu próprio texto) fazia parte do projeto artístico da autora. Por mais abstrato que fosse se dirigir a alguém “mesmo que ele [o interlocutor] não tenha forma de alguém”, a presença camuflada de um leitor estava inserida em seu texto de intimidade duvidosa. Blanchot acredita que “os arredores de um segredo são mais secretos que ele mesmo” e, por este prisma encontramos uma alternativa para pensar se o conteúdo do diário de Ana Cristina continha mesmo segredos ou eram os “arredores” que moviam a intenção da autora.

Ao escrever, você poderia ser movida... Ao falar também, você pode ser movida pelas duas intenções. Você pode ser movida pela intenção de rasgar a verdade, dizer a verdade, ter rasgos de verdade, traduzir a verdade, seja essa uma verdade política, social ou a verdade acerca da tua intimidade ou você pode ter um olhar estetizante. (Escritos no Rio, 1993, p. 209)

Deixando de lado os constantes questionamentos acerca da literatura íntima, Ana Cristina revela seu interesse pela estética do diário e da correspondência com completo afastamento de um sujeito com referências autobiográficas. Do diário e da correspondência, Ana Cristina pousa o “olhar estetizante” sobre sua matéria bruta e faz literatura. Fugindo do “âmbito da Verdade, com letra maiúscula”, a autora sente que esta sinceridade não pode ser transmitida e declara seu compromisso com o “fingimento”, afirmando seu princípio dentro da produção literária.

Ao produzir literatura, eu faço rasgos de verdade, eu tenho uma opção pela construção, ou melhor, não consigo transmitir para você uma verdade acerca da minha subjetividade. É uma impossibilidade, eu opto pelo literário e essa opção tem que ter uma certa alegria. (Escritos no Rio, 1993, p. 209)

Rasgando a verdade, também no ano de 1979, em agosto, Ana Cristina publica *Correspondência Completa*. Confeccionado artesanalmente, com capa de cartolina e páginas mimeografadas, o livro é composto por uma única carta endereçada a “My Dear” e assinada por “Júlia”. A autora segue afirmando que “escrever cartas é mais misterioso do que se pensa.” Um trecho da carta nos conta:

O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado. Agora fiquei ocupadíssima, ao saber dos humores, natureza chique, disposição ambígua (signo de gêmeos).

Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emoção esfriou com a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava. E quando a gente falou era tão assim, você vendo TV e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas

cartas). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (reflexo verde na lagoa no meio do bosque)? (A teus pés, 1982, p. 87)

O primeiro mistério a ser considerado nas cartas de Ana Cristina é focado na intenção de seu texto. Charles Kiefer, em *Mercúrio veste amarelo* (1994, p. 69-78), afirma que a utilização da carta na literatura pode aparecer tanto sob o modelo estrutural quanto como assunto. Consideramos que a autora não toma a carta como um assunto dentro de seu discurso (ainda que seja mencionada, não surge como tema), mas usa a sua estrutura para criar em cima dela: imaginar os endereços, o remetente e o destinatário, a data ideal para este acontecimento e a assinatura perfeita, com direito a expressões vocativas e saudações finais. Kiefer observa que “o missivista oscila constantemente entre uma linguagem coloquial, meramente informativa, e uma linguagem mais elaborada, quase literária.”

Em uma carta – verdadeira – enviada à Heloísa Buarque de Hollanda, responsável pela primeira publicação da autora inserida na coletânea *26 poetas hoje*, Ana Cristina escreve: “Carta e biografias são mais arrepiantes do que a literatura”. Confessando seu envolvimento com o gênero epistolar, a autora transgride o modelo padrão da carta dentro do seu projeto literário e vai ao encontro do fragmento de Novalis que afirma que “a verdadeira carta é, por sua natureza, poética.”¹⁵

Em harmonia com a intenção comunicativa da carta ao dirigir-se a um destinatário, a autora afirma que estes textos são tomados de intensidade e expectativa. Citando a “função fática”, de Roman Jakobson em uma entrevista, Ana Cristina deixa claro que sua escrita é repleta de “exortações a alguém.” Jakobson, em seu *Linguística e Comunicação*, explicita a presença de “mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação, para ver se o canal funciona”. Quando a autora, em meio a sua *Correspondência completa* diz: “Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” Ela está testando a compreensão do seu “canal” para “atrair a atenção do interlocutor” até o estado de mobilização.

Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. (Escritos no Rio, 1993, p. 192)

¹⁵ NOVALIS. *Pólen - Fragmentos, Diálogos, Monólogos*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.p. 119.

Luvras de pelica, de 1982, escrito na Inglaterra, segue o passo da correspondência que tende a mobilizar o interlocutor, e desta vez a intenção é potencializada: o interlocutor ideal é o leitor. O projeto literário desta obra eleva a experimentação. Do mesmo modo que *Cenas de Abril* coloca o diário dentro de *Correspondência completa* fazendo com que este movimento subverta o gênero e crie um estranhamento ensaiado pela autora, *Correspondência completa* se desmontará dentro de *Luvras de Pelica*, oferecendo ao leitor uma correspondência íntima, sem data nem assinatura e ainda mais fragmentada.

O caráter fragmentário de seu texto cria uma situação de instabilidade na leitura, tornando a sua escritura urgente, com a ideia de que esta pode lhe escapar a qualquer momento. Como uma fotografia, a poeta apreende o instante e debruça-se sobre ele. O mesmo imediatismo que sufoca o cotidiano constrói o ritmo do discurso junto ao da conversa: não linear, cortada, caótica, urbana, “toda quebrada mesmo.” Para tanto, a leitura de três fragmentos retirados de *Luvras de pelica* se faz necessária:

1. Querido diário:
Vergonha ricocheteia.
2. Não vou mais à Espanha. O motociclista me dispensou inexplicavelmente depois de cinco dias em que não parei de pensar numa garupa. Saí para arejar no parque e sabe aquele susto todo de perda concentrado num único parágrafo? Lembra que eu abri um mapa e havia planos incontáveis de viagens? Aflição de não poder retomar daquele ponto, com toda a inocência de turista.
3. Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo. Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois. (ATP, 1982, p. 106)

Para pensar na forma fragmentária, retomemos o conceito de fragmento, por Novalis, comentada no capítulo anterior. Os textos transcritos acima podem ser compreendidos como “sementes literárias” que vão remeter o leitor a algo que contribui para a formação de um todo. Sendo o pensamento um caminho a ser feito, o fragmento é quem auxiliará o interlocutor neste percurso.

“Avulsos por definição”, Rubens Rodrigues Torres Filho¹⁶, responsável pela tradução, apresentação e notas da coletânea *Pólen*, de Novalis, afirma que os fragmentos podem ser livremente combinados. Deste modo, lemos os fragmentos de Ana Cristina, dentro de um sistema de “auto-reflexividade que lhe é próprio”. O primeiro fragmento transcrito, da autora,

¹⁶ NOVALIS, *Pólen - Fragmentos, Diálogos, Monólogos*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

traz à tona o diário. Com apenas dois versos, o interlocutor absorve o texto como um corpo sólido reduzido a pó. A imagem contida neste fragmento pode ser considerada um “começo de interessantes sequências de pensamentos” que, para Barthes, “estraga-festas”, devido a sua descontinuidade “que instala uma espécie de pulverização de frases, de imagens, de pensamentos, em que nenhuma solidifica definitivamente.”

O segundo fragmento da autora apresenta uma sucessão de frases, ou ainda “pensamentos soltos”, que não devem ser tomados ao pé da letra, por se tratarem de “saturnais literárias”. Assim, novamente classificou o tradutor de Novalis, por compreender dentro dos fragmentos uma espécie de devassidão. Estragando a festa do interlocutor que pretende sair da leitura repleto de significados, o fragmento dentro da poética de Ana Cristina é mais um recurso utilizado como armadilha.

A autora vai concordar com aquilo que pensa Torres Filho¹⁷, acerca de o pensamento fragmentário ser, além de auto-reflexivo, “o oposto de ingênuo”. O terceiro fragmento alude à correspondência. Porém, não podemos afirmar o gênero: sem data, sem remetente ou destinatário, apenas capturamos a ideia como outra “semente literária”, carregada de significantes e “pontos notáveis a dar”, sem que de fato esteja pronta. Pronta para o quê? O tradutor de Novalis associa a palavra *fragment* com o verbo alemão *fragen*, que significa perguntar, questionar. Do mesmo modo que um fragmento se encerra em si mesmo e volta-se ao seu interior, Barthes, em seu *Crítica e Verdade*¹⁸ pensa que a sua forma permite uma “pergunta feita à linguagem, da qual se experimentam os fundamentos, se tocam os limites.”

Consideramos que a obra de Ana Cristina “se faz assim depositária de um imenso, de um incessante inquérito sobre as palavras”, e seus fragmentos estão prontos, de fato, para fazer o interlocutor pensar, perguntar, questionar.

A autora confessa que seu texto pretende puxar “até o limite o desejo do leitor”. Para interrogar, Ana Cristina se questionou durante todo o seu processo de criação, atribuindo muita punição no exercício de seu ofício.

A literatura é muito pensada. O que é literatura, o que é poesia, o que não é? O que é isso de literatura? Que texto maluco é esse, que conta e, ao mesmo tempo, não conta, que tem assunto e, na verdade, não tem um assunto e é diferente do nosso discurso usual, que é diferente da correspondência, que é diferente do diário? (Escritos no Rio, 1993, p. 200)

¹⁷ NOVALIS, *Pólen - Fragmentos, Diálogos, Monólogos*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

¹⁸ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, 2013, p. 215.

Relação interessante aconteceu quando Novalis, em seu monólogo de 1779, também considerou este jogo de palavras que daria forma ao discurso uma “coisa maluca”.

O que se passa com o falar e escrever é propriamente uma coisa maluca; o verdadeiro diálogo é um mero jogo de palavras. Só é de admirar o ridículo erro: que as pessoas julguem falar em intenção das coisas. Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo – de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. (Pólen, 2001, p. 311)

Ana Cristina Cesar admirava o erro. Mais que isso, seu texto capturava o cotidiano e suas manifestações usuais com a intenção de jogar com a verdade. O mistério atribuído à linguagem da autora acontece por meio do registro informal que contenha as verdades mais esplêndidas e mais originais, porém “pensadas”. Nem “racional nem irracional”, Ana Cristina considerava sua literatura muito construída e sempre movida pelo “olhar estetizante”, que aflige e organiza o texto em permanente diálogo com outros autores a fim de criar seu discurso.

Ao escrever, Barthes acredita, em *Para onde vai a literatura?* (1975, p. 15) colocar-se em um “imenso intertexto”, pondo sua própria linguagem no “infinito da linguagem”. Com a mesma ideia, contribui Ana Cristina quando afirma que “cada texto poético está entremeadado com outros textos poéticos”, fazendo referência direta ao “que a gente chama de *intertextualidade*”, termo cunhado por Julia Kristeva (1974) considerando que “todo texto se constrói como mosaico de citações” tornando todo texto uma “absorção e transformação de um outro texto”¹⁹.

Ana Cristina atribui estes cruzamentos literários à ideia de namoro entre os textos e durante a realização do seu último livro, acontece uma referência direta ao outro, fazendo a autora confessar que o assunto do texto é uma paixão. Ao fazer *A teus pés*, a autora confessou estar fazendo “fragmentos de um discurso amoroso” e com base nesta afirmação que, a partir de agora, identificaremos o discurso de Ana Cristina Cesar na voz de um sujeito apaixonado “que fala e que diz” e que age estando aos pés do objeto amoroso.

Como é possível estar “a teus pés”? Esquisito isso, estar “a teus pés”. Quando você escreve, você tem esse desejo alucinado e, se você está escrevendo na perspectiva da paixão ou sobre a paixão, a respeito da paixão, há esse desejo alucinado de se lançar, que o teu texto mobilize. (Escritos no Rio, 1993, p. 200)

Caindo das páginas nos braços do leitor, o texto sempre narrado em primeira pessoa sugere um discurso íntimo, não nos aproxima através de um diálogo, mas de um monólogo

¹⁹ KRISTEVA, 1974, p.64.

compartilhado. Também dramático, o sujeito apaixonado de Ana Cristina, teatraliza um tom confessional, sem compromisso com desenvolvimento linear e bastante ligado a um sentimento efervescente semelhante ao de alguém “que leu, ouviu, experimentou” (FDA, 1977, p. 12), uma sensação impossível dentro da escritura de um romance de amor.

Desta forma, podemos pensar como o discurso de Ana Cristina Cesar confessa acontecimentos fúteis da vida amorosa, acontecimentos ínfimos que somente através de suas próprias repercussões podem existir. Dramático por natureza, o sujeito enamorado, que ganha voz no discurso da poeta, se ocupa na perspectiva da paixão e pelo discurso vivo tomado pelo “desejo alucinado de se lançar.” Tendo o leitor como objeto de desejo, a autora cria uma série de artimanhas para enredá-lo em seu texto, valendo-se de uma biografia ficcional que mobiliza e discursa ao pé do ouvido, na voz do sujeito apaixonado, tendo a conquista como principal objetivo.

4 O DISCURSO AMOROSO DE ANA CRISTINA CESAR

Quando você fala em “a teus pés”,
você está fazendo “fragmentos de um discurso amoroso”.

Ana Cristina Cesar in *Escritos no Rio*, p. 200

São muitas as aproximações que podem ser feitas entre *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, e *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. A escrita da paixão, em ambas as obras, ocorre de modo fragmentado e intertextual, compondo um mosaico de gestos que clama dentro do sujeito apaixonado pela impulsão de uma única voz. Assim, o que pretendemos neste trabalho é esboçar essa ligação; afirmar a existência do amor dentro do discurso de Ana Cristina Cesar através da identificação de suas marcas e de como elas se relacionam com o discurso proposto por Roland Barthes.

