



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

VITÓRIA CAROLINA MARINHO

**A POÉTICA DA AUSÊNCIA NO DISCURSO AMOROSO
BARTHESIANO**

VITÓRIA CAROLINA MARINHO

**A POÉTICA DA AUSÊNCIA NO DISCURSO AMOROSO
BARTHESIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Laura Taddei Brandini

Londrina
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M338a Marinho, Vitória Carolina.
A poética da ausência no discurso amoroso barthesiano / Vitória Carolina Marinho. - Londrina, 2026.
127 f.

Orientador: Laura Taddei Brandini.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.
Inclui bibliografia.

1. Roland Barthes - Tese. 2. Discurso amoroso - Tese. 3. Ausência - Tese. 4. Literatura francesa - Tese. I. Brandini, Laura Taddei . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

VITÓRIA CAROLINA MARINHO

**A POÉTICA DA AUSÊNCIA NO DISCURSO AMOROSO
BARTHESIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Laura Taddei Brandini

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Laura Taddei Brandini
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Marcio Venicio Barbosa
Universidade Federal do Rio Grande do
Norte - UFRN

Prof. Dr. Gustavo Javier Figliolo
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 30 de julho de 2026.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por me sustentar ao longo desta caminhada, por me conceder força nos momentos difíceis e por iluminar cada etapa deste percurso acadêmico.

À Prof.^a Dr.^a Laura Taddei Brandini, minha orientadora, pela generosidade intelectual, pela escuta atenta e pela condução cuidadosa desta pesquisa. Agradeço pela confiança, pelas leituras sensíveis, pelas contribuições fundamentais ao longo do percurso e pela dedicação com que acompanhou cada etapa deste trabalho.

Aos professores que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, tanto na graduação quanto no mestrado, pelos ensinamentos, pelas reflexões compartilhadas e pela contribuição essencial para minha formação intelectual e humana.

À banca examinadora, pela disponibilidade em participar deste momento tão importante e pelas leituras e apontamentos que certamente contribuíram para o amadurecimento desta pesquisa.

À minha mãe e à minha tia, meus anjos e minhas melhores amigas, por todo amor, cuidado, incentivo e apoio incondicional. Obrigada por acreditarem em mim mesmo nos momentos em que eu duvidei de mim mesma. Esta conquista também pertence a vocês.

Aos meus amigos, pela companhia, pelo incentivo, pela compreensão diante das ausências e por tornarem o percurso mais leve e afetuoso.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, meu sincero agradecimento.

“Amar é dar o que não se tem a alguém que não o quer.”

— Jacques Lacan

RESUMO

Marinho, Vitória Carolina. **A poética da ausência no discurso amoroso barthesiano**. 2026. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2026.

Este trabalho investiga o discurso amoroso em *Fragments d'un discours amoureux* (1977), de Roland Barthes, tomando como eixo central a relação entre presença e ausência que estrutura a linguagem do amor. A pesquisa parte da constatação de que Barthes não compreende o amor como uma essência ou uma definição psicológica, mas como uma prática discursiva marcada pela falta, pela fragmentação e pela oscilação entre desejo e impossibilidade. O objetivo geral é compreender como esse discurso se organiza na obra barthesiana e de que modo ele dialoga com fundamentos teóricos da psicanálise de Jacques Lacan e Julia Kristeva, cujas noções de ausência, amor, desejo e imaginário contribuem para aprofundar a leitura e compreensão da dinâmica amorosa. A metodologia fundamenta-se em pesquisa bibliográfica, de caráter qualitativo e interpretativo, mobilizando como corpus principal *Fragmentos de um discurso amoroso* (2018) e o seminário *Le discours amoureux : Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits* (2007), que permite acompanhar o processo de elaboração das figuras do sujeito apaixonado e o desenvolvimento conceitual da obra. Além disso, são incorporadas contribuições teóricas de *Histórias de amor* (1988), de Julia Kristeva, e dos textos de Jacques Lacan, especialmente *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud* (2009), *O Seminário 6: o desejo e sua interpretação* e *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008). A fundamentação teórica apoia-se, portanto, na interlocução entre Barthes, Lacan e Kristeva, possibilitando compreender o amor como uma experiência atravessada pela linguagem, pelo imaginário e pelo desejo. Espera-se demonstrar, assim, que o discurso amoroso, em Barthes, se configura como uma prática de linguagem marcada pela incompletude e pela busca contínua de sentido, revelando uma poética da falta que organiza a fala do sujeito apaixonado e evidencia a dificuldade de simbolizar plenamente a experiência amorosa.

Palavras-chave: Roland Barthes; *Fragmentos de um discurso amoroso*; Julia Kristeva; Jacques Lacan; Desejo; Imaginário.

ABSTRACT

Marinho, Vitória Carolina. **The Poetics of Absence in the Barthesian Amorous Discourse**. 2026. 128 p. Dissertation (Master's Degree in Literature) – State University of Londrina, Londrina, 2026.

This study investigates the discourse of love in *Fragments d'un discours amoureux* (1977), by Roland Barthes, taking as its central axis the relationship between presence and absence that structures the language of love. The research is based on the understanding that Barthes does not conceive love as an essence or a psychological definition, but as a discursive practice marked by lack, fragmentation, and the oscillation between desire and impossibility. The general aim is to understand how this discourse is organized in Barthes's work and how it engages with the theoretical foundations of psychoanalysis developed by Jacques Lacan and Julia Kristeva, whose notions of absence, love, desire and the imaginary contribute to a deeper understanding of the dynamics of love. The methodology is based on bibliographic research, adopting a qualitative and interpretative approach. The main corpus consists of *Fragmentos de um discurso amoroso* (2018) and the seminar *Le discours amoureux : Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974–1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits* (2007), which allows for an examination of the development of the figures of the loving subject and the conceptual framework of the work. In addition, theoretical contributions from *Histórias de amor* (1988), by Julia Kristeva, and from the works of Jacques Lacan, especially *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud* (2009), *O Seminário 6: o desejo e sua interpretação* e *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008). The theoretical framework is thus grounded in the dialogue between Barthes, Lacan, and Kristeva, enabling an understanding of love as an experience shaped by language, the imaginary and desire. It is expected, therefore, to demonstrate that the discourse of love in Barthes is configured as a linguistic practice marked by incompleteness and the continuous search for meaning, revealing a poetics of lack that organizes the speech of the loving subject and highlights the difficulty of fully symbolizing the experience of love.

Key-words: Roland Barthes; *A Lover's Discourse*; Julia Kristeva; Jacques Lacan; Desire; Imaginary.

RÉSUMÉ

Marinho, Vitória Carolina. **La poétique de l'absence dans le discours amoureux barthésien**. 2026. 128 p. Dissertation (Master en Lettres) – Université d'État de Londrina, Londrina, 2026.

Ce travail étudie le discours amoureux dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977), de Roland Barthes, en prenant comme axe central la relation entre présence et absence qui structure le langage de l'amour. La recherche part du constat que Barthes ne conçoit pas l'amour comme une essence ou une définition psychologique, mais comme une pratique discursive marquée par le manque, la fragmentation et l'oscillation entre désir et impossibilité. L'objectif général est de comprendre comment ce discours s'organise dans l'œuvre barthésienne et de quelle manière il dialogue avec les fondements théoriques de la psychanalyse de Jacques Lacan et Julia Kristeva, dont les notions d'absence, d'amour, de désir et d'imaginaire contribuent à approfondir la compréhension de la dynamique amoureuse. La méthodologie repose sur une recherche bibliographique, de nature qualitative et interprétative, mobilisant comme corpus principal *Fragmentos de um discurso amoroso* (2018) et le séminaire *Le discours amoureux : Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits* (2007), qui permet de suivre le processus d'élaboration des figures du sujet amoureux ainsi que le développement conceptuel de l'œuvre. Par ailleurs, des contributions théoriques issues de *Histórias de amor* (1988), de Julia Kristeva, ainsi que des textes de Jacques Lacan, notamment *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud* (2009), *O Seminário 6: o desejo e sua interpretação* et *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008). Le cadre théorique s'appuie ainsi sur le dialogue entre Barthes, Lacan et Kristeva, permettant de comprendre l'amour comme une expérience traversée par le langage, l'imaginaire et le désir. On s'attend ainsi à démontrer que le discours amoureux, chez Barthes, se configure comme une pratique de langage marquée par l'incomplétude et la recherche continue de sens, révélant une poétique du manque qui organise la parole du sujet amoureux et met en évidence la difficulté de symboliser pleinement l'expérience amoureuse.