Se em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes recorreu a uma montagem de origem diversa, que permeia entre leituras realizadas a bate-papos com amigos para construir a voz de seu sujeito apaixonado, consideraremos *A teus pés* como uma biografia imaginária, desenvolvida a partir de fragmentos, de uma voz cifrada e apaixonada. Dentro da poesia moderna e através de “todo um ritual mundano de expressões”, Ana Cristina constrói sua linguagem e acomoda na palavra a morada do seu desejo. Portanto, para compreender o amor-paixão de Ana Cristina Cesar desabamos num “discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e signos supernutritivos”, que revela seu discurso por meio de blocos e figuras.

4.1 O trajeto amoroso

Em dado momento da obra, Roland Barthes apresenta um percurso comum entre a experiência de todos os enamorados. Para organizar este trabalho, seguiremos o trajeto proposto dentro da figura *Encontro*, que se divide em três etapas:

(...) a primeira é instantânea, a captura (sou raptado por uma imagem); em seguida vem uma série de encontros (encontros pessoais, telefonemas, cartas, pequenas viagens), no decorrer dos quais “exploro”, extasiado, a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao meu desejo: é a doçura do começo, o tempo do idílio. Esse tempo feliz adquire sua identidade (sua limitação) pelo fato de se opor (pelo menos na lembrança) à continuação: “a continuação” é o longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me torno presa, vivendo então sem trégua sob a

ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro. (FDA, 1977, p. 84)

Para submeter o discurso de Ana Cristina dentro do trajeto amoroso proposto por Barthes, tornou-se imprescindível organizar os poemas ou fragmentos poéticos da autora dentro desta sequência, que foge à ordem cronológica de *A teus pés* e, assim, são distribuídas dentro de um discurso horizontal. Os episódios que surgirão, a partir da relação entre os dois autores, serão interpretados “segundo uma causalidade ou uma finalidade” de acordo com as figuras que compõem *Fragmentos de um discurso amoroso*. Com a adoção deste formato, este trabalho também se preocupou em evitar “artimanhas do puro acaso”: ação bastante comum dentro do discurso do enamorado, que só existe em decorrência da linguagem ínfima e aleatória.

Consideramos um verso de Ana Cristina como argumento: “Não posso parar de colar figuras na parede” e com base nesta obsessão, tomaremos, então, as *figuras* como aqueles gestos que identificam “o enamorado em ação” dentro do texto da poeta sempre que possível for reconhecê-las como uma “cena de linguagem”, buscando encontrar a voz do sujeito enamorado que fala de si mesmo ou de seu objeto, apaixonadamente.

Não me peça para arrancar as figuras da parede, puxar a toalha com o jantar completo servido fumegante, atirar álbuns inteiros de retrato pela janela que ficou mais longe, largar todos os pertences, inclusive bota que machuca e casaco que me irrita e sair velejando pelo mundo, ou tomar o avião e chegar sem aviso no Rio de Janeiro, completamente só, ou pior ainda, não mandar carta nenhuma and have done with it. (*A teus pés*, 1982, p. 112)

Neste trabalho, não pretendemos arrancar as figuras do discurso poético de Ana Cristina, tampouco forçar uma relação vertical, aprisionando *A teus pés* dentro de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Barthes. O que interessa, aqui, é a criação de um espaço dialógico para o desenvolvimento de um relacionamento entre os dois textos, proporcionando um cruzamento de linguagens. A linguagem, para Bakhtin, “é uma escritura onde se lê o outro” e para Barthes²⁰, que se afirma doente pela sua capacidade (ou disfunção) de ver a linguagem, enxergamos o discurso do apaixonado também visto pelo outro a fim de que essa troca de olhares desencadeie “linguagens infinitamente escalonadas, parênteses nunca fechados: visão utópica por supor um leitor móvel, plural, que coloca e retira as aspas de modo rápido: que se põe a escrever comigo.”²¹

²⁰ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, 1984, p. 46.

²¹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1977, p.77.

Por conseguinte, consideramos a poética de ambos os autores, que habitam o espaço intertextual para produzir seus textos, para, da mesma forma, construir nosso trabalho, de modo que uma escritura possa ler a outra. Sendo o texto uma produtividade e, aqui, utilizado sob a definição de Julia Kristeva, em *Introdução à semiótica*, que atribui à intertextualidade uma permutação de textos: “no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam”, originando um discurso único e amoroso. Barthes ainda acrescenta, que o intertexto “não é, forçosamente, um campo de influência; é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras.

São os pensamentos-palavras (ou fragmentos) que germinam os textos de Ana Cristina Cesar e Roland Barthes e cultivam as figuras de “curto-circuito” que darão voz a um único sujeito apaixonado de “visão essencialmente fragmentada, descontínua, borboletante”²². Tendo o fragmento como um ideal, Roland Barthes e Ana Cristina Cesar percebem que a condensação de uma ideia passa a impulsionar a produção do texto.

Buscando uma dicção que implicaria o “gozo imediato”, tomaremos o discurso através de “flashes, fórmulas, surpresas de expressão” de *A teus pés* junto a *Fragmentos de um discurso amoroso*, proporcionando um espaço de diálogo com a “idéia musical de um ciclo”, onde “cada peça se basta”²³, e, no entanto, nenhuma torna-se mais importante que outra, pois este trabalho não se interessa pelo “progresso de um destino”, mas pela contribuição de cada episódio da experiência amorosa, “cada momento [que] impõe o conhecimento total de uma paixão que surge reta e só, sem jamais se estender em direção a um resultado que a coroe” e assim, atentaremos aos “gestos contidos, precisos, mas curtos, desenhados corretamente, mas apenas traçados, sem volume” bem como os “gestos excessivos, explorados até o paroxismo de sua significação”²⁴ do sujeito apaixonado que é pego em flagrante.

4.2 A captura

De repente o sujeito enamorado se descobre encantado pela imagem de um objeto e passa a desejá-lo impetuosamente. Rápido e intenso, como um choque que violenta o corpo, é

²² BARTHES, Roland. *O grão da voz*, 2004, p. 115

²³ BARTHES, Roland. *O grão da voz*, 2003, p.108-110

²⁴ BARTHES, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

consumado o episódio inicial do enamoramento: a captura. “Gamado”, este sujeito encontra-se raptado, encantado, aprisionado, tomado pelas duas mãos.

Frente a frente, derramando enfim todas as
palavras, dizemos, com os olhos, do silêncio que
não é mudez.
E não toma medo desta alta compadecida
passional, desta crueldade intensa de santa que te
toma as duas mãos. (ATP, 1982, p. 25)

Fascinado por uma imagem, o enamorado não mais consegue lutar. Não luta para conquistar nem luta contra este sentimento, como uma presa fácil foi capturado por um tiro certeiro. Sente-se frágil, estarecido pelo seu estado, exaltado de amor. Sem precisar das palavras, o enamorado convence (mas não cativa) pela gravidade de sua condição. Imóvel, devoto e submetido, ele aguarda seu objeto de desejo, em estado de entrega: enrolado para presente, pronto para o consumo.

A *Imagem* (p. 124), figura de FDA, é o que se destaca: “ela é pura e clara como uma letra” e o enamorado se torna a letra daquilo que o prejudica. Depois de capturado pela imagem do objeto, “nenhum conhecimento pode contradizê-la, ajeitá-la, torná-la sutil”, pois o enamorado se encontra preso a ela e nada existe além da imagem.

O sujeito que *ATP* apresenta alude ao momento da captura. Os olhos mudos e a boca pálida: a voz que não comunica. O enamorado, uma vez tranquilo e sereno, hoje está inerte, vencido: “no terreno amoroso, as feridas mais profundas são provocadas mais pelo que se vê que pelo que se sabe”. Encantado pela imagem, sem condições de virar o jogo, o apaixonado espera, de maneira veemente, que o seu objeto faça algo: “Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça.” – o sujeito de *ATP* se entrega, suplicando que o objeto amado se aproxime. É assim que ele chama a atenção de modo pouco atraente, imobilizado.

(...) no mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (cujo objeto é uma mulher, como todos sabem, sempre passiva); no mito moderno (o do amor-paixão), é o contrário, o raptor não quer nada, não faz nada, ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto raptado que é o verdadeiro sujeito do rapto; o *objeto* da captura se torna o *sujeito* do amor; e o *sujeito* da conquista passa ao posto de *objeto* amado. (FDA, 1997, 165)

Esta inversão faz do enamorado vítima de si mesmo. Cada vez que o enamorado se põe a pensar na sua condição percebe-se voltado – todo e completamente – ao seu objeto de desejo.

O sujeito que espera ardentemente que alguma coisa divina aconteça recebe a “ordem de não se mexer”. A figura *Espera* (p. 94), de *FDA*, define a angústia da espera em forma de cena: o enamorado sentado numa poltrona com o telefone a seu alcance, “sem fazer nada”, pois a “identidade fatal do enamorado” é aquele que espera e esta identidade serve como uma constatação: “Estou apaixonado? – Sim, pois espero.”

O sujeito de “coração pesado” escorre pelas mãos de seu objeto, que nunca espera. Entregue e ferido, o enamorado não consegue distrair-se. Como quem porta uma ferida aberta em seu corpo, o enamorado não consegue desviar a atenção do seu próprio estado emocional. Um fragmento de carta do sujeito apaixonado de *ATP* (p. 112), no auge da captura, diz: “Pensando em você não é bem o termo. Você na minha pele, me ocorrendo sem querer, lembrança de perfume.” Na figura *Carta*, o enamorado pergunta “O que quer dizer „pensar em alguém“ ?” E logo responde:

Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento a vida é impossível) e despertar frequentemente desse esquecimento. Por associação, muitas coisas te trazem ao meu discurso. Pensar em você não quer dizer nada além desta metonímia. Porque, em si, esse pensamento é vazio: eu não te penso; simplesmente te faço voltar (na mesma proporção que te esqueço). É essa forma (esse ritmo) que chamo de “pensamento”: nada tenho para te dizer, a não ser que nada. (*FDA*, 1977, p. 32)

Como o aroma de um perfume que preenche todo o ambiente amoroso, o sujeito trazido por *ATP* concorda que “a gamação é uma hipnose”. O sujeito que há pouco tempo estava em paz consigo, é tomado por uma doce fragrância que o surpreende e o leva para o estado do coração cleptomaniaco: “Coração põe na mala. Coração põe na mala. Põe na mala.” ordena o sujeito de *ATP* (p. 100) ao órgão do desejo.

O coração é tudo que resta ao enamorado, diz a figura *Coração* (p. 60), em *FDA*. Pensemos na possibilidade de o órgão do desejo reter um bagageiro e o sujeito apaixonado, loucamente, tenta carregar toda a paixão possível em seu compartimento, é preciso instalar todo este sentimento. Imenso e inquieto, o coração é aquilo que o enamorado pretende e acredita dar. “Somente o enamorado e a criança possuem o coração pesado”, e na figura *Rapto* (p. 165), de *FDA*, a inocência ainda é muito sentida.

é muito claro
amor
bateu
para ficar
nesta varanda descoberta
a anoitecer sobre a cidade
em constrição
no teu peito
angústia de felicidade (p. 33)

Para que o coração ganhe peso, o rapto precisa acontecer de repente, em um momento certo para que o enamorado não tenha por onde escapar. A voz do sujeito enamorado de *ATP*, torna este momento claro. É como uma cortina que se rasga: “o que nunca tinha sido visto antes é descoberto por inteiro, e desde então devorado pelos olhos: o imediato vale pelo pleno: sou iniciado: o quadro consagra o objeto que vou amar (FDA, 1977, p. 168). Num relance, o enamorado concentra os olhos naquele quadro nunca visto deixando-se raptar, na sua santa inocência: o amor bate pra ficar. Esta captura vai repercutir no corpo do enamorado daqui por diante, tão consciente antes deste episódio amoroso e agora tomado de subjetividade, preso aos seus próprios acontecimentos.

O sujeito enamorado de *ATP*, recém capturado, sente o peito apertado, abarrotado: “Exatamente o meu peito está superlotado. / Os ditos dele zumbem por detrás. / Na batida dou com figuras de outras dimensões” (ATP, 1982, p.46). Os zumbidos misturam-se com batidas e tanta angústia de felicidade faz o enamorado perguntar a si mesmo se: “O amor seria essa loucura *que eu quero?*” (FDA, 1977, p. 167) – em vão, pois quando capturado, o enamorado já não encontra lógica para buscar a verdade com o auxílio da razão.

Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
 Mais do que fiel, oh, tão presa! Esses mosquitos
 que não me largam! Minhas saudades ensurdecidas
 por cigarras! O que faço aqui no campo
 declamando aos metros versos longos e sentidos? (ATP, 1982, p. 46)

O enamorado, mais que fiel, encontra-se preso nele mesmo. O sujeito apaixonado jamais conseguiria escrever um romance de amor, pois “os acontecimentos da vida amorosa são tão fúteis que só tem acesso à escritura através de um esforço imenso” afirma a figura *Drama* (p. 81), de *FDA*, e este esforço só poderia ser feito pelo outro, que observa a situação com distanciamento. O enamorado, no nível mais elevado do estágio amoroso, está preso a sua “própria lenda local”: é a sua historinha que ele declama a si mesmo e, dessa forma, compõe o discurso de amor.

Ontem na recepção virei inadvertidamente a
 cabeça contra o beijo de saudação de Antonia.
 Senti na nuca o bafo seco do susto. Não havia
 como desfazer o engano. (...)
 Na saída nos beijamos de acordo,
 dos dois lados.guardo crise aguda de remorsos. (ATP, 1982, p. 66)

O sujeito encontrado em *ATP* (p. 66) narra uma cena comum, fútil, cotidiana. O acontecimento ínfimo só vai existir a partir da repercussão dada pelo enamorado a sua própria experiência. Ao reconstituir a cena inicial de seu rapto, esta imagem se recria no presente, fazendo com que o pensamento obsessivo confirme e reafirme seu estado de entrega. A repetição desta imagem são como os mosquitos que não largam o enamorado: são mosquitos que não vão partir até deixá-lo louco. A imagem concorda com o engano: o enamorado pensa no passado e transforma a cena, facilmente, no presente. Quando o enamorado espera por uma “crise aguda de remorso”, ele está repercutindo aquela modesta vivência para a “roda livre” que é o seu discurso: ao abrir uma ferida, ele a alimenta com outras imagens até que uma outra ferida lhe ganhe a atenção. Parece que uma força manipula sua linguagem e esta força é chamada de *Demônio* (p. 70), pela figura de FDA. Porém, “os demônios são combatidos pela linguagem” e cabe ao enamorado “exorcizar a palavra demoníaca” substituindo-a por outra palavra mais calma: “A crise parece controlada. Passo o dia a recordar / O gesto involuntário. Represento a cena ao / Espelho.”

No entanto, como segue o discurso de *ATP* (p. 66), nem sempre exorcizar palavras é uma tarefa fácil para um sujeito apaixonado. “Bolhas enormes (quentes e pastosas) estouram uma atrás da outra” e parecem perseguir a linguagem do enamorado, que pode perder as palavras quando mais precisa se expressar. Dizer alguma coisa ao objeto de desejo torna-se uma tarefa urgente: qualquer manifestação que ultrapasse a barreira do olhar deixará a vida do enamorado mais leve. O sujeito de *ATP* (p. 41) diz: “Chego meio prosa, sombras no rosto./Não tenho muitas palavras como pensei / “Coisa ínfima, quero ficar perto de ti” “ .”

Quando o coração transborda, derrama desejo de proximidade e o abraço é a forma máxima da almejada intimidade. Dentro do abraço mora o “sonho de união total com o ser amado” e a promessa de reencontro com tal objetivo: quero ficar perto de ti. Tímido, calado, o sujeito de *ATP* declara seu sonho baixinho, ao pé do ouvido. FDA, na figura *Abraço* (p. 12), acredita que o enamorado é “uma criança com tesão retesando seu arco”.

O objeto de desejo do sujeito, “inclassificável, de uma originalidade imprevista”, suscita no enamorado a imagem de sua verdade. Não há ninguém que me o fascine tanto, não há outro ser que contenha a vontade do enamorado, não há palavras para descrever o objeto amado, não há estereótipo que o represente. O objeto de desejo é reconhecido pelo sujeito apaixonado como inclassificável, em FDA, é definido pela *Atopos* (p. 25).

Quando capturado, o enamorado vasculha o corpo do outro para compreender a causa de tanto interesse que este ser é capaz de provocar. Em vão, pois o estado em que este sujeito se encontra não permite a fria verificação ou a sórdida busca pela causa de seu desejo.

Para este episódio inicial do enamoramento convêm as sutilezas mais supérfluas: a emoção pode ser conservada pela roupa que o objeto de desejo usava no primeiro encontro ou ainda por uma frase vulgar que lhe foi dita. Serão as pequenas coisas que vão tocar o desejo deste enamorado recém capturado, ele não tem histórias para recordar, causos para interpretar, decepções para lamentar.

Após o episódio do rapto, o enamorado segue no trajeto amoroso por uma doce e tranquila estrada: lugar onde vai explorar a “perfeição do ser amado” e o tempo feliz que moldará sua identidade apaixonada. Esse período que se inicia não permite pensar na limitação de seu estado, é tempo de festa, sublime e real: eis a doçura do começo.

4.2.1 A doçura do começo

Na doçura do começo, o enamorado nada tem a reclamar e “vive cada encontro com o ser amado como uma festa”. Até mesmo a espera pelo encontro é doce, pois a “festa é aquilo que se espera”: o horizonte que brindará esta união faz deste evento uma ocasião profundamente almejada.

Vamos tomar um chá das cinco e eu te conto minha grande história passional, que guardei a sete chaves, e meu coração bate incompassado entre graufettes. Conta mais essa história, me aconselhas como um marechal do ar fazendo alegoria. Estou tocada pelo fogo. Mais um roman à clé? (...) É daqui que eu tiro versos, desta festa – com arbítrio silencioso e origem que não confesso – como quem apaga seus pecados de seda, seus três monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas. (ATP, 1982, p. 11)

O enamorado, já capturado, pode contar sua história passional. Talvez com um ou outro engano temporal (confusão entre passado e presente: desde o momento do rapto, o enamorado não desvia a atenção de seu estado nem para olhar as horas), ele parte para o que realmente importa: a sua grande história passional, pois “ninguém tem vontade de falar de amor, se não for para alguém”, traz a figura *Declaração* (p. 64), em *FDA*. É daí que o sujeito de *ATP* (p. 11) tira os versos para escrever, desta festa, deste estado gracioso e comemorativo. “Então, não significa nada para você ser a festa de alguém?” rebate o sujeito apaixonado de *FDA*, na figura *Festa* (p. 113), embebido pelo espírito amoroso que toma seu corpo após o episódio de captura.

Tocado pelo fogo, o enamorado quer contar sobre seu amor, sobre seu estado, sobre seu encontro: momento de êxtase, que o fez leve e saltitante. Ainda misterioso, ainda inflamado, a doçura deste começo é o tempo feliz que segue imediatamente após o rapto,

antes de qualquer pensamento negativo sobre o outro e livre de qualquer reflexão sobre as dificuldades que esta relação poderá enfrentar. É o momento que a linguagem do enamorado treme de desejo. Novamente, a figura *Declaração* acredita que “falar amorosamente é gastar interminavelmente, sem crise: é praticar uma relação sem orgasmo” e o sujeito de *ATP* (p. 95), preso ao presente não concebe a ideia de um futuro: “Não penso na partida. Meus garranchos são hoje e se acabaram.”

O imperfeito é o tempo da fascinação: parece vivo e, no entanto, não se mexe: presença imperfeita, morte imperfeita; nem esquecimento nem ressurreição; simplesmente o cansativo engano da memória. Desde o princípio as cenas tomam posição de lembrança, ávidas de representar um papel: frequentemente eu o sinto, eu o prevejo, no exato momento em que elas se formam. – Esse teatro do tempo é exatamente o oposto da procura do tempo perdido; porque me lembro pateticamente, pontualmente, e não filosoficamente, discursivamente: me lembro para ser infeliz/feliz – não para compreender. (FDA, 1977, p. 141)

Na figura *Lembrança*, *FDA* comenta sobre o tempo abstrato que vive o enamorado, enganado por sua própria memória. O sujeito apaixonado não pretende compreender seu estado – não ainda –, pois tudo é colorido e vivo. Não há motivos para preocupar-se com tempo e sobram justificativas para recordar seu momento de glória. A vida do enamorado não é regida pelo tempo, mas por momentos: experiências leves e gostosas de serem lembradas ao sabor do amor.

O sujeito amoroso de *ATP* (p. 16) aquece o discurso ao proferir o “grito de amor”, que se refere à figura *Eu-te-amo* (p.?): “Tome bitter no velho pub da esquina, mas pensando em mim entre um flash e outro de felicidade. Te amo estranha, esquiva, com outras cenas mixadas ao sabor do teu amor.” A figura e o proferimento, interpretado por Barthes como uma palavra só, não mais significa uma declaração de amor, passada a primeira enunciação. Este proferimento é uma pronúnciação em alto e bom som: *Eu-te-amo* não tem emprego, não tem nuances, não tem distanciamento, não é uma frase pois é “irreprimível e imprevisível”.

Eu-te-amo é uma palavra sublime, solene, frívola, erótica, pornográfica, verdadeira (não é metáfora de nada), apaixonada, que se desloca socialmente.

Quando o sujeito de *ATP* faz tal proferimento, não sabemos onde encontrar sua instância, pois não devemos recorrer à linguística ou à semiologia. *FDA* acredita que *Eu-te-amo* pertence à área da Música, pois o desejo que ele inclui não está reprimido dentro de um enunciado nem reconhecido na enunciação, portanto, pode ser gozado livremente. O gozo, do mesmo modo que um apaixonado “não se diz, mas ele fala e diz: eu-te-amo” como afirmação do estado amoroso.

Percebemos, também, que o sujeito apaixonado deste verso se preocupa em ser lembrado “entre um flash e outro de felicidade”. Típico comportamento de um sujeito apaixonado, o enamorado não concebe com naturalidade a ideia de que a sua falta não será sentida. Na figura *Lembrado* (p. 138), de *FDA*, “o sujeito apaixonado se imagina morto e vê a vida do ser amado continuar como se não houvesse acontecido nada” e este pensamento atordoia a vida do enamorado, que se vê “comido na ponta dos lábios dos outros, dissolvidos no éter da Fofoca”. A *Fofoca*, figura de *FDA*, é sempre uma redução e o enamorado não aceita compartilhar sua experiência amorosa com aqueles que não têm real interesse pela sua situação, ou ainda, por aqueles que não se encontram no mesmo estado que ele. Para o apaixonado, o objeto de desejo “não pode ser um referente: você é sempre você, não quero que o Outro fale de você”.

O outro, que fala sobre o objeto amoroso para o sujeito apaixonado, ingênua ou perversamente, é chamado de *Informante*, pela figura de *FDA*, que dá a este elemento um papel negativo. Ao fornecer informações ao enamorado, o informante atrapalha “a imagem que o sujeito tem desse ser”. Ainda que informações sem importância (então, por que falar sobre?) sejam dadas, ele obriga o enamorado a escutá-las e este, prejudicado pela própria atenção que gostaria de dispersar mas que insiste em voltar-se ao assunto em pauta) se esforça ao máximo para tornar a escuta “fosca, indiferente, como que tapada.”

O que deseja o enamorado que pretende contar sua história de amor e não aceita que o outro comente sobre seu objeto? O enamorado deseja um “pequeno cosmo” (com seu tempo, sua lógica) habitado somente pelo casal.

Tudo que vem do exterior é uma ameaça; seja sob a forma de aborrecimento (sou obrigado a viver num mundo do qual o outro está ausente), seja sobre a forma de ferimento (se esse mundo me faz um discurso indiscreto sobre esse assunto). Ao me dar uma informação insignificante sobre quem amo, o Informante me revela um segredo. Esse segredo não é profundo; ele vem do exterior; é o exterior do outro que me estava escondido. A cortina se abre ao contrário, não sobre uma cena íntima, mas sobre uma sala pública. A informação me é dolorosa, não importa o que ele diga: um pedaço fosco, ingrato da realidade me cai sobre a cabeça. (*FDA*, 1977, p. 130)

Somente o enamorado é digno de falar sobre seu objeto de desejo. Portanto, ele se esforça para compreender e definir a totalidade do ser amado, “independente dos dados particulares da relação amorosa.” A figura *Irreconhecível* (p. 134), mostra a condição de um enamorado que se encontra preso numa contradição: o sujeito apaixonado afirma conhecer seu objeto melhor que todos e, ao mesmo tempo, sofre por encontrar no outro um objeto impenetrável. O sujeito apaixonado espera conhecer seu objeto por completo, “entre um flash e outro”, mas quando cai em si, percebe que não pode decifrá-lo, pois não compreende como

o outro o decifra. Quem é esta pessoa? Por que o enamorado sente-se atraído por alguém que não consegue conhecer? “Te amo estranha, esquivá”, o enamorado profere seu sentimento imerso em dúvida

Ou ainda: ao invés de querer definir o outro (“O que é que ele é?”), me volto para mim mesmo: “O que é que eu quero, eu que quero te conhecer?”. O que aconteceria se eu quisesse te definir como uma força e não como uma pessoa? E se eu me situasse como uma outra força diante da tua força? Aconteceria o seguinte: meu outro se definiria apenas pelo sofrimento ou pelo prazer que ele me dá. (FDA, 1977, p. 135)

O momento atual não permite ao enamorado que ele defina o ser amado através do sofrimento: ele ainda caminha sobre nuvens, dentro da “doçura do começo”. Certo que, mais sóbrio do que no momento da captura, agora passam imagens mais densas na cabeça do sujeito apaixonado, mas ainda longe de uma realidade de angústia ou dor. O desejo do enamorado continua maximamente potencializado: “Meu desejo? Era ser... Boiar (como um cadáver) na existência! Mas como sou chorão, deixai que gema. Penso em presentinhos, novos desmentidos, novos ricos beijos, sonatilhas. Continuo melada por dentro.” A doçura do momento é afirmada pelo sujeito de *ATP* (p. 85), ainda melado de desejo. “O desejo está em toda a parte; mas no estado amoroso, ele se torna algo muito peculiar: a languidez”. A figura *Languidez* (p. 130), de *FDA*, declara a obsessão do enamorado que não para de desejar o outro, como uma hemorragia, o sentimento amoroso não para de verter do corpo do enamorado.

O cansaço amoroso se aproxima do cansaço da linguagem (te amo porque te amo, proferimento auto-afirmativo que recusa maiores explicações: é uma afirmação sólida) por fornecer “uma fonte que não é saciada, um amor escancarado.” O desejo do sujeito de *ATP* é permanecer na sua experiência, boiando – como um cadáver – na sua própria existência ilustra o “desejo do ser ausente e desejo do ser presente”, pois a languidez “coloca a ausência na presença”, suprimindo os dois desejos num estado de contradição.