Mots-clés: Roland Barthes; *Fragments d'un discours amoureux* ; Julia Kristeva ; Jacques Lacan ; Désir ; Imaginaire.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	10
1	CAPÍTULO 1 – FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: CONTEXTO, LEITURAS CRÍTICAS E CONCEPÇÕES DO AMOR.....	19
1.1	CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTRUTURA DE <i>FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO</i>	20
1.2	LEITURAS CRÍTICAS DE <i>FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO</i>	28
1.3	AS VOZES DO AMOR: DE PLATÃO A STENDHAL.....	36
2	CAPÍTULO 2 – ENTRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA: AMOR, DESEJO E IMAGINÁRIO EM BARTHES, LACAN E KRISTEVA	51
2.1	A AUSÊNCIA COMO ESTRUTURA DO DISCURSO AMOROSO.....	58
2.2	O AMOR COMO GESTO DE LINGUAGEM.....	64
2.3	O DESEJO E A LÓGICA DA FALTA.....	75
2.4	O REGISTRO DO IMAGINÁRIO NA EXPERIÊNCIA AMOROSA.....	83
3	CAPÍTULO 3 – FIGURAS DO DISCURSO AMOROSO: ANÁLISES E INTERPRETAÇÕES	91
	CONCLUSÃO.....	118
	REFERÊNCIAS.....	121

INTRODUÇÃO

Meu interesse pelo discurso amoroso e pelas obras de Roland Barthes não se deu de maneira súbita, mas foi sendo construído progressivamente, em um processo de amadurecimento intelectual e afetivo. Essa aproximação teve início ainda na graduação, por meio da participação no Projeto de Pesquisa coordenado pela Prof.^a Dr.^a Laura Taddei Brandini, momento em que ocorreu o primeiro contato com *Fragmentos de um discurso amoroso* [1]. Desde então, a obra passou a ocupar um lugar central nas minhas reflexões teóricas, não apenas pela complexidade com que aborda a temática amorosa, mas também pela maneira singular com que entrelaça subjetividade, linguagem e desejo, construindo uma perspectiva múltipla e inovadora.

Ao longo da formação acadêmica, especialmente durante a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso e da Iniciação Científica, a leitura da obra barthesiana foi sendo retomada com novas questões. Interrogações sobre a repetição de certos afetos, sobre a insistência do amor em se transformar em discurso mesmo diante do silêncio, continuaram a emergir. Assim, a decisão de retomar *Fragmentos...* como foco da pesquisa no mestrado decorre da persistência dessas indagações, que atravessam tanto o plano teórico quanto o existencial. Sua composição em fragmentos, distante das formas tradicionais de construção narrativa, oferece uma escuta sensível ao sujeito amoroso em sua pluralidade: um sujeito marcado por pausas, repetições, ambiguidades e pela presença constante do desejo.

A centralidade de Roland Barthes nesta pesquisa é, portanto, resultado de um duplo movimento: de continuidade investigativa e de aprofundamento teórico. Será utilizada, para esse percurso, a edição de 2018 de *Fragmentos de um discurso amoroso*, publicada pela editora Unesp. A interlocução com Julia Kristeva surge nesse contexto apenas como suporte teórico, servindo de base complementar para ampliar a compreensão das relações entre linguagem, desejo e simbolização. Não se pretende, contudo, tomar sua obra *Histórias de amor* (1988) em sua totalidade, mas apenas recorrer às reflexões que dizem respeito especificamente ao amor romântico, de modo a iluminar o diálogo possível com o pensamento barthesiano. Em Kristeva, o discurso amoroso adquire contornos psicanalíticos e históricos que permitem

¹ Doravante, a obra *Fragments d'un discours amoureux* será referida, ao longo deste trabalho, por seu título traduzido completo, *Fragmentos de um discurso amoroso*, ou de forma abreviada, como *Fragmentos...*

articular o imaginário ^[2] psíquico aos modos de elaboração do afeto e da perda, dimensões que também atravessam a escrita de Barthes.

Como suporte teórico complementar, a psicanálise lacaniana fornece conceitos fundamentais para a compreensão do sujeito amoroso em Barthes e Kristeva. Ainda que não constitua o foco central da pesquisa, a teoria de Jacques Lacan permite compreender as bases que sustentam a ideia de um sujeito atravessado pela linguagem e pelo desejo. A noção de Imaginário, por exemplo, é retomada por ambos os autores de modo singular, como campo de projeções, identificações e alienações que estruturam o sujeito e seu modo de experienciar o amor. Essa perspectiva ilumina a maneira como Barthes constrói sua fragmentação discursiva e como Kristeva compreende os afetos ligados ao desejo e à alteridade. Para esse diálogo teórico, serão utilizadas especialmente as edições *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud* (2009), *Seminário 6: o desejo e sua interpretação* (2016) e *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (2008) e *Histórias de amor* (1988).

Nesse contexto de reflexões sobre linguagem, desejo e subjetividade, situa-se *Fragmentos de um discurso amoroso*, publicado na primavera europeia de 1977 e nascido a partir de um seminário ministrado por Roland Barthes na *École Pratique des Hautes Études* entre 1974 e 1976. Durante esse período, Barthes se dedicou a analisar e discutir o discurso amoroso, um tema que ele percebia como cada vez mais marginalizado pelas linguagens contemporâneas e relegado à solidão. Em um cenário cultural no qual o amor parecia esvaziado de legitimidade discursiva, Barthes propôs resgatar essa fala esquecida e reafirmá-la como parte da experiência humana. Essa intenção é expressa já no prefácio da obra:

A necessidade deste livro se apoia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Esse discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, ou depreciado, ou ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é, em suma, o assunto do livro que começa (Barthes, 2018, p. 13).

² Neste trabalho, imaginário (minúsculo) indica, em sentido amplo, o campo das imagens, fantasias e idealizações. Imaginário (maiúsculo), por sua vez, refere-se ao conceito lacaniano de registro psíquico ligado ao eu, às identificações e ao estágio do espelho, formulado por Lacan e reunido em na obra *Écrits* (1966). Em Barthes, os dois usos por vezes se aproximam e por vezes se distinguem.

Para desenvolver essa proposta, Barthes se apoia na representação do "sujeito enamorado", organizando sua análise em uma série de figuras que representam diferentes estados emocionais, gestos e discursos de quem ama. Cada uma dessas figuras, busca revelar as múltiplas facetas do amor, como o desejo, a espera, o ciúme, a ausência e o sofrimento, construindo assim um mosaico que expressa a complexidade da experiência amorosa.

Este trabalho tem como objetivo geral analisar o discurso amoroso em *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, buscando compreender como o autor apresenta o amor como um fenômeno complexo, fragmentado e permeado pela ausência. Pretende-se investigar a forma como Barthes explora a linguagem do amor, suas ausências, silêncios e repetições, evidenciando a impossibilidade de definições fixas e o caráter simbólico e existencial dessa experiência afetiva. Ao aprofundar essa análise, o estudo visa contribuir para uma reflexão mais ampla sobre a subjetividade e o desejo no contexto das relações amorosas, ressaltando a importância da linguagem na constituição do sujeito apaixonado.

Entre os objetivos específicos do trabalho, destacam-se: examinar a carência de definições precisas para conceitos-chave como amor, ausência, desejo e imaginário, buscando compreender as implicações desse absentismo para a constituição do sujeito e da experiência amorosa e, contextualizar a obra de Barthes dentro do referencial teórico da psicanálise lacaniana e de Julia Kristeva, especialmente no que se refere a noção de Imaginário, a estrutura do sujeito e do discurso e o desejo amoroso.

Uma primeira justificativa para o desenvolvimento deste trabalho diz respeito ao papel do amor em nossa sociedade, tema fundamental para a compreensão das relações humanas e dos vínculos que se estabelecem tanto na esfera individual quanto na coletiva. Refletir sobre o amor permite compreender melhor os modos de convivência, os afetos, os conflitos e as expectativas que atravessam a experiência social. O sentimento amoroso manifesta-se amplamente nas mais diversas expressões culturais e artísticas, incluindo a Literatura, o cinema, a música, o teatro e outras formas de representação simbólica. Além disso, suas dinâmicas também podem ser observadas em diferentes espaços da vida cotidiana, como nas relações familiares, nas amizades e até mesmo em contextos profissionais, nos quais questões como reconhecimento, cuidado, frustração, desejo e pertencimento igualmente se

fazem presentes.

O uso estético da linguagem para descrever, problematizar ou tentar compreender o que é o amor e o que significa estar apaixonado atravessa a história da cultura ocidental. Grandes autores, como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, William Shakespeare, Luís de Camões e Vinícius de Moraes, entre tantos outros, dedicaram parte de suas obras a explorar as múltiplas faces da experiência amorosa, revelando sua permanência e relevância como tema central da criação artística e do pensamento humano.

No que tange à metodologia, as fontes de informação utilizadas para a coleta de dados deste projeto fundamentam-se exclusivamente em pesquisa bibliográfica, de natureza qualitativa e interpretativa. Conforme explica Antonio Carlos Gil (1987, p. 44), a pesquisa bibliográfica utiliza-se primordialmente da colaboração de diversos autores acerca do tema estudado, recorrendo majoritariamente a materiais já publicados, como livros, artigos científicos e ensaios críticos. A pesquisa bibliográfica permite, assim, mapear o campo crítico que envolve a obra *Fragmentos...*, situando-a em seu contexto intelectual e evidenciando as interlocuções possíveis com a tradição psicanalítica e com a crítica literária contemporânea. Dessa forma, o levantamento e a análise das fontes publicadas constituem o principal procedimento metodológico do trabalho.

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa, pois busca compreender o fenômeno amoroso em *Fragmentos...*, a partir de uma perspectiva interpretativa e reflexiva, priorizando a análise de sentidos e construções simbólicas em detrimento de dados numéricos. Diferentemente da abordagem quantitativa, centrada em medições e estatísticas, a pesquisa qualitativa privilegia a compreensão profunda dos fenômenos e suas múltiplas dimensões. Como observa Arilda Godoy: “A abordagem qualitativa, enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, permitindo que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques” (1995, p. 21).

Nesse sentido, o presente estudo se fundamenta nas leituras teóricas e literárias necessárias ao desenvolvimento da hipótese interpretativa proposta, a ausência de determinadas figuras em *Fragmentos...* e as implicações desse apagamento no discurso barthesiano. As leituras de Julia Kristeva e Jacques Lacan servirão de base para discutir as articulações entre amor, linguagem e identidade,

enquanto autores como Stendhal, Platão, Molière, Racine e Goethe contribuirão para situar o tratamento do amor em diferentes momentos da tradição ocidental, oferecendo um panorama histórico e conceitual que dialoga com a perspectiva barthesiana.

O *corpus* principal da pesquisa é composto por duas obras de Roland Barthes: *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) e *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits* [O discurso amoroso: Seminário na Escola Prática de Altos Estudos (1974–1976), seguido de *Fragmentos de um discurso amoroso*: inéditos] (2007). O seminário representa um espaço de elaboração conceitual, em que Barthes experimenta e problematiza noções sobre o amor, o desejo e o discurso. Já o livro publicado apresenta uma forma mais literária e fragmentária dessas reflexões, convertendo o pensamento teórico em uma escrita afetiva e performativa. A comparação entre essas duas etapas permitirá perceber como Barthes transita entre o campo do pensamento crítico e o da criação estética, revelando diferentes maneiras de conceber o amor, o sujeito e a linguagem.

A pesquisa parte da análise hermenêutica e discursiva dos textos de Barthes, privilegiando o exame das figuras e fragmentos que constroem o universo simbólico daquele que ama. Essa leitura buscará identificar as figuras em que se manifestam, de modo direto ou indireto, os conceitos de amor, ausência, desejo e imaginário, categorias centrais para a compreensão da constituição do sujeito amoroso em Barthes. Ainda que a figura “Amor” tenha sido retirada da versão final de *Fragmentos...*, sua ausência torna-se significativa e será investigada como um indício do funcionamento do discurso amoroso barthesiano, um discurso que só se produz a partir da falta e do distanciamento entre o sujeito que ama e o objeto amado.

Fragmentos de um discurso amoroso constitui um texto relevante para pensar o amor e a paixão como experiências ao mesmo tempo complexas e universais. Embora sejam experiências comuns a muitos, Barthes revela como essas emoções podem se manifestar de formas singulares e até excêntricas quando vistas sob um olhar externo e analítico. Grande parte de nós já vivenciou algum desses sentimentos, e ao ler essa obra, é comum nos reconhecer em um ou vários das figuras apresentadas, encontrando ali ecos da própria experiência afetiva. E é exatamente essa sensação de representatividade evidenciada ali que fez com que o livro fosse um sucesso como afirma Louis-Jean Calvet (1990, p. 244): “esses *Fragmentos de um*

discurso amoroso trazem-lhe uma notoriedade inesperada, com grandes vendas e direitos autorais importantes”.

O sucesso de *Fragmentos...* também ultrapassou o campo da teoria literária e da filosofia, alcançando outros âmbitos culturais, como o teatro, o cinema e as artes visuais. A obra inspirou diversas adaptações e releituras ^[3], especialmente no teatro, onde sua estrutura fragmentária e seu tom confessional foram explorados para criar montagens intimistas e reflexivas, que dialogam diretamente com o público, fazendo do livro um *best-seller*, inclusive no Brasil, como relembra Laura Taddei Brandini:

Definitivamente, o amor estava no ar naquele momento, e os *Fragmentos* de Barthes, seja como livro ou como peça teatral, alimentavam a onda de interesse sobre o amor. Ainda em 1988, o cenário da peça de teatro *Praga*, do diretor brasileiro Gerald Thomas, é um restaurante fictício cujo nome é... Barthes! Isso evidencia, por um lado, a consolidação do nome do escritor francês como um signo emblemático e familiar, capaz de ser lido e compreendido pelo público teatral da época. [...] A apropriação de Barthes, especialmente dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, estabelece uma forma diferente de recepção da obra do escritor francês ^[4] (Brandini, 2016, p. 48).

A escolha do livro *Fragmentos de um discurso amoroso* como objeto central deste trabalho, justifica-se também pela sua potência teórica e afetiva na reflexão sobre a linguagem, o desejo e a subjetividade no contexto do amor. Em Barthes, o discurso amoroso é concebido como um espaço fragmentado, marcado por rupturas, incertezas e múltiplos sentidos, onde o sujeito, seus sentimentos e sua fala se entrelaçam em constante transformação. A obra destaca a impossibilidade de definir o amor de forma fixa, mostrando-o antes como um processo em movimento, atravessado por silêncios, excessos e repetições.

Essa impossibilidade de definição revela uma dimensão fundamental do discurso amoroso para Barthes: a ausência de conceitos claros e unívocos acerca do

³ A ampla recepção de *Fragmentos de um discurso amoroso* ultrapassa o campo acadêmico e editorial, alcançando diferentes manifestações da cultura contemporânea. A obra pode ser relacionada, a título de exemplo, aos filmes *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997) e *Pequeno Dicionário Amoroso 2* (2015), dirigidos por Sandra Werneck, que exploram as ambiguidades e impasses das relações afetivas. Também aparecem ecos barthesianos em produções musicais e audiovisuais recentes, como o K-drama *Tale of the Nine Tailed* (2020), especialmente na tematização da espera amorosa, figura central em *Fragmentos*. Esses desdobramentos evidenciam a permanência e atualidade das reflexões de Barthes sobre o amor.

⁴ Définitivement, love was in the air à ce moment-là et les *Fragments* de Barthes, en livre ou comme pièce théâtrale, nourrissent la vague d'intérêt sur l'amour. Toujours en 1988, le décor de la pièce de théâtre *Praga*, du metteur en scène brésilien Gerald Thomas, est un restaurant fictionnel dont le nom est... Barthes ! Ce qui met en évidence, d'une part, la consolidation du nom de l'écrivain français comme signe emblématique et familier, capable d'être lu et compris par le public de théâtre de l'époque. [...] L'appropriation de Barthes, notamment des *Fragments d'un discours amoureux*, fonde une forme de réception différente de l'œuvre de l'écrivain français.

desejo, do imaginário e, principalmente, do próprio amor. Ao recusar definições fechadas, Barthes não apenas aponta para a complexidade intrínseca desses fenômenos, mas também para a sua natureza evasiva e paradoxal. O desejo, por exemplo, não é apresentado como uma força estável ou plenamente consciente, mas como algo fragmentário, em constante deslocamento, marcado pela falta e pela busca incessante do objeto inalcançável. O imaginário, longe de ser uma mera representação, é uma dimensão ativa que confere sentidos ambíguos e múltiplos à experiência amorosa, permeada por fantasias e construções simbólicas que desafiam qualquer delimitação precisa.

Essa ausência de definições fixas é também uma estratégia discursiva que reflete a própria experiência do sujeito apaixonado, para quem o amor se manifesta como uma linguagem descontínua, cheia de silêncios e hesitações, onde o sentido nunca se fecha completamente. O discurso amoroso, assim, é antes um processo aberto e incompleto, uma tessitura de sentidos provisórios que revelam a tensão entre o dizer e o indizível, entre a expressão e o mistério do que se sente. Por meio dessa abordagem, Barthes recupera para o amor sua riqueza simbólica e dimensão existencial, afastando-o de interpretações simplistas e promovendo uma compreensão que valoriza sua profundidade e particularidade.

Para isso, recorro a estudos de autores como Marcelo Jacques de Moraes, em “O rumor do autor em *Fragmentos de um discurso amoroso*” (2005), Chiara Piazzesi, em “La solitude du discours amoureux aujourd’hui. Réflexions à partir de Roland Barthes et une critique” [A solidão do discurso amoroso hoje: reflexões a partir de Roland Barthes e uma crítica] (2011), Patrizia Lombardo, em “Barthes et l’affectivité” [Barthes e a afetividade] (2016), e Rafael Lovisi Prado, em “Das obscenidades amorosas” (2015) e “Roland Barthes e o discurso amoroso: para além da teoria, o romanesco” (2011). Também retomo, de forma breve, tradições filosóficas e literárias anteriores, como Platão, em *O Banquete* (1972), Jean Racine, em *Fedra* (2006), Molière, em *Dom Juan ou le festin de Pierre* [Dom Juan ou O Convidado de Pedra] (1665), Stendhal, em *De l’amour* [Do amor] (1822), e Johann Wolfgang von Goethe, em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1998), para mostrar como o amor foi representado ao longo do tempo e como Barthes, ao mesmo tempo herdeiro e transgressor dessa tradição, propõe uma nova forma de pensar a experiência amorosa no século XX.