É uma “queimadura leve” que arde devagar: “deixai que gema”. O sujeito de *ATP*, ao se revelar “chorão”, se assume apaixonado. Ao libertar seu pranto, o enamorado “segue as ordens do corpo apaixonado, que é um corpo encharcado, em expansão líquida.” Na figura *Chorar* (p. 41), *FDA* novamente compara o apaixonado a uma criança e o sujeito de *ATP* parece ter aceitado reencontrar seu corpo de criança também quando confessa pensar em presentinhos que podem suprir uma suposta carência infantil. Porém, sabemos que o enamorado é uma criança com tesão e ele bem sabe que, quando chora, se dirige a alguém

com uma determinada intenção: o enamorado oferece a mais “verdadeira das mensagens”, que usa o corpo e não a língua para seduzir ou comover seu objeto de desejo. É o sentimento do sujeito apaixonado que transborda em frente ao ser amado e um transbordamento nunca é dito.

Recito WW pra você: “Amor, isto não é um livro, sou eu, sou eu que você segura e sou eu que te seguro (é de noite? Estivemos juntos e sozinhos?), caio das páginas nos teus braços, teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega – Chega de saudade, segredo, impromptu, chega de presente deslizando, chega de passado em video-tape impossivelmente veloz, repeat, repeat. Toma este beijo só pra você e não me esquece mais. (...) Lembra minhas palavras uma a uma. Eu poderei voltar. Te amo, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto”. (ATP, 1982, p. 111)

Quando o sujeito apaixonado de *ATP* (p. 111) recita *WW* (cifra para Walt Withman) para seu objeto, ele também está transbordando. Ao recitar um texto de outra pessoa, “o sujeito coloca, obstinadamente, o voto e a possibilidade de uma satisfação plena do desejo implicado na relação amorosa e de um sucesso sem falhas”, além de usar uma máscara para dizer o que no enamorado está acumulado. O estado de transbordamento cai sobre o enamorado - “cai das páginas nos teus braços” (ATP, 1982, p.111) - e sua alma extravasa - “Eu poderei voltar, e parto, eu incorpóreo, triunfante, morto”(ATP, 1982, p.111) e o enamorado é “levado para fora da linguagem”, segundo a figura *Transbordamento* (p. 192), de *FDA*. A ilusão de um contato íntimo com o ser amado, também faz o enamorado transbordar de desejo para que este entre num fluxo de ideias intenso: “teus dedos me entorpecem, teu hálito, teu pulso, mergulho dos pés à cabeça, delícia, e chega” (ATP, 1982, p.111), a ponto do próprio sujeito frear-se, ou ainda estancar-se diante de tamanha hemorragia amorosa.

Dito isto
o livro de cabeceira cai no
chão. Tua mão desliza
distradamente?
sobre a minha mão
(ATP, 1982, p. 36)

O mundo do enamorado para no momento em que surge a oportunidade de tocar a pele de seu objeto de desejo. Qualquer contato furtivo com o corpo do ser amado torna-se um instante muito especial. “O sujeito cria sentido, sempre, em toda a parte, e é o sentido que o faz ficar arrepiado: ele está no braseiro do sentido”, diz a figura *Contactos* (p. 56), de *FDA*, que mostra o enamorado mais uma vez “tocado pelo fogo”. O sujeito de *ATP* questiona se a mão do objeto amado estaria deslizando propositalmente sobre sua mão ou apenas estaria buscando o livro que acidentalmente caiu no chão, provocando ou aguçando todo este

sentimento, pois “todo contato, para o enamorado, coloca a questão da resposta: pede-se à pele que responda” e, neste caso, a imagem absorve força ainda maior quando a pele é a das mãos: “região paradisíaca dos signos sutis e clandestinos: como uma festa, mas não dos sentidos, do sentido.” Em outro poema, novamente o sujeito apaixonado faz uso da mão como um signo do seu amor:

pouso a mão no teu peito
 mapa da navegação
 desta varanda
 hoje sou eu que
 estou te livrando
 da verdade (ATP, 1982, p.30)

O enamorado procura signos que assegurem o seu amor: ele deseja saber o quanto vale e quanto vale quem ama e quanto vale o seu amor. Porém, como afirma *FDA* dentro da figura *Signos* (p. 178): “o sujeito apaixonado não tem à sua disposição nenhum sistema de signos seguros.” Quando o enamorado pouso a mão no peito de seu objeto, parece querer medir seus batimentos cardíacos: se acelerados, o amor vale a navegação; se brandos, significaria desânimo ou plenitude? “Aquele que quer a verdade, só tem por respostas imagens fortes e vivas, mas que se tornam ambíguas, flutuantes, desde que ele tenta transformá-las em signos” e perde-se em meio das falsas provas que criou.

Se nada pode assegurar a linguagem, porque os signos seriam lugares protegidos, seguros e de sentido único? O sujeito apaixonado tem dois rumos a seguir: 1. Negar-se a acreditar na interpretação e receber toda a palavra do objeto como um “signo de verdade” e até mesmo considerar o silêncio como uma informação verdadeira; 2. Declarar-se: “arrancar do outro a fórmula do seu sentimento” e dizer claramente que o ama. Dizer abertamente, pois “para que se saiba uma coisa é preciso ser que ela seja dita”, ainda que provisoriamente verdadeira.

O enamorado sofre com a questão da verdade. O amor (logo, o objeto de desejo) do sujeito apaixonado representa a figura da verdade e esta não pode estar contida em nenhum estereótipo “(que é a verdade dos outros)” e eis que surge a dúvida, sugerida na figura *Atopos* (p. 25), de *FDA*: “em que canto do corpo adverso devo ler minha verdade”, se todo o interesse do enamorado está suscitado dentro do corpo amado?

Minha cabeça encosta no pé dele e a cabeça dele no meu pé; minha mão alcança a perna dele e a mão dele a minha perna; graminhas cobertores brancos nas graminhas cores fortes de alta renascença. Não descrevo mais e minha mão passa enquanto a dele passa e abre o zíper e embaixo é difícil com blue jeans. Acho que eu queria esse salgado. Subi para o chuveiro. Botei um shortinho e me enrolei debaixo da janela até ele chegar. Eu faço em mim com ele quieto dentro. Às vezes em silêncio e às vezes

alto com rádio ligado e ritmo que não despega da pele como perfume Covent Garden. Mas nunca sei ao certo o que virá. (ATP, 1982, p. 113)

O sujeito apaixonado de *ATP* (p. 113) relata um acontecimento junto ao seu objeto de desejo. Com desejo e delicadeza, o sujeito descreve as cenas de uma união e a união é o ideal do enamorado. Na figura *União*, *FDA* define que a

Nominação da total união: é o “prazer simples e único”, “a alegria sem mácula e sem mistura, a perfeição dos sonhos, a realização de todas as esperanças”, “a magnificência divina”, é: o repouso comum. Ou ainda a plena satisfação da propriedade; eu sonho que gozamos um do outro segundo uma apropriação absoluta; é a união frutiva, a *fruição* do amor (palavra pedante? Com sua fricção inicial e seu burburinho de vogais, o gozo falado assim fica acrescido de uma volúpia oral; ao dizer, gozo essa união *na boca*). (FDA, 1977, p. 194)

A imagem deste prazer, simples e único, se constrói através daquilo que diz o enamorado e, deste modo, vivenciamos este sonho junto a ele, acreditamos na sua “lenda local”, concordamos – de fora, como meros espectadores – que a história narrada pertence aos dois. Porém, o enamorado parece incomodado com a sua lembrança no momento que rompe a narrativa amorosa para confessar que “nunca sabe ao certo o que virá”.

No sonho do enamorado a união é plena. Para que o sujeito realize completamente seu desejo só haveria uma maneira: que o casal pudesse – magicamente – substituir um ao outro: “que venha o reino do “*um pelo outro*” (“Juntos, um pensará pelo outro”) como se fôssemos vocábulos de uma língua nova e estranha, na qual seria absolutamente lícito empregar uma palavra pela outra.”

O sujeito apaixonado intenciona a vida amorosa sem “um ponto de vizinhança”, pois não é interessante pensar que existe um mundo além do seu universo planejado para duas pessoas, e este pensamento abala o universo amoroso construído: “se tudo não está em dois, pra que lutar?”, se questiona o enamorado afetado pelos ruídos que ouve na rua, pelos passos na calçada, pelo telefone que toca e a televisão que noticia um mundo real. Para o enamorado, que durante este período se opôs a pensar naquilo que estaria por vir nem sequer vislumbrou como seria a continuação desta paixão, o futuro é trágico: quando o enamorado não mais consegue se concentrar por completo na sua experiência a dois e quando o espírito da conquista perde fôlego para atentar e questionar tudo aquilo que acontece ao redor chega ao fim a doçura do começo.

4.2.2 O desfile de sofrimentos

A continuação da paixão, após a “captura” e a “doçura do começo”, sucede por um longo “desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas” das quais o enamorado se torna vítima, “vivendo sob a ameaça de uma decadência” desde o momento iluminado que deu início a sua experiência passional. As doces lembranças dão lugar a uma tempestade interior: chove e relampeja dentro do enamorado e cada episódio comum e cotidiano repercute no corpo do sujeito que passa a enxergar sua verdade como um engano.

O sujeito apaixonado de *ATP* (p. 14), desenganado, passa a duvidar do seu estado: “Você já amou alguém verdadeiramente? Os limites do romance realista. Os caminhos do conhecer. A imitação da rosa. As aparências desenganam. Estou desenganada. Não reconheço você, que é tão quieta nessa história.”

Ao questionar o interlocutor, o sujeito, inconformado com o destino de sua paixão, parece querer se situar dentro de um sistema. Para o enamorado que vivencia este momento, instalar-se dentro de um sistema seria o modo mais seguro de levar a vida normalmente. A figura *Situados* (p. 180), de *FDA*, afirma que “o sistema é um conjunto onde todo mundo tem o seu lugar (mesmo se não for muito bom)” e o enamorado sentindo-se excluído, “experimenta um sistema ambíguo de interesse e desdém”. *FDA* apresenta o exemplo através de uma brincadeira infantil para ilustrar o sentimento deste sujeito, que “na dança das cadeiras”, o enamorado é o menino que sobra de pé, enquanto todos os outros conseguiram uma cadeira para sentar no exato momento que a música parou de tocar. O enamorado que deseja se situar é muito modesto: ele só deseja esta cadeira, um lugar seguro que vai representar uma estrutura emocional, ainda que provisória: ele habita sua cadeira com extrema propriedade, a salvo, até que a música se inicie novamente.

O enamorado se vê atingindo “os limites do romance realista” e ao seguir até seu limite, desengana-se: ele encontra uma imitação de rosa, uma imitação que o convenceu até hoje, pois hoje ele percebeu “a boa imagem repentinamente se alterar e se inverter”. Este movimento – “um tremor revira a linguagem” – rasga o “invólucro liso da imagem” que envolvia o objeto de desejo, e mesmo que o enamorado possa enxergar a vulgaridade do outro, ele ainda sofre, ainda dói pensar que seu coração estava equivocado. “Querido Diário: vergonha ricocheteia” diz o enamorado de *ATP* que, tamanha a vergonha que sente, confessa apenas para um amigo de papel.

O enamorado não admite demonstrar os excessos do seu sentimento. A figura *Esconder* (p. 88), de *FDA*, relativiza a dúvida do enamorado, que indaga até que ponto ele deveria esconder as perturbações que sente. Desconhecer uma saída prende o sujeito na armadilha de seu próprio discurso: “sou condenado a ser ou santo ou monstro; santo não posso, monstro não quero; então tergiverso: mostro um pouco da minha paixão.”

O sujeito que não reconhece o ser amado, “tão quieto, nesta história”, também não se identifica no seu próprio discurso, uma vez devoto e agora corrompido:

Depois que desliguei o telefone me arrependi de ter ligado, porque a emoção esfriou com a voz real. Ao pedir a ligação, meu coração queimava. E quando a gente falou era tão assim, você vendo TV e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas). Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (reflexo verde na lagoa no meio do bosque)?

Penso pouco no Thomas. Passou o frio dos primeiros dias. Depois, desgosto: dele, do pau dele, da política dele, do violão dele. Mas não tenho mexido no assunto. Entrei em férias. Tenho medo que o balanço acabe. (ATP, 1982, p. 87)

Passada a “doçura do começo”, o enamorado se encontra em um lugar sombrio, repleto de medo. Angustiado até para realizar as mais fúteis atividades (“Ao pedir a ligação, meu coração queimava”), o enamorado vive de contradições e o arrependimento é a marca principal. Na figura *Fading* (p. 107), de *FDA*, a verdadeira confirmação consiste em angustiar-se com o telefone: “o telefone é sempre uma *cacofonia*, e o que ele deixa passar é a voz má, a comunicação falsa” e é esta voz má que enlouquece os ouvidos do enamorado.

O sujeito apaixonado se assusta com tudo que alterar a imagem do objeto amado. A justificativa para isso acontece em torno do “mais cruel dos objetos rivais”: o cansaço. Como um enamorado luta contra o cansaço do outro? A cena que o sujeito de *ATP* transparece uma situação de desânimo, o tal temido cansaço: “E quando a gente falou era tão assim, você vendo TV e eu perto de bananas, tão sem estilo (como nas cartas)” e a angústia da mesmice parece encher o terreno amoroso do enamorado de modo que o faça buscar uma saída: “Você não acha que a distância e a correspondência alimentam uma aura (reflexo verde na lagoa no meio do bosque)?” A distância e a correspondência podem acontecer como uma solução enganosa, que dá ao sujeito apaixonado “um repouso passageiro, apesar do seu caráter sempre catastrófico”.