O segundo capítulo aprofunda os fundamentos teóricos que sustentam a

pesquisa, com ênfase na definição e na problematização de conceitos centrais como ausência, amor, desejo e imaginário. Nesse capítulo, desenvolve-se também uma reflexão sobre a relação entre Roland Barthes, Jacques Lacan e Julia Kristeva, examinando os pontos de convergência e tensão que atravessam seus modos de pensar o sujeito, o desejo e a linguagem. A psicanálise lacaniana contribui com a noção de falta estrutural que organiza o desejo; Kristeva amplia o debate ao articular amor, significação e subjetividade; e Barthes, dialogando direta ou indiretamente com ambos, transforma essas referências em um pensamento próprio sobre o discurso amoroso. O objetivo não é realizar uma leitura psicanalítica exaustiva, mas mobilizar esses referenciais para compreender como a experiência amorosa se constitui discursivamente como prática marcada pela incompletude, pela fragmentação e pela tensão entre presença e ausência. A articulação desses três referenciais permitirá construir um quadro conceitual capaz de analisar não apenas a dimensão teórica do discurso amoroso, mas também suas manifestações literárias e simbólicas.

Por fim, o terceiro capítulo realiza a análise interpretativa de fragmentos selecionados de *Fragmentos...*, buscando observar como os conceitos discutidos no capítulo anterior se corporificam na materialidade textual. Figuras como “Alteração”, “Declaração”, “Desrealidade”, “Afirmação” e “Compreender” são examinadas como cenas em que o sujeito apaixonado encena sua oscilação entre desejo e desalento, presença e perda, imaginário e real. Para aprofundar essa leitura, o capítulo também mobiliza as perspectivas teóricas de Jacques Lacan, a partir de *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*, e de Julia Kristeva, em *Histórias de amor*, obras que permitem ampliar a compreensão do amor como experiência atravessada pela falta, pelo desejo, pela idealização e pela instabilidade subjetiva. Essa leitura evidencia que, em Barthes, a ausência opera não apenas como tema, mas como princípio estruturante da própria forma fragmentária da obra, sustentando o discurso amoroso como experiência sempre inacabada, em que o sujeito tenta dizer o indizível e organiza sua subjetividade a partir da falta.

O método de leitura será guiado por uma análise textual e simbólica, que envolverá a identificação das figuras em que emergem, de forma explícita ou implícita, os temas do amor, da ausência, do desejo e do imaginário. Essa leitura buscará compreender como Barthes veicula o desejo através da linguagem, construindo-o como movimento, espera e enunciação, e de que modo essas dimensões se relacionam com as teorias psicanalíticas de Jacques Lacan e Julia Kristeva. A análise

permitirá, ainda, observar a presença do desejo, do imaginário e das projeções idealizantes que estruturam o discurso do enamorado.

Dessa forma, o presente trabalho propõe uma investigação sobre o discurso amoroso em Roland Barthes, compreendido como uma experiência de linguagem que nasce da falta e se estrutura na tensão entre o dizer e o não dizer. A análise buscará evidenciar como as categorias de amor, ausência, desejo e imaginário se articulam, direta ou indiretamente, na obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, revelando a maneira pela qual o autor transforma a teoria em escrita e a escrita em gesto afetivo. Ao articular as leituras de Barthes com os fundamentos teóricos de Jacques Lacan e Julia Kristeva, pretende-se compreender como o discurso amoroso se constitui como espaço de produção do sujeito e de encenação do desejo, um lugar em que o amor, mais do que ser dito, é incessantemente buscado e reinventado na e pela linguagem.

CAPÍTULO 1 – FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: CONTEXTO, LEITURAS CRÍTICAS E CONCEPÇÕES DO AMOR

Com *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes inaugura uma das mais singulares reflexões sobre o amor na teoria e na literatura do século XX. A obra se situa em um ponto de inflexão na trajetória do autor: após ter explorado a linguagem sob a ótica do estruturalismo e da semiótica, Barthes volta-se para o sujeito e para a experiência afetiva, elaborando uma escrita que combina pensamento e emoção, teoria e fragmento. Essa inflexão não representa um abandono do rigor intelectual, mas um deslocamento em direção a um saber que se constrói na própria linguagem e no ritmo de sua incompletude.

O livro nasce de uma inquietação que é ao mesmo tempo pessoal e filosófica: como dizer o amor sem reduzi-lo a um conceito ou a uma narrativa linear? Barthes parte da constatação de que o discurso amoroso, historicamente marginalizado pela filosofia e pela ciência, é, no entanto, um dos mais universais e persistentes modos de enunciação. A partir dessa percepção, ele cria uma obra que é, simultaneamente, construção e análise do discurso de quem ama, um discurso feito de hesitações, repetições, silêncios e excessos. Nesse sentido, o amor, para Barthes, é antes de tudo uma experiência de linguagem. O sujeito apaixonado só pode existir na medida em que fala, ou tenta falar, do que sente; é na tentativa de nomear o indizível que o discurso amoroso se constitui. Barthes define essa condição pela *atopia* do amor, o seu não lugar, aquilo que o impede de se fixar em definições conceituais. Como afirma o autor:

A atopia do amor, aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações, seria que, em última instância, não é possível falar dele a não ser segundo uma estrita determinação elocutória; seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos, mesmo que essa pessoa tenha passado ao estado de fantasma ou de criatura a vir. Ninguém tem vontade de falar de amor se não for para alguém (Barthes, 2018, p. 114).

Fragmentos... constitui, portanto, tanto um projeto teórico quanto estético. Nele, o autor abandona a pretensão de totalidade e propõe uma forma fragmentada de escrita que reflete o próprio funcionamento da linguagem amorosa: descontínua, paradoxal e irreduzível a uma síntese. Essa forma, composta por figuras que configuram diferentes estados e gestos do sujeito apaixonado, faz do livro um espaço de experimentação discursiva, em que o pensamento emerge como afeto e o afeto,

como pensamento.

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO E ESTRUTURA DE FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO

Publicado originalmente em 1977, *Fragmentos de um discurso amoroso* nasce do encontro entre a reflexão crítica de Roland Barthes e sua experiência pessoal diante da condição do sujeito apaixonado. A obra surge em um contexto cultural e intelectual marcado pelo desgaste do estruturalismo e pela abertura a formas mais singulares e fragmentárias de discurso, nas quais o subjetivo e o afetivo buscam legitimidade. Na França dos anos 1970, Barthes já havia se consolidado como uma das principais figuras do pensamento pós-estruturalista, explorando a linguagem não como espelho da realidade, mas como campo de disputas e invenções simbólicas, como relembra Leyla Perrone-Moisés:

Barthes foi considerado como um dos papas do estruturalismo, papel confortável (mas para ele insuportável, como qualquer papel) que abandonou em 1973, com a publicação de um livro reivindicando o prazer, o individualismo e o diletantismo contra a “ciência”, os modelos abstratos, a objetividade e o rigor universitários (Perrone-Moisés, 1983, p. 12).

Essa crítica à rigidez estruturalista e à objetividade acadêmica é fundamental para compreender a proposta de *Fragmentos*.... Ao recusar definições universais ou modelos fechados de análise, Barthes privilegia uma abordagem fragmentária, baseada em figuras que representam gestos, emoções e situações do sujeito apaixonado. O amor, nessa perspectiva, não é tratado como essência ou conceito abstrato, mas como prática de linguagem que se manifesta entre silêncios, ausências e excessos, refletindo a imprevisibilidade e a multiplicidade de experiências individuais. Assim, o livro se distancia das abordagens teóricas tradicionais e inaugura uma forma de análise sensível ao movimento do desejo, ao imaginário e às nuances do discurso amoroso, aproximando-se de uma leitura estética e existencial do sentimento.

O ponto de partida da obra foi um seminário ministrado por Barthes na *École Pratique des Hautes Études*, entre 1974 e 1976, no qual o autor explorava formas de pensar e enunciar o amor a partir da tradição literária e filosófica, mas sem pretender organizá-lo em um sistema teórico. Desses encontros resultou uma escrita que se aproxima mais da literatura que da teoria acadêmica convencional, justamente porque

a ambição de Barthes era "fazer ouvir" a voz do sujeito apaixonado em toda a sua intensidade, hesitação e fragmentação. Nesse sentido, a gênese da obra já anuncia sua estrutura: uma recusa à linearidade e à rigidez conceitual, substituídas por lampejos, notas e figuras de linguagem que traduzem a instabilidade constitutiva da experiência amorosa. No entanto, no percurso do seminário ao livro, podemos notar que

Tudo já está ali, como se o pensamento de Roland Barthes sobre o amor tivesse se formado desde o início e pouco tivesse evoluído posteriormente. A afirmação intransigente do amor contra a onipresença do discurso sexual, o discurso como palavra dirigida a um interlocutor ausente, a reabilitação do imaginário, a divisão em figuras, a neutralidade da ordem alfabética — tudo é dado logo na introdução, mostrando claramente que os cursos, e depois o livro, respondem a uma forte e fundadora "decisão de dizer" ^[5] (Coste, 2007, p. 36).

Cláudia Amigo Pino sublinha que o seminário de Barthes sobre o discurso amoroso é marcado por uma transformação radical da sua própria metodologia. Embora comece com o texto *Os sofrimentos do jovem Werther*, escrito por Johann Wolfgang von Goethe e publicado pela primeira vez em 1774, Barthes rapidamente abandona o plano inicial e assume esse gesto como parte constitutiva do processo. A autora observa que, "no segundo ano do seminário, ele faz uma opção radical: decide deixar o livro tutor totalmente de lado para elencar figuras que ele traz de sua experiência, de sua própria relação com o mundo e com a Literatura" (Pino, 2018, p. 53). Mais que uma simples mudança de objeto, essa ruptura é assumida como ocorrência significativa, um deslocamento revelador que, segundo Barthes, deve ser lido à luz da noção freudiana de ato falho. Por isso, ele próprio entende que esse erro "permite a abertura do inconsciente", uma vez que, como diz Pino, "o ato falho pode parecer algo sem importância, mas é o centro [...] do processo de análise" (Pino, 2018, p. 55).

Essa compreensão do erro como força metodológica e não como desvio aproxima diretamente o funcionamento do seminário da forma assumida posteriormente em *Fragmentos...*. A estrutura do livro é composta por mais de oitenta tópicos, que Barthes denomina "figuras". Originalmente, o autor havia elaborado cem delas, mas optou por reduzir o número final a oitenta, após um processo de seleção

⁵ Tout est déjà là, comme si la pensée de Roland Barthes sur l'amour s'était formée dès le départ et n'avait guère évolué par la suite. L'intrahable affirmation de l'amour contre l'omniprésence du discours sexual, le discours comme parole adressée à un interlocuteur absent, la réhabilitation de l'imaginaire, le découpage en figures, la neutralité de l'ordre alphabétique, tout est donné dès l'introduction, montrant bien que les cours, puis le livre, répondent à une forte et fondatrice « décision de le dire ».

que reforça a dimensão experiencial da obra. Cada figura corresponde a um gesto, uma emoção ou uma cena recorrente na experiência amorosa. Destarte, “os fragmentos reunidos nesse livro constituem uma exploração do amor por meio de suas figuras de linguagem e de pensamento, aquelas coisas compulsivas, irracionais e instantaneamente reconhecíveis que podemos dizer a nós mesmos nos arrebatamentos do desejo” [6] (Park, 2021, p. 296).

Esses fragmentos não formam uma narrativa contínua, mas impressões que podem ser lidas de modo independente ou em sequência. Essa escolha reflete a concepção de Barthes de que o discurso amoroso é, por natureza, descontínuo, atravessado por rupturas, repetições e hesitações que não podem ser reduzidas a uma lógica unitária. Ao optar pela utilização de fragmentos na composição do livro ao invés de textos narrativos como seria o modelo da época, Prado (2015, p. 78) explica que o intuito principal da obra barthesiana era de destacar a oscilação presente na forma fragmentária que não só questionava os outros gêneros, mas também trazia consigo diversos questionamentos. Ou seja, o objetivo era, além de desconstruir os padrões literários, abrir indagação para que transformações fossem feitas. A fragmentação não é, portanto, uma falha, mas o próprio modo de existir desse discurso. Ademais,

O número de figuras do livro, inicialmente fixado em cem, foi reduzido a oitenta, constituindo o conjunto que o leitor de *Fragmentos de um discurso amoroso* conhece. As vinte figuras eliminadas, embora inteiramente redigidas, foram preservadas nos arquivos do IMEC, de certo modo já prontas para publicação. Além das figuras já editadas, elas vêm completar nossa compreensão da obra e da poética de Roland Barthes, contanto, é claro, que sejam recolocadas em seu devido lugar. Cabe, portanto, a cada um restabelecer essas figuras na continuidade da ordem alfabética adotada em *Fragmentos de um discurso amoroso* [7] (Coste, 2007, p. 23).

Outro aspecto central é o modo como Barthes se apropria da tradição literária e filosófica para compor seu texto. Ao longo da obra, ele recorre a fontes variadas, de

⁶ The fragments collected in that book constitute an exploration of love through its figures of speech and thought – those compulsive, irrational, instantly recognisable things we might tell ourselves in the throes of desire.

⁷ Le nombre des figures du livre, d'abord fixé à cent, retombe à quatre-vingts, pour constituer l'ensemble que connaît le lecteur des *Fragments d'un discours amoureux*. Les vingt figures éliminées, mais entièrement rédigées, sont conservées dans les archives de l'IMEC, prêtes en quelque sorte pour la publication. En plus des figures déjà éditées, elles viennent compléter notre connaissance de l'œuvre et de la poétique de Roland Barthes, pour peu, bien sûr, qu'on les mette à leur place. À chacun donc de rétablir ces figures dans la continuité de l'ordre alphabétique adopté dans *Fragments d'un discours amoureux*.

Platão a Stendhal, de Freud a Lacan, de romances modernos a correspondências pessoais, mas sem submetê-las a uma síntese explicativa. Cada referência funciona como material simbólico que o sujeito apaixonado atualiza em sua fala, aproximando o procedimento mais de uma montagem poética do que de uma argumentação teórica tradicional, o que reforça a dimensão híbrida da obra, situada entre teoria, ensaio e literatura. Segundo Fabrício Carlo Bellei, no texto “Amor e desejo na cultura: uma leitura psicanalítica da obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes”,

O discurso trazido por ele [Barthes] na obra é de um sujeito que tem a cultura de sua época e, com efeito, existe uma relação com o discurso psicanalítico. Nas palavras de Barthes, a psicanálise é uma das grandes linguagens que tentou fazer descrições do estado amoroso, principalmente com Freud, Lacan e outros psicanalistas (Bellei, 2018, p. 11).

Portanto, Barthes rompe com a pretensão de objetividade científica para acolher a instabilidade e a intensidade do discurso amoroso. Sua metodologia fragmentária e subjetiva espelha a própria natureza do sentimento que busca representar: irregular, contraditório e, em última instância, inefável. Assim, *Fragmentos...* não apenas analisa o amor, mas o performa, transformando a leitura em uma experiência sensível, na qual teoria e emoção se fundem e o texto se torna ele mesmo um ato de amor pela linguagem.

A noção de figura ocupa lugar central tanto no seminário *Le discours amoureux* [O discurso amoroso] quanto em *Fragmentos de um discurso amoroso*, razão pela qual não pode ser reduzida a simples sinônimo de “fragmento”. Embora os fragmentos constituam a forma material do livro, as figuras designam unidades de experiência e de reconhecimento que organizam o discurso amoroso. No início do livro *Le discours amoureux: Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976)*, Barthes define:

A figura é um recorte do discurso operado em função de que o sujeito-leitor (ou ouvinte) reconhece, no fluxo discursivo, algo que já viu, leu, ouviu, sentiu, viveu (ou acredita já ter visto, lido, ouvido, vivido). A figura procede de um ato de leitura, e esse ato é uma acomodação [...] de reconhecimento. O olho normalmente não acomoda para o infinito; nós, porém, acomodamos sobre lugares finitos do texto, nós o curvamos. São *anagnôrizoména* [8] (Barthes, 2007, p. 62).

⁸ La figure est une découpe du discours opérée en fonction du fait que le sujet-lecteur (ou écouteur) reconnaît dans le flux discursif quelque chose qu'il a déjà vu, lu, entendu, ressenti, vécu (ou qu'il croit avoir déjà vu, lu, entendu, vécu). La figure procède d'un acte de lecture, et cet acte est une accommodation (courbure du cristallin) de reconnaissance. L'œil normal n'accomode pas sur l'infini ; nous, nous accommodons sur des lieux finis du texte, nous courbons. Ce sont des *anagnôrizoména*.

Essa formulação mostra que a figura nasce menos de uma teoria abstrata do que de uma experiência de leitura e de memória. Ela surge quando, no fluxo da linguagem, algo se destaca e se torna reconhecível ao sujeito. A figura, portanto, não é apenas conceito, mas também gesto interpretativo: ela depende de quem lê, escuta ou vive determinada cena amorosa. Nesse sentido, aproxima-se da noção aristotélica de *anagnórisis* (reconhecimento), evocada pelo próprio Barthes, pois envolve o instante em que algo disperso ganha forma e sentido.

Segundo Benjamin Veschi, em publicação no site *Etimologia.com.br* (2020), o termo “figura” relaciona-se à ideia de forma e representação, remete ao latim *figura*, derivado de *ingere*, que significa moldar, formar, dar configuração. A figura é, assim, aquilo que assume contorno visível ou inteligível. Em Barthes, esse sentido se amplia: a figura pode ser compreendida como uma imagem-texto, isto é, uma pequena cena discursiva em que afetos, gestos, fantasias e palavras adquirem forma verbal. Cada figura condensa uma situação amorosa reconhecível – a espera, o ciúme, a ausência, a declaração, o exílio – e a transforma em linguagem.