A *Saídas* (p. 176), figura de *FDA*, manifesta uma série de repercussões que se desenvolve dentro do corpo do sujeito: o enamorado pode ordenar a si mesmo “estar sempre apaixonado e não estar mais”. Com o distanciamento, o sujeito de *ATP* passa a pensar menos em seu objeto, pois a presença amada se distancia no terreno amoroso do passado: o

enamorado não toca mais no assunto. Não sem medo “que o balanço acabe”, o enamorado entra em férias.

Digamos que um dia você percebesse que o seu único grande amor era uma falácia, um arrepio sem razão. Digamos que você percebesse que 40% de álcool apenas te garantiam emoção concentrada como sopa Knorr, arriscando o telefonema internacional que dá margem a suores contrariando I Ching que manda que eu me cale, ou diga pouco, ou pelo menos respeite esse silêncio. (ATP, 1982, p. 109)

A saída fantasia uma possível solução à crise amorosa que passa o enamorado e todas as medidas só obteriam sucesso caso fossem administradas com cautela e silêncio. Uma “retirada, viagem, suicídio” significa a clausura do enamorado, que “indo embora ou morto” cala, e o silêncio é o verdadeiro indicador de uma separação. Tarefa difícil ao enamorado que obsessivamente pensa em se comunicar com o objeto amado: o telefone, novamente, aparece como um signo maléfico e inclina o sujeito a uma armadilha irresistível. Se o enamorado não tenta uma comunicação e, ainda assim, pensa no ser amado, ele sofre duplamente: como se tivesse deixado de sonhar (e voltado ao seu mundo cinza e sem razão) e com o mutismo do ser amado.

A folha é muito dura e hoje é o dia mais longo do ano com ou sem você.

Thank you very much, thank you very much. A próxima canção que eu vou cantar é *Me Myself I* (aplausos fortes e breves e mais longos) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável pelo meu flerte com o homem dos correios. (ATP, 1982, p. 107)

O sujeito apaixonado de *ATP* (p. 107), em constante espera, ironiza a sua situação. A figura *Mutismo* (p. 150), de *FDA*, afirma que “a relação afetiva é uma máquina exata” pois “tudo o que não está no mesmo nível é imediatamente demais”. O enamorado sente-se amando sozinho, desperdiçando sua atenção e isso o consagra um “monstro, uma língua enorme” que engoliu o ser amado a ponto deste não conseguir se pronunciar e, pior ainda, responder ao seu desejo. Assim, o enamorado maltrata-se dentro de um pensamento sórdido:

empenhado com ardor em seduzir, em distrair, eu acreditava exhibir, ao falar, tesouros de engenhosidade, mas esses tesouros são apreciados com indiferença”, deste modo, ele se enxerga gastando suas qualidades em vão: “toda uma excitação de afetos, de doutrinas, de saber, de delicadeza, todo o esplendor do meu eu vem se enfraquecer, se amortecer num espaço inerte, como se – pensamento culpado – minha qualidade excedesse a do objeto amado, como se eu estivesse *mais adiantado* do que ele. (FDA, 1977, p. 150)

O enamorado não se conforma que o seu amado poderia lhe causar tamanho sofrimento. O sujeito não entende o que se passa do lado do objeto, novamente não é capaz de reconhecê-lo, o sujeito de *ATP* questiona:

Não estou pegando direito. Por que estão me vaiando agora? Você será possível que não avisou que se mudou? Eu estou escrevendo para a peça vazia, para a louca senhoria, para a louca senhoria, para a locatária com mania? Me desculpe mas isso é uma grande covardia. (ATP, 1982, p. 106)

As dúvidas pairam na cabeça do apaixonado, que, neste momento, só deseja compreender o que acontece com ele, desconhece os motivos desta loucura que o impede de seguir sua vida. E o que é que ele pensa do amor? A figura *Compreender* (p. 50), de *FDA*, responde que o enamorado, em suma, não pensa nada. Inocentemente, ele apenas quer conhecer seu discurso amoroso: “analisar, saber, enunciar outra linguagem” que não a dele. O sujeito deseja profundamente compreender seu próprio delírio. “Te acalma, minha loucura!” – clama o sujeito enamorado de *ATP* (p. 60).

Louco de amor, o sujeito “é atravessado pela ideia de que ele está ou está ficando louco”. Demente aos seus próprios olhos, o enamorado perde a razão aos olhos dos outros, “a quem conto comportadamente a minha loucura: consciente dessa loucura, discurso sobre ela.”

A figura *Louco* (p. 144), de *FDA*, afirma que o enamorado só tem direito a “uma loucura pobre, incompleta, metafórica” pois nada nele há de sagrado. A loucura do sujeito apaixonado é “simples perda de razão, é insignificante e até invisível”, pois “ela não mete medo”. É uma loucura tão específica e maléfica ao enamorado que “certos sujeitos razoáveis” descubrem que ela seria responsável pelo naufrágio do próprio amor.

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as consequências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o Estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão.
(ATP, 1982, p. 15)

A loucura do enamorado é a sua própria contramão: “é agora, nesta contramão” que o sujeito ruma em direção ao seu sofrimento, “sem medir as consequências”, pelo caminho do medo. O sujeito passa a perceber que seu discurso é ordinário e que “ele envolve o objeto amado numa rede de tiranias” e seu discurso acaba por sufocar o outro, “que não encontra lugar para própria fala nesse dizer maciço”: talvez este seja o motivo que faça com que o objeto amado não lhe responda suas cartas.

A figura *Monstruoso* de *FDA*, lista uma série de traços inoportunos que o enamorado é capaz de fazer quando envolvido com o ser amado:

o amante não pode suportar que alguém lhe seja superior ou igual aos olhos de seu amado, e trabalha para rebaixar todo rival; ele conserva o amado afastado de uma multidão de relações; ele se emprega, por mil astúcias indelicadas, em mantê-lo na ignorância, de modo que o amado só saiba o que lhe chega através do seu apaixonado; ele deseja secretamente que o amado perca aquilo que tem de mais caro: pai, mãe, parentes, amigos; ele não quer para o amado nem filhos, nem lar; sua assiduidade diária é cansativa; ele não aceita ser abandonado nem de dia nem de noite; apesar de velho (o que em si já é inoportuno), ele age como tirano policial e submete o amado o tempo todo a espionagens maldosamente desconfiadas, enquanto que ele mesmo não se impede absolutamente de ser mais tarde infiel e ingrato. (*FDA*, 1977, p. 148)

Definitivamente, o coração do enamorado – uma vez iluminado de esperança – está tomado de pensamentos ingratos e maus sentimentos: seu “amor não é generoso” e mesmo quando o sujeito dá-se por conta que sua conduta está afastando seu objeto, ele não consegue recuar. O sujeito apaixonado, que inicia seu trajeto amoroso submisso, “frágil, delicado, miserável”, ao longo dos acontecimentos passa por uma transformação cruel: torna-se uma pessoa indesejável e mesquinha, que no seu discurso troca os verbos amar, desejar, respeitar por pesar, atrapalhar, abusar, intimidar. Ainda assim, o sujeito sabe-se perdido e enganado por si mesmo, sentindo-se um ser humano da pior espécie.

Desde que voltei tenho sobressaltos
ao ouvir tua voz no telefone.
Incertas. Às vezes me despeço com brutalidade.
Chego a parecer ingrata.
Não, Pedro, não quero mais brincar de
puta. (*ATP*, 1982, p. 49)

Como se possuído pelos “demônios da linguagem”, o enamorado acumula todo o sentimento desgostoso que guardou em seu peito durante a construção da figura de sua verdade, a mesma que hoje lhe parece um imenso engano. “O sentimento de um acúmulo de sofrimentos amorosos explode nesse grito: “Isso não pode continuar” – é o que diz a figura *Insuportável* (p. 134), de *FDA*.

A paciência amorosa se esvai a cada episódio de decepção e o sujeito apaixonado, outrora meigo e passivo, age com agressividade. Voltemos a imaginar a dança das cadeiras, em que o apaixonado ao não conseguir apanhar nenhuma vaga ao término da música, passe a empurrar as outras crianças, quebrando todas as cadeiras com brutalidade e sem razão.

“Um demônio nega o tempo” e diz: cansei, “não quero mais brincar”. Este demônio fala através da voz do enamorado, surdo de intransigência. Enquanto isso, a relação perdura,

como “uma infelicidade que não gasta”. O enamorado percebe as fissuras do seu estado amoroso e se sente obrigado a tomar uma providência. Ao constatar que a situação que vive é insuportável, o sujeito poderia tomar uma decisão que estancasse tamanho sofrimento, mas não sabe ser sensato ou coerente consigo mesmo. O sujeito compreende que a busca por uma saída definitiva implicará também a busca de um novo sistema para se situar e tomar esta atitude lhe parece virtuosa demais e, nesse momento, o enamorado encontra-se desprovido de virtude.

28 de junho

Cantei e dancei na chuva. Tivemos uma briga. Binder se recusava a alimentar os corvos. Voltou a mexericar o diário. Escreveu algumas palavras. Recurso mofado e bolorento! Me chama de vadia pra baixo. Me levanto com dignidade, subo na pia, faço um escândalo, entupo o ralo com fatias de goiabada. (ATP, 1982, p. 81)

Episódio comum dentro de uma relação composta por um sujeito enamorado impaciente são conversas que desencadeiam “contestações recíprocas” ou cenas, que são interpretadas como o exercício de um direito para o enamorado.

Pouco importa o motivo que levou o sujeito apaixonado de *ATP* a reivindicar seu direito dentro da relação, o que interessa é a proporção que essa medida toma. Na figura *Cena* (p. 36), de *FDA*, este episódio é definido como uma “coisa agitada e inútil”, pois não resulta em nenhuma solução prática ou formal na vida de ambos. “Equivale a dizer nunca você sem mim e vice-versa” – em linguagem adulta, com direito a palavrões e objetos que voam pela casa. Para Barthes, toda cena é abençoada pela Discórdia, deusa da neurose universal. O movimento que ocorre dentro da cena é oriunda de um engano, que geralmente toma a forma de um fato, que “um afirma e outro nega” ou “uma decisão, que um impõe e outro recusa.”

Lutando pela última palavra, o casal segue neste episódio até o cansaço de um dos lados que, mesmo inconsciente, promete incitar outra cena em outra ocasião.

Como eu chego de viagem com dentes trincados e disfarces de ódios, me prometi que nesse romance não figuro. Que numa sessão de dor arranco o calendário da parede. Que corto de vez essa espera do carteiro. A minha figuração *não*. Mas ele pobre de mim acho que não peguei direito. Talvez a figurante entre de gaiata, e aí já viu, babau meus planos disciplinares no quatinho que não é Paris, nem bliss. (ATP, 1982, p. 101)

O sujeito apaixonado, sufocado pelo seu Imaginário, tem vontade de renunciar ao seu estado. É um momento de sensatez que surge na cabeça do enamorado: se todos os acontecimentos que envolvem o objeto apaixonado lhe pesam a memória quando recordados os ponteiros da relação amorosa apontam para o fim. O enamorado pode matar o outro ou a si

mesmo, metaforicamente. O luto é uma consequência certa, seja pelo outro ou por si mesmo, o sofrimento vai tomar boa parte de seu pensamento.

O enamorado de *ATP*, em fragmento de um carta, parece decidido a romper com seu romance, porém, esta afirmação não dura mais que três linhas. A figura *Magia* (p. 146), de *FDA*, contribui para entendermos o comportamento do enamorado angustiado que, com o coração apertado, pensa que é preciso fazer alguma coisa e essa “alguma coisa” é naturalmente (ancestralmente) uma promessa: *se (você voltar...) então cumprirei minha promessa.*”

Tomar uma decisão com os “dentes trincados e disfarces de ódio” implicarão em arrependimento, porém, para o sujeito apaixonado este sentimento não passa de um sofrimento a mais. A impulsividade faz o que deseja no corpo do enamorado, que não consegue tomar decisões pelo medo de ferir-se ainda mais. Terminar com um quadro amoroso, pintado a suaves pinceladas, é uma perda significativa. Jamais proferir *eu-te-amor* (o apaixonado não pensa que poderá dizer tal *palavra* a outra pessoa em qualquer situação do futuro) dentro de um abraço apertado é uma imagem grave. O sujeito apaixonado que decide jamais figurar nesse romance sente uma “falta redobrada”, como ilustra a figura *Exílio* (p. 104), em *FDA*. O enamorado não pode mais sofrer como nos tempos de apaixonado: este era um tempo de luta, sonho, desejo e agora “tudo está calmo e é pior”. O sujeito segue lastimando, ainda que “justificado por uma economia – a imagem morre para que eu viva – o luto amoroso tem sempre um resto: “talvez a figurante entre de gaiata” e quebre alguma promessa feita. “Por que durar é melhor que inflamar?” – pergunta o intratável enamorado, de *FDA*, presente na figura *Afirmção*.

Intratável.
 Não quero mais pôr poemas no papel
 nem dar a conhecer minha ternura.
 Faço ar de dura,
 muito sóbria e dura,
 não pergunto
 “da sombra daquele beijo
 que farei?”
 É inútil
 ficar à escuta
 ou manobrar a lupa
 da adivinhação (*ATP*, 1982, p. 16)

O intratável sujeito apaixonado de *ATP* (p. 36) enfrenta sua teimosia. Sem sair do jogo vencedor ou vencido, o enamorado é trágico e se sente o mais prejudicado dos seres. Ao representar ares superiores, o enamorado finge estar passando por uma situação diferente da

sua. Na realidade, a figura que abraça este temperamento é a *Catástrofe* (p. 34), de FDA: “crise violenta em que o enamorado se vê fadado a uma destruição total de si mesmo”.