Também é significativo que Barthes recuse organizar as figuras segundo uma ordem lógica, narrativa ou hierárquica. Em vez disso, adota a ordem alfabética. Tal escolha não é meramente prática: ela implica a recusa de estabelecer prioridades, valores ou graus de importância entre as experiências amorosas. Escolher uma sequência significaria impor uma interpretação totalizante ou um exercício de poder sobre o material amoroso. Ao optar pelo alfabeto, Barthes suspende a hierarquia e preserva a pluralidade das figuras, permitindo que cada uma apareça como singularidade sem subordinação a outra. Como o autor afirma em *Le discours amoureux: Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976)*:

Precisamos de uma ordem que seja uma desordem [...]. Felizmente, essa ordem existe: a ordem alfabética, imotivada (sequência louca de letras), mas não arbitrária (todos a reconhecem e com ela concordam). Assim, a ordem alfabética das figuras (cada uma subsumida sob uma palavra que a torna alfabeticamente manejável: essa é sua única função) reproduz diagramaticamente a cambiante trama das irrupções de discurso que vêm ao sujeito amoroso [9] (Barthes, 2007, p. 65).

A passagem evidencia que a ordem alfabética funciona, paradoxalmente,

⁹ Il nous faut un ordre qui soit un désordre [...]. Heureusement, cet ordre existe : l'ordre alphabétique, immotivé (suite folle de lettres), mais non arbitraire (tout le monde le reconnaît et s'entend sur lui). Donc l'ordre alphabétique des figures (chacune étant subsumée sous un mot qui la rend alphabétiquement maniable : c'est sa seule fonction) reproduit diagrammatiquement la moire des bouffées de discours qui viennent au sujet amoureux.

como uma forma de desordem organizada. Ela rompe com os modelos tradicionais de exposição baseados em começo, desenvolvimento e conclusão, tão presentes na retórica e na narrativa ocidentais. Em lugar de uma progressão linear, Barthes propõe uma lógica do retorno, em que as figuras surgem, desaparecem e reaparecem conforme os movimentos afetivos do sujeito apaixonado. Trata-se, portanto, de uma estrutura que busca acompanhar a própria irregularidade da experiência amorosa, feita de repetições, interrupções e irrupções descontínuas de linguagem.

Essa decisão formal dialoga com o próprio projeto barthesiano de resistir aos discursos normativos sobre o amor. Não há progressão necessária, cura final ou verdade última no percurso amoroso. Há, antes, recorrências, interrupções, retornos e intensidades descontínuas. As figuras acompanham essa lógica: emergem conforme os afetos se impõem ao sujeito, e não segundo uma ordem racional pré-estabelecida. Desse modo, compreender a noção de figura é essencial para a leitura de *Fragmentos...* Mais do que partes de um livro, elas constituem o modo pelo qual Barthes pensa e encena o amor: não como essência definível, mas como multiplicidade de cenas, vozes e estados afetivos que a linguagem tenta, sempre provisoriamente, captar.

A dimensão performativa do texto abriu caminho para a sua adaptação teatral, mostrando como a obra ultrapassa o campo da análise literária e adentra o território da encenação artística. No Brasil, essa transposição ganhou destaque com a peça *Fragmentos de um discurso amoroso*, dirigida por Ulysses Cruz, protagonizada por Antônio Fagundes e traduzida e adaptada por Teresa de Almeida em 1988. A ideia para “a adaptação para o teatro do livro de Barthes nasceu em um seminário dedicado ao escritor francês, sob a responsabilidade de Leyla Perrone-Moisés, na Universidade de São Paulo, em 1983” (Brandini, 2016, p. 44).

A montagem brasileira buscou preservar a estrutura fragmentária e poética do livro, dando voz e corpo às múltiplas facetas do amor exploradas por Barthes com base na seleção de doze fragmentos. Com um elenco que enfatizava a expressividade emocional e a subjetividade dos personagens, a peça tornou-se uma experiência sensorial e afetiva que convidava o público a se reconhecer nos pequenos fragmentos da paixão, do desejo, da espera e da dor. Como observa Alexandre Francisco Solano, a adaptação organizada por Teresa de Almeida deu forma mais coesa e narrativa à dispersão barthesiana:

Esses fragmentos apesar de autônomos, arbitrários e soltos, seguem no trabalho de Teresa de Almeida uma ordenação lógica muito mais perceptível do que na obra de Roland Barthes; a sequência dada a eles parece facilitar a compreensão do espectador e por vezes chegamos a pensar que há um começo, um meio e um fim. A peça é dividida em três módulos: o primeiro trata do homem (Fagundes/Barthes) capturado pela imagem do objeto de sua paixão; o segundo refere-se à descrição avassaladora da própria paixão; o terceiro, finalmente, aponta a decadência do ser enamorado e de seu amor (Solano, 2007, p. 67).

Essa tentativa de organizar poeticamente o amor em fragmentos dialoga com a própria motivação de Barthes ao conceber *Fragmentos...*. O pesquisador Claude Coste (2002, p. 109) afirma que o projeto do seminário surgiu do desejo de Barthes em harmonizar o particular com o universal, o particular sendo a forma singular como cada pessoa vivencia e interpreta o amor, e o universal, a característica desse sentimento de ser uma experiência amplamente compartilhada. Diante da magnitude e da complexidade do amor, Barthes concentrou-se especialmente no discurso que o envolve, explorando as formas pelas quais ele se manifesta por meio das palavras, dos gestos e das nuances que perpassam as relações humanas.

A obra resulta da combinação de figuras expostas nas aulas de Barthes com outras que, embora não tenham sido apresentadas durante o curso, complementam e ampliam a análise do discurso amoroso. Esse recorte não só enriqueceu a compreensão do fenômeno, mas também contribuiu para a expansão dos estudos sobre a semiótica do amor, influenciando investigações subsequentes em campos como a linguística, a filosofia e a psicanálise. Nas palavras de Coste no Prefácio à edição dos manuscritos desse seminário,

O leitor de *Fragmentos de um discurso amoroso* não será realmente desorientado pelas notas manuscritas do seminário. De uma certa forma, tudo já está lá. A revalorização do amor em relação à sexualidade, a preeminência do discurso, a divisão em Figuras, a importância dos sopros de linguagem ou “ares de sintaxe”, a neutralidade da ordem alfabética, a subjetividade peneirada do professor: nada nesta enumeração é realmente novo para o leitor do livro ^[10] (Coste, 2002, p. 110).

A escolha em construir a obra por meio de fragmentos reflete sua associação entre o discurso amoroso e a linguagem que permeia os pensamentos do sujeito

¹⁰ Le lecteur de *Fragments d'un discours amoureux* ne sera pas vraiment dépaycé par les notes manuscrites du séminaire. D'une certaine manière, tout est déjà là. La revalorisation de l'amour par rapport à la sexualité, la prééminence du discours, le découpage en figures, l'importance des bouffées de langage ou des “airs syntaxiques”, la neutralité de l'ordre alphabétique, la subjectivité tamisée du professeur : rien dans cette énumération n'est vraiment nouveau pour le lecteur du livre. [Todas as traduções são de minha responsabilidade, exceto as traduções citadas nas Referências].

enamorado. Assim, cada fragmento representa uma situação experienciada por aquele que se encontra apaixonado e cada episódio é baseado na figura inserida no início de cada divisão. Portanto, é possível inferir que “para constituir as Figuras, não é preciso nada mais nada menos que este guia: o sentimento amoroso” (Barthes, 2018, p. 16). As descrições que acompanham as figuras não têm como objetivo oferecer uma definição rígida do que elas simbolizam, mas sim apresentar um argumento. Tais descrições são, na verdade, a expressão escrita daquilo que o sujeito apaixonado afirma sentir em determinados momentos em relação ao ser amado.

Os fragmentos, por sua vez, podem ser interpretados como encenações de situações inspiradas tanto nas experiências pessoais de Barthes, quanto em relatos de pessoas próximas ou em personagens de grandes obras literárias. Não há uma ordem fixa ou lógica entre as figuras que compõem a vida do apaixonado. É exatamente essa fluidez que Barthes busca transmitir com seu método de escrita, apresentando as Figuras como elementos que estão fora da narrativa linear, existindo de modo autônomo e caótico. Nas palavras do autor, “as Figuras estão fora do sintagma, fora da narrativa, são Erínias; agitam-se, chocam-se, acalmam-se, voltam, afastam-se, sem nenhuma ordem, como um voo de mosquitos. O *dis-cursus* amoroso não é dialético; ele gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva” (Barthes, 2018, p. 18).

Essa ausência de linearidade reforça a natureza fragmentária da experiência amorosa, em que o sujeito apaixonado oscila entre diferentes estados afetivos de forma não sequencial, muitas vezes contraditória e imprevisível. O amor, para Barthes, não se desenrola como uma história com começo, meio e fim, mas como uma constelação de momentos intensos, dispersos e repetitivos, nos quais o sujeito se vê aprisionado em ciclos emocionais que não obedecem a uma lógica racional. Nesse sentido, vale destacar que as Figuras são organizadas por Barthes em ordem alfabética, uma escolha deliberadamente anti-narrativa.

Essa disposição remete à estrutura de uma enciclopédia ou de um glossário, e simboliza sua tentativa de alcançar a completa aleatoriedade, evitando qualquer hierarquia, progressão ou teleologia que possa sugerir um desenvolvimento emocional linear. Ao adotar esse critério organizacional, Barthes propõe uma leitura não cumulativa nem orientada a um desfecho, cada figura pode ser acessada isoladamente, como um instante de afeto que se basta em si mesmo. A ordem alfabética, nesse caso, torna-se uma forma de “desorganizar” metodicamente o

conteúdo, neutralizando qualquer expectativa de narrativa e reforçando a singularidade de cada emoção vivida.

Em termos de recepção, o livro foi lido não apenas como uma reflexão sobre o amor, mas também como uma experiência estética que devolve ao discurso amoroso um espaço de legitimidade no pensamento moderno. Barthes lamentava que, desde o século XIX, esse discurso tivesse sido relegado ao lugar do ridículo, do sentimentalismo ou da vulgaridade. Sua proposta, portanto, foi recolocar o sujeito apaixonado no centro da cena intelectual, afirmando a dignidade e a profundidade de sua fala. É nesse gesto que *Fragmentos* se torna não apenas um estudo sobre o amor, mas também um ato político e existencial: o de restituir voz ao desejo e à paixão em um mundo que os havia silenciado.

À vista disso, *Fragmentos...* se configura como uma obra que rompe com a tradição narrativa e reivindica o direito de o sujeito apaixonado falar, ainda que de forma entrecortada, hesitante e inacabada. Barthes transforma o amor em linguagem, e a linguagem em experiência, convertendo o próprio ato de dizer em espaço de resistência contra o silenciamento afetivo imposto pela modernidade. Ao propor uma escrita que se organiza não pelo tempo, mas pela intensidade dos afetos, ele legitima o fragmento como unidade autônoma de sentido e emoção. Assim, cada figura torna-se um espelho de um instante amoroso que, embora isolado, participa de um todo movente e contraditório. É a partir dessa estrutura, que é ao mesmo tempo desordem e método, que se torna possível uma leitura crítica dos fragmentos, onde o amor se revela não como tema, mas como forma de existência discursiva.

1.2 LEITURAS CRÍTICAS DE FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO

No ensaio “O Rumor do Autor em *Fragmentos de um discurso amoroso*”, Marcelo Jacques de Moraes estabelece uma ponte teórica com *O Rumor da Língua*, de 1975, de Roland Barthes, para analisar a singularidade de *Fragmentos...*. Segundo o autor, o sucesso da obra decorre, em grande parte, da escolha de Roland Barthes por deslocar o foco da análise para o leitor, transformando-o em protagonista do texto. Cada fragmento, ao invés de oferecer um discurso sistemático sobre o amor, convida o leitor a participar de uma experiência de leitura sensorial e imaginativa, mobilizando afetos e percepções. Moraes (2005, p. 168) define o “rumor do autor” como “a atmosfera provocada por uma máquina textual que afeta mais os sentidos do que a

mente”.

Essa “máquina” designa o conjunto de dispositivos textuais que operam no ato da leitura, as vozes, ritmos e imagens que, ao se articularem, produzem uma experiência simultaneamente intelectual e sensível. É nesse sentido que *Fragmentos...* se configura: ao folhearmos o livro, “vozes de autores, de personagens, de obras, de fragmentos, prefiguram, qual o coro de uma orquestra afinando as vozes antes do concerto, sonoridades e pensatividades possíveis” (Moraes, 2005, p. 170).

Ao empregar o pronome francês *on* no prefácio de *Fragmentos de um discurso amoroso*, Moraes observa que Barthes buscava afastar-se de qualquer referência a grupos ou identidades específicas, adotando uma forma de enunciação mais universal. Essa escolha linguística revela a intenção de inscrever o discurso amoroso como experiência comum a todos os sujeitos, independentemente de suas singularidades. Para Barthes, o ser humano é plural: cada indivíduo carrega uma trajetória distinta, mas é justamente nessa pluralidade que o discurso amoroso encontra sua força e seu alcance. A leitura, portanto, torna-se também um espaço de singularização, cada leitor interpreta e absorve o texto de modo diferente, uma vez que a experiência de leitura é composta por “pedaços de origem diversa. Há o que vem de uma leitura regular [...], o que vem de leituras insistentes, [...] o que vem de leituras ocasionais, [...] o que vem de conversas com amigos, [...] e enfim o que vem de [sua] própria vida” (Barthes, 1977 *apud* Moraes, 2005, p. 170).

No artigo “La solitude du discours amoureux aujourd’hui. Réflexions à partir de Roland Barthes et une critique” [A solidão do discurso amoroso hoje. Reflexões a partir de Roland Barthes e uma crítica], publicado em 2011, Chiara Piazzesi propõe uma leitura da afirmação barthesiana sobre a solidão que caracteriza o discurso amoroso, desenvolvendo a partir dela uma reflexão crítica acerca da experiência amorosa contemporânea. A autora examina as duas especificidades que definem esse discurso e o papel das figuras que o compõem. A primeira diz respeito à forma como as figuras se difundem em uma prática simultaneamente compartilhada e individualizada; a segunda refere-se ao modo como “as Figuras, a ‘Tópica’ amorosa, constituem a unidade, a coerência e a (possibilidade de) continuidade discursiva de um discurso cuja segunda especificidade é justamente ser, com poucas exceções, fragmentado, incoerente do ponto de vista lógico, fraco do ponto de vista

argumentativo” [11] (Piazzesi, 2011, p. 138).

A primeira especificidade evidencia o caráter comunitário da experiência amorosa, que atravessa todos os sujeitos, ainda que de formas singulares e particulares. Já a segunda diz respeito à fragmentação inerente a esse discurso, que, por ser individual, não pode ser compreendido de maneira unívoca. Cada sujeito, ao vivenciar o amor, reconfigura o discurso conforme sua própria forma de sentir, pensar e existir. Assim, as figuras, compreendidas como sentimentos, gestos ou situações são reconhecidas e experienciadas de modos distintos: “recortadas segundo aquilo que se possa reconhecer, no discurso que passa, em algo que foi lido, ouvido ou experimentado” [12] (Piazzesi, 2011, p. 135).

Essa experiência transitiva dá origem a uma fragmentação que, longe de significar ruptura, revela um movimento contínuo, em constante transformação. O discurso amoroso progride e regride conforme as eventualidades da relação, e sua aparente incoerência lógica deriva da irracionalidade própria do sentimento amoroso, enquanto sua fragilidade argumentativa resulta da impossibilidade de submeter a paixão a um raciocínio puramente objetivo.

No tocante à compreensão da experiência amorosa, Piazzesi observa que a concepção moderna de um espaço íntimo compartilhado entre dois sujeitos é uma construção relativamente recente na sociedade ocidental, associada ao desenvolvimento de uma psicologia individualista. A autora exemplifica esse processo com “o desenvolvimento da capacidade de conceber sua própria individualidade, a dos outros e as formas de relação entre duas pessoas” [13] (Piazzesi, 2011, p. 152). Historicamente, isso significa que o sentimento amoroso, antes de se configurar como relação entre dois, era compreendido como um vínculo primordialmente individual – uma ligação do sujeito consigo mesmo.

Logo, a configuração do amor tal como a concebemos hoje no Ocidente, estabelecida entre dois sujeitos, é o resultado de um longo processo histórico e cultural, desenvolvido a partir das transformações nas formas de comunicação e nas expectativas sociais acerca do vínculo afetivo. Ainda que relações amorosas com

¹¹ Les figures, la « Topique » amoureuse, constituent l'unité, la cohérence et la (possibilité de) continuité discursive d'un discours dont la deuxième spécificité est justement d'être, avec peu d'exceptions, fragmenté, incohérent du point de vue logique, faible du point de vue argumentatif.

¹² Se découpent selon qu'on peut reconnaître, dans le discours qui passe, quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé.

¹³ Le développement de la capacité à concevoir sa propre individualité, celle d'autrui et des formes de relation entre les deux.

distintos graus de complexidade sempre tenham existido, os estudos e representações tradicionais limitavam-se, em grande medida, à união entre homem e mulher, sustentada por uma estrutura patriarcal. Com o avanço da modernidade e a consolidação do individualismo, a busca pela realização dos próprios desejos passou a ocupar um lugar central, abrindo espaço para discussões mais heterogêneas, plurais e profundas sobre o paradigma amoroso e suas múltiplas manifestações.