Desgraçado, o sujeito considera-se inútil. Depois de um período de constante exposição de seu estado, o enamorado não admite mostrar-se sozinho novamente. O enamorado não quer mais pôr poemas no papel nem dar a conhecer sua ternura, afinal, por quê? “Causa? Nunca solene – jamais por declaração de ruptura; vem sem prevenir, seja pelo efeito de uma imagem insuportável; seja por uma brusca rejeição sexual” A catástrofe é o oposto do exílio: na renúncia, há sempre um gato que se cobre deixando o rabo para fora, dando aquele brilho de esperança no fundo dos olhos do enamorado; a catástrofe é uma “situação sem troca”, a projeção foi realizada com tanta força que quando o objeto se distrai não existe recuperação, o enamorado está “perdido para sempre”.

Tantos poemas que perdi,
 tantos que ouvi, de graça
 pelo telefone – taí,
 eu fiz tudo pra você gostar,
 fui mulher vulgar, meia-
 bruxa, meia-fera risinho
 modernista arranhado na
 garganta, malandra, bicha,

 bem viada, vândala,
 talvez maquiavélica,
 e num dia emburrei-
 me, vali-me de medidas
 (era uma estratégia)
 fiz comércio, avara,
 embora um pouco burra,
 porque inteligente me punha
 logo rubra, ou ao contrário,
 pálida que desconhece
 o próprio cor-de-rosa,
 e tantas fiz, talvez
 querendo a glória, a outra
 cena à luz de spots, talvez
 apenas teu carinho,
 mas tantas, tantas fiz... (ATP, 1982, p. 43)

O enamorado de *ATP* (p. 43), “devorado pelo desejo”, assume a sua dependência. Testemunha da sua própria loucura, ele faz “discretamente coisas loucas” e, em situação de louca paixão, torna-se escravo de seu objeto amado. Pulando de um extremo ao outro, o sujeito faz de tudo para agradar: mulher vulgar, meia-bruxa, meia-fera, risinho modernista, arranhado na garganta, malandra, bicha, viada, vândala, maquiavélica e tantas mais faria pelo carinho do objeto amado. O enamorado faria qualquer coisa, pois no terreno amoroso, “a

futilidade é um signo forte”: não é uma “fraqueza” ou um “ridículo”, e isso quer dizer que quanto mais fútil, mais a solicitação do enamorado se afirma como força.

O objeto amado – que assiste ao teatro do sujeito apaixonado de um lugar privilegiado – toma as decisões ou dá opiniões que afetam o enamorado diretamente, como se o objeto amado fosse um exímio atirador e o enamorado, sozinho e exposto, estivesse preso a um grande e próximo alvo, onde a possibilidade de erro fosse inexistente.

Toda essa sentimentalidade explícita, a ponto de confissão detalhada, que compreende mudanças de personalidade que objetiva enredar o objeto nas teias da paixão é que “faz hoje o obsceno do amor”.

Em outros momentos do discurso de *ATP*, nos deparamos com falas que sugerem envolvimento sexual e descrição do corpo do objeto amado, porém, nenhuma destas passagens coloca o sujeito tão em evidência quanto um sujeito que submete-se ao seu objeto amado de maneira escancarada. A figura *Obsceno* (p. 157), de *FDA*, afirma que este comportamento sugere uma “inversão histórica: não é o sexual que é indecente, é o *sentimental*”.

Sofrendo por um sentimento “fora de moda”, ninguém mais se interessa pelo amor além do próprio enamorado. O sujeito de *ATP* (p. 103) é extremamente obsceno quando diz: “Uma dessas [cartas] que ele [o carteiro] entregou no mês de maio continha todo o meu pathos derramado, belo e secreto como os fatos”, pois não possui nenhum sentido histórico ou polêmico e “nada pode suplantar a inconveniência de um sujeito que se desmancha porque seu outro parece distante”. Todo mundo entende que um vizinho tenha problemas com sua sexualidade, mas pouco importa que o sujeito de *ATP* tenha derramado seu *pathos*²⁵ secreto em uma carta e é neste momento que o sentimental toma o lugar do sexual, tornando-se obsceno.

Para o enamorado, a carta de amor é o registro de uma relação obscena. Com pele e saliva, papel e caneta, o texto amoroso “é feito de pequenos narcisismos, de mesquinhas psicológicas” e, desse modo, a carta carrega uma escrita “puramente expressiva”, pois é a fala da devoção que o enamorado estabelece com seu objeto.

A única coisa que me interessa no momento é a lenta cumplicidade da correspondência. Leio para mim as cartas que vou mandar: “Perdoe a retórica. Bobagem para disfarçar carinho”. Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo,

²⁵ O vocábulo *pathos* tem origem grega e significa um sentimento que remete ao sofrimento. No campo da poética, se relaciona com as emoções provocada por uma ação dramática nos espectadores ao longo de uma apresentação teatral. É um modo de recepção que pode conduzir à catarse, portanto, o público tende a indentificá-lo como um episódio perturbador.

eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neo-realismo, na veia. (ATP, 1982, p. 101)

Ao escrever, o enamorado exprime “o sentimento amoroso numa criação notadamente de escritura” e quando se trata de uma carta, o que o enamorado tem em mãos ultrapassa os limites do papel envelopado: não é à toa que “a única coisa que interessa” ao sujeito de *ATP* é “lenta cumplicidade da correspondência”, pois não se trata apenas de uma troca de cartas: “a relação liga duas imagens”, segundo a figura *Carta* (p. 32), de *FDA*.

Enfrentar a desordem da linguagem é o objetivo do enamorado ao se debruçar sobre uma carta. A linguagem que a carta de amor oferece “é ao mesmo tempo demais e demasiadamente pouca, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela)” e é nela que os conflitos de escritura surgem. A figura *Escrever* (p. 91), de *FDA*, conceitua o começo da escritura. O enamorado, para escrever, deve estar ciente de que a escritura não compensa nem sublima, pois seus escritos não o farão amado pelo outro. Porém, o enamorado se ilude e se irrita. O sujeito de *ATP* quer saber de seu objeto, mais do que ele pode escrever, mais do que ele pode dizer. Na medida em que o enamorado (ou o objeto) entra na escritura, a escritura se esvazia:

O que bloqueia a escritura amorosa é a ilusão de expressividade: escritor, ou me acreditando como tal, continua a me enganar sobre os efeitos da linguagem: não sei que a palavra “sofrimento” não exprime sofrimento algum e, por conseguinte, empregá-la, não somente não comunica nada, como também irrita logo (sem falar do ridículo). (FDA, 1977, p.91)

A linguagem do enamorado “não aceita as injustiças da comunicação” e o sujeito de *ATP*, na carta, deixa bastante claro o “pensamento constante do enamorado: o outro me deve aquilo que eu preciso”. A falta de informação do ser amado é considerada um “abandono quase grave”, pois o verdadeiro desejo do enamorado é possuir seu objeto. Este desejo seguirá até que o enamorado compreenda as dificuldades da relação amorosa e abandone a síndrome de posse ou de dívida com o objeto para tomar a decisão de não mais querer possuir o outro, chamado de *Querer possuir* (p. 163), em *FDA*.

De repente faço uma anticarta, antídoto do pathos. Estamos conversando em rodinhas quando você entra inesperadamente no salão; sinto um choque terrível, empalideço, mas ainda estou vermelha de dez dias de verão meio vestida nos gramados, e ninguém percebe, exceto talvez um velho enrustido puxado para o chato que me saca longe e faz questão de piscar o olho e me mostrar que saca; esqueço o velho prematuro e de batom inabalável tudo me passa na cabeça, todos os possíveis escândalos de pernas bambas, e atravesso a rodinha com licença em direção a você

que acaba de entrar e não me viu ainda e reconhece os primeiros os primeiros acenos nas rodinhas. Estou pensando duro e a cena não ousa prosseguir (ATP, 1982, p. 102)

Sem saber como proceder, “o enamorado não sabe como agir”. A figura *Conduta* (p. 54) de *FDA*, adianta que “angústias de conduta” do enamorado são fúteis. Se numa carta de amor, o enamorado derrama seu *pathos*, neste momento, o sujeito apaixonado, incomodado por tudo que é novo (a mera presença do objeto amado que surge de repente já qualifica esse acontecimento como “novo”), faz uma “anticarta” e enxerga a cena “não como um fato, mas como um signo que é preciso interpretar”. Um episódio corriqueiro faz com que na cabeça do enamorado tudo aconteça e tudo signifique, assim, ligado ao cálculo, ele se impossibilita de gozar e se abisma.

Sofrendo sem motivo, o enamorado se dissolve no presente amoroso. A figura *Dedicatória* (p. 66), de *FDA*, afirma que “o presente amoroso é solene”, “uma carícia” que une o enamorado de seu objeto ainda que ele não saiba o que fazer do presente que recebe, que “não se ajusta” ao seu espaço e atrapalha o discurso e a conduta do sujeito.

A figura *Contingências* (p. 58), de *FDA*, adverte que “o acaso intriga contra o sujeito enamorado”: “o incidente é fútil (sempre fútil)” atrai toda a sua linguagem. Assim, o enamorado transforma a casualidade num acontecimento importante, “pensado por alguma coisa que se assemelha ao destino” O enamorado passa a classificar o que com ele acontece “como um pensamento diurno que se espalha pelo sonho, ele será o empresário do discurso amoroso; que vai frutificar graças ao capital do imaginário”. O incidente (“você entra inesperadamente no salão”), para o enamorado, “um signo, não um indício: o elemento de um sistema, não a floração de uma causalidade”.

Quando o objeto amado entra em cena (esta que não ousa prosseguir para o sujeito de *ATP*), o enamorado acessa uma linguagem sem adjetivos (notamos que o sujeito de *ATP* não comenta uma característica de seu objeto) e ainda, assim, se abala com a chegada repentina deste como tal. *Tal*, figura de *FDA*, considera o outro “como tal qual ele é, dispensado de todo adjetivo”.

Tenho então acesso (fugidamente) a uma linguagem sem adjetivos. Amo o outro não pelas suas qualidades (contabilizadas), mas pela sua existência; por um movimento que pode até ser chamado de místico, eu amo não aquilo que ele é, mas: *que ele é*. A linguagem que o sujeito apaixonado então defende (contra todas as linguagens sutis do mundo) é uma linguagem obtusa: todo julgamento é suspenso, é abolido o terror do sentido. O que eu líquido, nesse momento, é a própria categoria do mérito: assim como o místico fica indiferente à sanidade (que ainda seria um atributo), assim também, ao ter acesso ao *tal* do outro, não mais oponho a oblação ao desejo: me parece que posso conseguir desejar menos o outro e gozá-lo mais. (*FDA*, 1977, p. 187)

O enamorado classifica seu objeto como *Adorável*, e esta figura, em *FDA*, “quer dizer tudo e este tudo é vazio: tudo do afeto, sem qualidade específica. Este é o meu desejo, tanto que único. É exatamente isto que amo!” (*FDA*, 1977, p. 15). O enamorado passa a se gabar de sua escolha, pois entre mil objetos, ele deseja o mais adorável de todos: o seu. Nesta condição possessiva, o enamorado não aceita dividir seu objeto com mais ninguém, nem em pensamento.

Ontem fizemos um programa, os três. Nessas ocasiões o ciúme fica saliente, rebola e diz gracinhas que nem eu mesma posso adiantar. Ninguém sabe mas ele tem levezas de um fetiche. É maternal, põe fraldas, enquanto o trio desanca seus caprichos. Resulta um show de uva, brilhante microfone do ciúme! Há sempre uma sombra em meu sorriso (Roberto). A melancólica sou eu, insisto, embora você desaprove sempre, sempre. Aproveito para pedir outra opinião. (*ATP*, 1982, p. 88)

O sujeito apaixonado, ao experimentar uma cena que o faz dividir seu objeto, entra em profunda melancolia. A figura *Ciúme* (p. 46), de *FDA*, é definida como um medo de que a pessoa amada prefira o outro. Este medo oferece sofrimento crescente e constante dentro da cabeça do enamorado, que se julga impotente. Sendo ciumento, a figura caracteriza o enamorado ciumento (o que é redundante) um sujeito capaz de sofrer quatro vezes: por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.

O sujeito de *ATP* transforma o programa a três em uma “sombra” em seu sorriso e este sentimento dá margem a mais questionamentos interiores. A figura convivência, de *FDA*, atenta que o rosto do rival estampa o medo do enamorado e este passa a sentir ciúme não mais do objeto amado, mas de ambos. O terceiro elemento do encontro passa a intrigar, interessar, atrair o enamorado: “o ciúme é uma equação de três termos permutáveis” e são neste programas partilhados que fica difícil escondê-lo.

Dominado por um ciúme saliente, “que rebola e diz gracinhas”, o enamorado alimenta o medo dentro de si mesmo, e o maior deles se configura na crença na possibilidade de seu ciúme machucar o outro. “Pedir outra opinião” poderia ajudar o enamorado a cair em si e recusar essa “agitação indigna” que insiste em habitar o corpo do sujeito que vive repleto de dúvidas. No dia seguinte ao episódio, nada se torna mais claro: “Seguiu-se é claro ressaca sonsa e ciúmes rápidos de Rita. Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?” – clama por compreensão, o sujeito de *ATP*.

A *Ternura* (p. 190) é mesmo figura difícil de explicar. Em *FDA*, a figura é tida como gozo, mas também como uma “avaliação inquietante dos gestos ternos do objeto amado, na medida que o sujeito compreende [e compreende?] que esse privilégio não é para ele”, portanto, está diretamente ligado ao ciúme.

Se o enamorado tem medo que seu ciúme machuque o outro, é porque ele volta à “raiz de toda relação, lá onde se juntam carência e desejo” e mesmo com todo o conflito da paixão, o enamorado apenas gostaria de adormecer no corpo de seu amado.

A problemática da ternura consiste no fato dela nunca dedicar-se exclusivamente ao outro, sendo “preciso admitir que aquilo que eu recebo outros também o recebem (às vezes me é dado ver o espetáculo)”. O mundo oferece este espetáculo ao enamorado. “O mundo está cheio de vizinhos indiscretos com os quais temos que compartilhar o outro. O mundo é exatamente isso: *uma imposição de partilha*” e logo, o mundo (o mundano) se torna o rival do enamorado, que passa a se aborrecer com tudo aquilo que lhe cerca, a se irritar com todos à sua volta.

O ciúme deixa o enamorado envolto por uma nuvem: o mau humor. A figura *Nuvens*, de *FDA*, diz que esta manifestação decorre de “um descontentamento conosco mesmo cujo peso colocamos sobre os outros” e não serve para outra coisa senão para passar uma mensagem:

Não podendo ser manifestadamente ciumento sem vários inconvenientes, entre os quais o ridículo, eu desloco meu ciúme, dele só mostro um efeito derivado, moderado, e como que inacabado, cujo verdadeiro motivo não é dito abertamente: incapaz de esconder a ferida e não ousando dela declarar a causa, eu transijo; faço abortar o conteúdo sem renunciar à forma; o resultado dessa transação é o *humor*, que se oferece à leitura como indicador de um signo. (*FDA*, 1977, p. 153)

O enamorado modifica seu humor, “um curto-circuito entre o estado e o signo”, e cria chantagens lamentáveis ao seu objeto amado. Podendo ocorrer das mais variadas formas, elas podem ser sutis, de causa rápida e incerta, que vão e voltam, escurecem o dia e por vezes molham a paisagem, porém, todas carregam o mesmo significado: algo faz falta ao sujeito apaixonado.

O sujeito de *ATP* comenta um episódio alheio à sua vida que diz: “Olga Ivanovna veio conversar um pouco e tentou explicar que o amor é como uma grande nuvem que a tudo rodeia e que na última noite KM estava transfigurada pelo amor.” (*ATP*, 1982, p. 104). Sem dúvida, a nuvem é capaz de transfigurar a imagem do enamorado. Um motivo para alterar a conduta e o pensamento enamorado pode surgir em pequenas ocasiões da vida cotidiana e, novamente, do ciúme. O sujeito apaixonado que acredita ter machucado seu objeto experimenta um sentimento de culpa que irá transtornar sua vida.

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a

boca com uma das mãos. Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de maneira curta, curta, entendem? Eu estava dando gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento, minhas gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento meio nojento, meio ocasional, sinto uma dó extrema do rato que se fere no porão, ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo. (ATP, 1982, p. 61)

Uma ferida que se manifesta no enamorado é motivo para uma longa auto-explanação. Mais um vez, esta ferida pode ser branda, como uma pancada na quina da mesa, mas este acidente serve para o sujeito enamorado discorrer sobre o fato durante bom tempo. A figura *Loquela* (p. 142), de *FDA*, designa a este fato “o fluxo de palavras através do qual o sujeito argumenta sem cansar, na sua cabeça, sobre os efeitos de uma ferida ou as conseqüências de uma conduta”. Na cabeça do enamorado se inicia “um desfile de razões, de interpelações, de alocuções”, não se difere o enamorado de uma máquina automática, pois “na loquela nada impede a repetição”.

O sujeito de *ATP* tenta compreender o trajeto amoroso. O sujeito que estava “dando gargalhadinhas” a pouco tempo, hoje sofre o “próximo falecimento”. Triste final de uma ode, as “gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento” que faz gemer e desejar a divisão de seu corpo em heterônimos. Mexendo na ferida, o sujeito não para de pensar na sua realidade, na sua história. Sente pena de si mesmo, sente incapaz de figurar a sua felicidade, sente-se impotente por não ter condições de viver a dois. Sente-se obscenamente perdido: sozinho e exposto tirando casquinhas da própria ferida, retardando a cicatrização.

Remoendo a falta, o sujeito se abstém do mundo. A figura *Só* (p. 182), de *FDA*, explica que a “solidão do enamorado não é a solidão da pessoa”, pois o enamorado sente uma “solidão de sistema” e ele é o único a fazer de sua condição um sistema, preso no seu próprio discurso que não é abrangido por nenhum outro “sistema maior de pensamento”.

Como se chama um sujeito que insiste num “erro”, ao contrário de todos e contra todos, como se tivesse diante dele a eternidade para “se enganar”? – Chama-se *relapso*. Seja de um amor ao outro ou no interior de um mesmo amor, não paro de “recair” numa doutrina interior que ninguém divide comigo. (FDA, 1977, p. 182)

O discurso amoroso, “de uma extrema solidão”, não pode ser compartilhado. O discurso do enamorado é calcado num paradoxo complexo, falado por muitos e sustentado por ninguém. Todo mundo ouve e ninguém escuta (exceto os sujeitos também e tão apaixonados quanto ele) e, desta maneira, “banido de todo espírito gregário”, resta somente o lugar da afirmação.

Depois da crise, enamorado não é mais o mesmo. Ferido, o enamorado é despelado: uma bola de substância irritável. A figura *Despelado* (p. 74), de *FDA*, repara que o sujeito apaixonado está sensível às mais leves feridas, em seu corpo não há pele (exceto para carícias) e qualquer acontecimento ínfimo pode atingir seu ponto fraco (ou seria seu corpo fraco?).

Alerta não sou mais a mesma,
Vertigem das alturas.

Você está errado: não é romance de longa vida que começa. Não foi a nossa razão que deu com os burros n' água. Nem o frio da espinha dentro do ar engarrafado no aterro do Flamengo. *Rush*. Não foi a pressa. O estabamento na escada em espiral. O livro que falta na estante e no entanto deveria ficar lá onde está. (ATP, 1982, p. 53)

O enamorado, despelado, não está para brincadeira. Ele não aceita as opiniões do outro: “você está errado” pois “não sou mais a mesma”. Quando o enamorado encontra-se nessa fase de má consciência, todo contato é um risco “sujeito a vexame”. As situações que envolveriam o enamorado normalmente (a espera de um telefone, folhear um catálogo de seu pintor favorito, jantar com amigos) se transformam em sofrimento. “O mundo está cheio sem mim” – é o pensamento que paira na cabeça do despelado, que repudia a realidade.

O sujeito apaixonado passa a perceber o mundo hostil, sem qualidades e se o objeto amado é parte do seu cotidiano, todo o episódio que o inclua será realçado pela ausência deste como prova de abandono, pois o sentimento do despelado consiste numa “histeria generalizada”, que alterna sua visão de mundo para irreal (vendo o mundo de outro modo: “vertigem nas alturas”) e desreal (vendo o mundo com dificuldade: “o estabamento na escada espiral”).

O que passa pela cabeça do enamorado é um desfile de sofrimentos, que se posicionam – um a um – no topo na passarela. Assim, os sofrimentos se apresentam ao público, mostrando que são capazes de terminar com o estado amoroso do sujeito e pegam o enamorado de surpresa, pois “ninguém – exceto os outros – nunca sabe disso; uma espécie de inocência mascara o fim dessa coisa concebida, vivida como se fosse eterna.”

Não volto às letras, que doem como uma catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afoqueada, mão gelada, ardor dentro do gogó. A matilha de Londres caça minha parede pueril, cândida sedução que dá e toma e então exige respeito, madame javali. Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele. Ar de Mía Farrow, translúcida. O horror dos perfumes, dos ciúmes e do sapato que era gêmea perfeita do ciúme negro brilhando no gogó. As noivas que preparei, amadas, brancas. Filhas do horror da noite, estalando de novas, tonta de buquês. Tão triste quando extermina, doce, insone, meu amor. (ATP, 1982, p. 77)

A cena se inverte: “o ser amado ressoava como um clamor, de repente ei-lo sem brilho” e, assim, desaparece de repente, nunca como o planejado, nunca como o enamorado esperava. A figura *Errância* (p. 86), de FDA, surpreende o sujeito apaixonado como o poeta, recitante do começo de uma grande história: “o final dessa história, assim como a minha própria morte, pertence aos outros; eles que escrevam o romance, narrativa exterior, mítica”, pois ao poeta compete apenas ilustrar o presente, agindo sempre como se o amor pudesse transbordá-lo.

No entanto, quando o sujeito apaixonado, recitante de sua história de amor, não volta às letras é chegada a catástrofe final. Não escrever, não militar equivale à renúncia da condição amorosa. O sujeito não mais se sente motivado a organizar a sua confusa linguagem amorosa e, assim, também não mais consegue se identificar dentro da figura do “transbordante” e segue sua vida dessa maneira limitada (e nem por isso se mata), de modo que torna-se “fatal a errância amorosa.”

O sujeito amoroso cai, constantemente, nas armadilhas que seu estado condiciona. Seguir numa relação (que não necessariamente vincula-se na mesma intensidade ao objeto amado) é aceitar o tortuoso caminho da “continuação”. A continuação do trajeto amoroso usa o sujeito apaixonado para experimentar noções de desespero, ressentimentos, aflições e embaraços. Porém, o trajeto não prende o enamorado em um estado fixo: não existe um percurso pré-estabelecido pelo qual o enamorado possa caminhar mais ou menos seguro de suas intenções. A cabeça do enamorado sim está presa a um labirinto de pensamentos circulares, que livremente se desprendem de um ponto para encontrar outro. A figura *Encontro* (p. 84), de FDA, considera um novo percurso a ser tomado pelo enamorado: “o sujeito fará dos três momentos do trajeto amoroso um só momento” e este será o percurso que o levará ao “deslumbrante túnel do amor.”

4.3 O deslumbrante túnel do amor

O sujeito apaixonado fará dos três momentos do trajeto amoroso (a captura, a doçura do começo e o desfile de sofrimentos) um único momento: “o deslumbrante túnel do amor”.

O trajeto amoroso, que se dividiu em três partes em *Fragmentos de um discurso amoroso* e, desta mesma forma, a organização deste trabalho, neste momento se caracteriza pela união das figuras, que caminham juntas e aleatórias na cabeça do enamorado.

Adentrando neste túnel, o enamorado desenvolve uma relação com as suas próprias figuras, cruzando as linguagens e habitando o terreno amoroso de forma ampla. Não há

direção que guie o amor-paixão: a *captura* pode ser resgatada em meio ao *desfile de sofrimentos*, que também poderá suavizar a mágoa que sente ao recordar alguma *doçura do começo*. Agora, é o sujeito (ou a sua confusa cabeça apaixonada) quem escolhe os caminhos a se lançar.

O deslumbrante túnel do amor é o momento do percurso em que o enamorado encontra-se com ele mesmo e trilha seu destino (problemático e irresistível) próprio. Não há sinalização que ajude o enamorado a sair de sua rota. Não há fiscalização que vigie o rumo do enamorado. Não há legislação que regulamente a ordem ou sentido de um trajeto amoroso. O meio de transporte do enamorado é o discurso.

O discurso amoroso é tomado por uma permutação de sentidos, em que a visão fragmentada do sujeito impulsiona a linguagem e estabelece ligações próprias da vida amorosa. São relações peculiares de uma vivência com autoridade amorosa que se manifestam no interior deste túnel, reveladas e argumentadas com conhecimento de causa: somente podem ser declaradas por alguém que experimentou caminhar livremente por algum trajeto amoroso.

O túnel do amor surge assim, como um deslumbrante caminho ao enamorado. Um percurso tão fluído que pode deslizar, tão cintilante capaz de cegar, tão livre que pode prender o enamorado perpetuamente. Neste trajeto, o enamorado – que sequer consegue seguir os mandamentos do próprio coração – está disposto a procurar o meio de transporte que melhor lhe conduza. Ana Cristina César cogitou a hipótese de chamar a obra *A teus pés* de “Meio de transporte”, ao constatar mais esta aproximação podemos arriscar que o discurso amoroso seja o verdadeiro meio de transporte do sujeito apaixonado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encaminhando o fragmentado discurso de Ana Cristina Cesar para o mesmo sentido daquele que Barthes segue, este trabalhou se utilizou de uma estrutura que acabou por influenciar seu desenvolvimento.

Se a ideia inicial do trabalho consistia em apresentar os autores e as obras trabalhadas em seu contexto, de maneira que a comparação entre as duas linguagens fossem exemplificadas através dos recursos utilizados em suas produções literárias, podemos agora afirmar que esta intenção originou o desdobramento e o entrelaçamento dos textos, de forma que não somente uma aproximação mecânica dos textos foi realizada, mas um encadeamento orgânico que definira um novo discurso e serviria como a problemática do pensamento amoroso.

A escolha pela união das obras é oriunda da frase-epígrafe do terceiro capítulo, onde Ana Cristina Cesar, que muito usa de artifícios para jogar com o leitor, surpreende ao declarar que está fazendo “fragmentos de um discurso amoroso” quando fala em *A teus pés*, com referência direta ao autor desta obra. A partir desta pista, a leitura parece enriquecer em sentido: caímos no excesso de espiar o outro lado pelo buraco da fechadura até este esperado momento. Porém, a dúvida permanece. Poderíamos confiar em alguém que sente prazer em fingir? Ou ainda, seria palavra de poeta promessa confiável?

Com um projeto artístico apurado, o texto de Ana Cristina Cesar se deleita com as armadilhas que cria. A poesia de *A teus pés*, muito pensada e organizada, coloca o leitor em apuros: ao tentar uma aproximação, ela lhe escapa. Já em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes surge com uma linguagem muito sintática, pouco lírica, composta por uma escrita fragmentada e bem pontuada ao tomar as recorrentes figuras como um instrumento de (auto)análise, que surgem ao leitor disposto a (re)conhecer nas cenas de linguagem os episódios da vida amorosa.

Com a chave do texto de Ana Cristina Cesar em mãos, abrimos as páginas de *Fragmentos de um discurso amoroso* para identificar o sujeito que fala em *A teus pés*. Porém, para identificar a voz de um sujeito dentro da escrita desta obra, se fez necessário realizar um movimento: atentamos para o conteúdo temático já difundido pela poeta, e tomamos o cotidiano superficial e autêntico que ambienta as cenas de sua poética como proferimentos de um sujeito lírico que “fala e diz” em primeira pessoa, com o coração pesado de sentimento.

Assim, coube a este trabalho o reconhecimento das cenas de linguagem em *A teus pés*, momentos em que flagraríamos nosso procurado sujeito enamorado em pleno estado

amoroso. De súbito, capturamos o discurso de Ana Cristina Cesar, com base nas figuras de *FDA* e com o êxtase de um rapto, remontamos seu discurso dentro do *Trajeto amoroso*, caminho proposto por Roland Barthes, na figura Encontro. Depois, percorremos um longo trajeto que explorou a relação entre os textos: observamos o “doce caminho” realizado de mãos dadas durante o começo desta relação sem fissuras para recordar até o apontamento das primeiras mágoas, mazelas do enamorado amargurado que desfilam por longas páginas que se lançam em direção ao “deslumbrante túnel de amor”, lugar onde o sujeito pode, enfim, retornar a ele mesmo, ensaiar seus métodos, planejar declarações de amor ou ainda enganar todo leitor inocente.

Porém, esta não é uma sequência lógica, esta não é a ordem que abrange a vivência amorosa de todos os apaixonados. Ainda que bastante provável seja a passagem do sujeito apaixonado pelas fases amorosas descritas neste trabalho, não pretendemos aqui estereotipar uma fórmula do amor, ou uma sucessão definitiva, pois o *Trajeto amoroso* surge como proposta meramente ilustrativa para a organização deste trabalho.

No decorrer deste trajeto, optamos pela montagem de um espaço intertextual, de forma que uma escritura pudesse ler a outra: absorvendo, cruzando e neutralizando as enunciações de modo a suscitar o discurso de forma evidentemente amorosa. Para que este entrelaçamento se desenvolvesse de maneira horizontal, através de manifestações naturais contidas no texto, os fragmentos desempenharam papel de extrema importância no enlace dos textos. As “sementes literárias” foram responsáveis por germinar a relação criada entre os textos, de modo que todo o trabalho é construído com a noção de um discurso inacabado, que projeta inúmeras possibilidades de renovação e desenvolvimento.

Neste trabalho, tal como Roland Barthes em *Fragments de um discurso amoroso*, não pretendemos conceituar o discurso amoroso, mas buscamos encontrar uma voz pertencente à escrita, uma voz legítima, ainda que esta tenha surgido da fusão duas obras articuladas. Dentro da mesma voz, os enamorados se afirmam tanto em *Fragments de um discurso amoroso* quanto em *A teus pés* e, assim como um fragmento, cada uma das obras se basta, cada qual com seu valor.

Entrelaçados, os textos contribuem para uma desmistificação da experiência amorosa de seu modo, à sua maneira, muito individualizada ao nível da enunciação, e muito montada, enquanto composição. A montagem atribuída ao enlace dos textos preocupou-se em falar como um apaixonado, numa única voz que circunda os limites da representação e da legitimidade. Deste modo, o sujeito apaixonado encontra um meio de transporte para conduzir

seu sentimento dentro do discurso amoroso, capaz de abranger, contar e pensar a história de todo sujeito apaixonado.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Rodrigo da Costa. **Semiologia do amor: notas para uma leitura de “Fragmentos de um discurso amoroso”**, de Roland Barthes. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos/Semiologia%20do%20amor-%20notas%20para%20uma%20leitura%20de%20'fragmentos%20do%20discurso%20amoroso',%20de%20Roland%20Barthes%20-%20RODRIGO.pdf> Acesso em 08/01/13
- _____, Diário de luto de Roland Barthes ou a escrita do fragmento. **Revista Lumen ET virtus**. ISSN 2177-2789. Vol. I Nº 2 maio/2010. Disponível em: <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF/rodrigocosta.pdf> Acesso em 12/02/13
- _____, **Roland Barthes e a retórica do amor**. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/roland-barthes-retorica/roland-barthes-retorica.pdf>> Acesso em: 22/03/13
- BOAVENTURA, Cristiana Tiradentes. **A crítica de Ana Cristina em Escritos no Rio**. São Paulo. Linear B, 2008.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 13º ed. São Paulo: Cultrix, 2007 b.
- _____. **Câmera Clara**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1984.
- _____. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. Perspectiva. São Paulo, 2007
- _____. **Elementos de Semiologia**. Iluminuras. São Paulo, 1991.
- _____. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Livraria Francisco Alves Editora S.A. Rio de Janeiro, 2ª Edição, 1977.
- _____. **Para/ou onde vai a literatura**. In: Vários. *Escrever... para quê? para quem?* Lisboa: Edições 70, 1975.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo. Cultrix, 1977.
- _____. **S/Z**. Paris: Seuil, 1970
- _____. **O Grão da Voz**. São Paulo. Martins Fontes, 2004.
- _____. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. **O livro por vir**. Editora Martins Fontes. Tradução Leyla Perrone-Móises. São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/blanchot-maurice-o-livro-por-vir-pdf-d325456789> Acesso em: 06/05/13>

BRAGA, Robson Aurélio Adelino. Roland Barthes e a escritura: um olhar sobre o signo fotográfico II/III. **Studium** 19. Disponível em:
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/04.html?studium=2.html>. Acesso em: 02/09/12>

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. Brasiliense, 1ª edição, 1982

_____. **Escritos no Rio**. Editora Brasiliense. Primeira edição, 1993.

_____. **Antigos e soltos**. IMS, 1ª edição, 2009.

_____. **Literatura não é documento**. Mec/Funarte, 1ª edição, 1980

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7244007/Roman-Jakobson-Linguistica-e-Comunicacao>> Acesso em: 22/04/13

KIEFER, Charles. Mercúrio veste amarelo- a poética nas cartas de Mário de Andrade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

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

MALUFE, Annita Costa. **Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina César**. São Paulo, Annablume, 2006. Disponível em:
<<http://books.google.com.br/books?id=VPupkGuakkIC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=Territ%C3%B3rios+dispersos:+a+po%C3%A9tica+de+Ana+Cristina+C%C3%A9sar.+S%C3%A3o+Paulo+Cristina%20C%C3%A9sar.%20S%C3%A3o%20Paulo%20Annablume%202006.&f=false>>

_____. **Intimidade sem sujeito: Ana C. e a desmontagem do diário e da carta**. Rio de Janeiro, Matraga, v. 16, n. 25, jul/dez 2009. Disponível em:
<<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga25/arqs/matraga25a08.pdf>>

NOVALIS. **Pólen - Fragmentos, Diálogos, Monólogos**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Roland Barthes e o prazer da palavra. **Revista Cult**, São Paulo, edição 100. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/roland-barthes-e-o-prazer-da-palavra/>. Acesso em: 30/08/12>

PRADO, Rafael Lovisi. Roland Barthes e o discurso amoroso: para além da teoria, o romanesco. **Revista UFMG**. Disponível em:
<http://www.letras.ufmg.br/cpq/revista%20revele/Revista_tres/ESTUDOS%20LITER%C3%81RIOS/10ROLAND%20BARTHES%20E%20O%20DISCURSO%20AMOROSO%20-%20RAFAEL%20PRADO.pdf Acesso em: 07/01/13>

SCHEEL, Márcio. **O fragmento literário e o horizonte da escritura**. **Colóquio Internacional de estudos lingüísticos e literários**. Universidade Estadual de Maringá – UEM, Maringá, 9, 10 e 11 de junho de 2010 – ANAIS - ISSN 2177-6350 Disponível em <<http://www.cielli.com.br/downloads/228.pdf>> Acesso em: 22/03/13

SEABRA, José Augusto. **Mors-amor (paixão de Barthes)**. Póvoa de Varzim: Edições Nova Renascença, 1982.

SILVA, Antonio Carlos da. **As teorias do signo e as significações lingüísticas**. <<http://www.partes.com.br/ed39/teoriasignosreflexaoed39.htm>> Acesso em: 08/01/13

SOUZA, Maria Cristina dos Santos. O Fragmento ou Aforismo: a expressão do pensamento da natureza tanto para os poetas românticos alemães quanto para Nietzsche. **Revista Trágica**. Estudos sobre Nietzsche, 1º semestre 2008 , vol.1, nº1 – pp. 76-83. Disponível em: <<http://tragica.org/artigos/01/07-maria.pdf>. Acesso em: 15/02/13.>

SÜSSEKIND, Flora. **Até segunda ordem não me risque nada**. Rio de Janeiro, Sette letras,1995.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Lista das *figuras* utilizadas na ordem apresentada ao longo deste trabalho com indicação da página referente à 2ª edição de *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, traduzida por Hortênsia dos Santos e publicada pela editora Francisco Alves:

1. Imagem (p. 124)
2. Espera (p. 94)
3. Carta (p. 32)
4. Coração (p. 60)
5. Rapto (p. 165)
6. Drama (p. 81)
7. Demônios (p. 70)
8. Abraço (p. 12)
9. Atopos (p.25)
10. Declaração (p. 64)
11. Festa (p. 113)
12. Eu-te-amo (p. 97)
13. Lembrado (p. 138)
14. Fofoca (p. 114)
15. Informante (p. 130)
16. Irreconhecível (p. 134)
17. Languidez (p. 130)
18. Chorar (p.41)
19. Transbordamento (p. 192)
20. Contactos (p. 56)
21. Signos (p. 178)
22. Verdade (p. 197)
23. União (p. 194)
24. Situados (180)
25. Esconder (p. 88)
26. Fading (p. 107)
27. Saídas (p. 176)
28. Mutismo (p. 150)

29. Compreender (p. 50)
30. Louco (p. 144)
31. Monstruoso (p. 148)
32. Insuportável (p. 134)
33. Cena (p. 36)
34. Magia (p. 146)
35. Exílio (p. 104)
36. Afirmação (p. 16)
37. Catástrofe (p. 34)
38. Obsceno (p. 157)
39. Escrever (p. 91)
40. Querer-possuir (p. 163)
41. Conduta (p. 54)
42. Dedicatória (p. 66)
43. Contingências (p. 58)
44. Tal (p. 187)
45. Adorável (p. 13)
46. Ciúme (p. 46)
47. Ternura (p. 190)
48. Nuvens (p. 153)
49. Loquela (p. 142)
50. Só (p. 182)
51. Despelado (p. 74)
52. Errância (p. 86)
53. Encontro (p. 84)

APÊNDICE B - Lista dos poemas/prosas poéticas utilizados na ordem apresentada neste trabalho com indicação da página referente à 7ª edição de *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, publicada pela editora Brasiliense.

Para facilitar a busca ao texto original e, pela publicação, compreender a compilação de quatro obras, a lista que segue indicará, além da página que o texto se encontra, o título da obra e o primeiro verso do poema/prosa poética, caso este não apresente título.

1. Encontro de assombrar na catedral – A teus pés (p. 25)
2. II – A teus pés (p. 28)
3. Pensando em você não é bem o termo – Luvas de pelica (p. 113)
4. Imaginei um truque barato que quase que dá certo – Luvas de pelica (p. 99)
5. é muito claro – A teus pés (p. 33)
6. Volta e meia vasculho esta sacola preta à cata de um três por quatro – A teus pés (p. 46)
7. O tempo fecha – A teus pés (p. 9)
8. Arpejos – Cenas de abril (p. 66)
9. Sexta-feira da paixão – A teus pés (p. 41)
10. Sete chaves – A teus pés (p. 11)
11. Fico quieta. – Luvas de pelica (p. 95)
12. EXTERIOR. – A teus pés (p. 16)
13. Guia semanal de ideias – Cenas de abril (p. 78)
14. Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida. – Luvas de pelica (p. 111)
15. Cabeceira – A teus pés (p. 36)
16. Minha boca também – A teus pés (p. 30)
17. Marfim – A teus pés (p. 14)
18. Querido diário: – Luvas de pelica (p. 106)
19. My dear, – Correspondência completa (p. 87)
20. Digamos que um dia você percebesse que o seu único grande amor era uma falácia, um arrepio sem razão. – Luvas de pelica (p. 109)
21. Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo. – Luvas de pelica (p. 106)
22. Casablanca – Cenas de abril (p. 60)

23. Mocidade independente – A teus pés (p. 15)
24. Desde que voltei tenho sobressaltos – A teus pés (p. 49)
25. Jornal íntimo: 28 de junho – Cenas de abril (p. 81)
26. Chegou outra carta no último quarto de hora. – Correspondência Completa (p. 101)
27. Samba-canção – A teus pés (p. 43)
28. De repente faço uma anticarta, antídoto do pathos. – Luvas de pelica (p. 103)
29. Dear me! – Luvas de pelica (p. 101)
30. Final de uma ode – Cenas de abril (p. 60)
31. Fogo do final – A teus pés (p. 52)
32. Meia noite, 16 de junho – Cenas de Abril (p. 76)