Na coletânea Roland Barthes: continuités [Roland Barthes: continuidades], organizada por Jean-Pierre Bertrand (2016), mais especificamente no capítulo “Barthes et l’affectivité” [Barthes e a afetividade], Patrizia Lombardo analisa a trajetória barthesiana à luz de dois eixos centrais: a continuidade e o deslocamento. Segundo a autora, a continuidade manifesta-se na persistência da investigação sobre a linguagem, paixão que atravessa toda a obra de Barthes, enquanto o deslocamento se evidencia nas transformações dos fenômenos linguísticos e nos múltiplos aspectos que os cercam. Mesmo consciente das possíveis consequências dessas mudanças para a vida intelectual e artística, Barthes procurou mover-se entre diferentes campos de pesquisa, explorando ao máximo as potencialidades de seus estudos.

Ao adentrar na literatura, Barthes sustentava seus primeiros escritos com base nas teorias existencialistas, cuja principal característica é a defesa da liberdade e da responsabilidade pessoal. Neles, ele manifestou sua opinião a respeito da literatura romântica em geral, tratando fundamentalmente da “literatura que exalta o sentimento, os afetos, atenta à psicologia dos personagens e baseada na participação emotiva do leitor” ^[14] (Lombardo, 2016, p. 611). Para Barthes, as emoções eram, nesse período, percebidas como negativas e envenenadoras, e o *pathos*, como um elemento ridículo, embora não idêntico em sentido, o que revelava certa ambiguidade e hipocrisia da arte literária.

Desse modo, o semiólogo, em sua fase inicial, desconsiderava o papel das emoções no campo literário, considerando-as um obstáculo à reflexão. Essa postura derivava, em parte, do desprezo filosófico pelas emoções que marcou sua formação intelectual. No entanto, em *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), o autor reformula sua concepção de *pathos*, afirmando que “este poder de ser afetado não

¹⁴ Il s’agit de la littérature qui exalte le sentiment, les affects, qui est attentive à la psychologie des personnages et fondée sur la participation émotive du lecteur.

significa necessariamente passividade, mas afetividade, sensibilidade, sentimento” [15] (Barthes, 2002 *apud* Lombardo, 2016, p. 622). A afetividade passa, então, a ocupar um lugar positivo em sua obra, especialmente a partir de meados da década de 1970, conforme indicam suas notas e textos produzidos até sua morte, em 1980.

Nesse contexto, Lombardo (2016, p. 624) observa que “a literatura romântica, apreciada por Barthes, inaugura um ciclo afetivo que vai desde a sensibilidade do escritor, às paixões e emoções representadas na narração e vividas pelos personagens, até ao que os leitores sentem” [16]. Assim, com base nas reflexões desenvolvidas durante seu período no Collège de France, Barthes passa a reconhecer a afetividade como dimensão essencial da experiência estética e discursiva. Tal afetividade, contudo, não se restringe a sentimentos de dor ou melancolia, mas abrange igualmente a alegria, a ternura e a delicadeza, elementos que se tornam fundamentais para a construção de seus trabalhos posteriores, culminando em *Fragmentos de um discurso amoroso*, obra que se tornaria o ponto de convergência de seu pensamento sobre o amor e a linguagem.

No artigo “Roland Barthes e o discurso amoroso: para além da teoria, o romanesco”, publicado em 2011, Rafael Lovisi Prado reflete sobre a importância de *Fragmentos...* na constituição de uma nova forma de discurso. Para o autor, a obra de Barthes rompe com a lógica dominante das décadas de 1960 e 1970, que valorizava a inovação e a representação teórica, para dar lugar à marginalidade, isto é, àquilo que se encontra à margem, distante e frequentemente desprezado pela maioria. Prado recorre ao discurso amoroso barthesiano para pensar tanto a condição do obscuro na cultura moderna, que atravessa o discurso teórico do sujeito apaixonado, quanto a solidão que caracteriza esse mesmo discurso.

A relação entre amor e marginalidade, segundo Prado, emerge da recorrente exploração do tema amoroso nas diferentes formas de expressão artística e cultural, o que acabou tornando o amor um assunto saturado, repetido e, para muitos, banalizado, um verdadeiro clichê. Barthes busca compreender, então, como se chegou a esse esvaziamento, observando que, em sua época, “não é mais o sexual que é indecente, é o sentimental, censurado em nome daquilo que não passa, no

¹⁵ 2 Ce pouvoir d'être affecté ne signifie pas nécessairement passivité mais affectivité, sensibilité, sentiment.

¹⁶ La littérature romantique, chère à Barthes, inaugure un cycle affectif qui va de la sensibilité de l'écrivain, aux passions et aux émotions représentées dans le récit et vécues par les personnages, et à ce que les lecteurs ressentent.

fundo, de uma outra moral” (Barthes, 2007 *apud* Prado, 2011, p. 6). Assim, o discurso amoroso passa a ocupar uma posição ilegítima, visto que já não é sustentado nem defendido por ninguém.

De acordo com Prado, Barthes utiliza citações não com o intuito de apresentar uma multiplicidade de vozes autorais, mas para evidenciar o próprio funcionamento do discurso em seu estado mais puro. Por meio das figuras, Barthes estabelece “o elo inexorável realizado entre o discurso composto por Barthes e o leitor imerso no mundo e em suas experiências – sem isso, não há fundação das Figuras” (Prado, 2011, p. 13). As situações e emoções que permeiam a obra pertencem, portanto, a uma linguagem universal: o amor é uma experiência coletiva, potencialmente compartilhada por todos. Qualquer indivíduo pode se tornar sujeito apaixonado diante de uma contingência amorosa; e é justamente a partir dessas ocorrências que o discurso amoroso se forma, se renova e se dissemina.

Em seu outro artigo “Das obscenidades amorosas”, publicado em 2015, Rafael Lovisi Prado retoma a leitura de *Fragmentos...* com o intuito de expandir suas reflexões anteriores e aprofundar sua análise da obra barthesiana. O autor concentra-se em três eixos principais: o primeiro diz respeito ao uso do fragmento como estrutura fundamental na elaboração do livro; o segundo aborda o aspecto trágico que caracteriza o discurso amoroso; e o terceiro trata da formação das subjetividades, isto é, das diferentes formas de experiência individual no contexto da sociedade contemporânea.

Ao optar pela estrutura fragmentária em lugar da narrativa tradicional, que era considerada dominante no período, Barthes rompe com as convenções literárias e teóricas de sua época. Prado (2015, p. 78) observa que o propósito dessa escolha é destacar a oscilação inerente à forma fragmentária, que não apenas questiona outros gêneros, mas também se instaura como um campo de indagação. O fragmento, portanto, não busca a linearidade nem a conclusão, mas a abertura: ele é, simultaneamente, forma e gesto crítico, que desestabiliza a unidade do discurso e convida à reflexão.

Ademais, conforme observa Prado, outro motivo para Barthes não optar pela narrativa é justamente “a “história do amor” (encontro, trama repleta de obstáculos e desfecho) que está submetida à doxa e às ciências, que pretendem reduzir a potência do imaginário amoroso a uma crise a ser curada. Dessa forma, se torna evidente a necessidade de uma nova abordagem em respeito a temática amorosa. Nesse

mesmo movimento, ao tratar da obscenidade do amor diante do trágico-singular do discurso, Barthes afirma que:

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito amoroso como uma transgressão forte, que o deixa sozinho e exposto; por uma reviravolta de valores, é justamente essa sentimentalidade que constitui hoje o *obsceno do amor* (Barthes, 1977 *apud* Prado, 2015, p. 76 – grifo do autor).

Essa passagem evidencia que o amor, ao ser excluído da esfera do discurso legítimo, converte-se em gesto de resistência: amar passa a ser um ato que desafia o cinismo moderno e reivindica a permanência do sentimento como forma de subversão. Assim, a marginalidade do amor diante das diferentes formas artísticas é um tema que Barthes busca problematizar amplamente em seus estudos sobre o discurso amoroso. Ao se autodefinir como um escritor que não perseguia a originalidade, mas sim a explicitação da marginalidade, Barthes volta-se para temas que, a seu ver, careciam de atenção e reflexão. A palavra “obsceno”, conforme explica Prado, não carrega necessariamente um sentido sexual ou pejorativo; ao contrário, “é possível apreendê-la também como tudo aquilo que fere, desorganiza ou subverte uma forma, uma ordem discursiva ou um modo de subjetivação dominante: em suma, tudo que deveria ficar fora de cena, oculto, atrás das cortinas” (Prado, 2015, p. 76).

Ao longo dos séculos, tanto a concepção de amor quanto a de obscenidade passaram por profundas transformações. Muitas dessas mudanças foram interpretadas de maneira negativa ou depreciativa, sobretudo quando relacionadas ao sentimento amoroso, que por muito tempo esteve submetido a visões de cunho religioso ou político. A tese barthesiana sustenta que, durante o século XX, especialmente nos anos 1970, a importância do amor foi corrompida pelos discursos sexuais herdados da Era Vitoriana, como afirma Rafael Lovisi Prado:

No crepúsculo dos anos de 1970, Barthes elucidava no discurso amoroso uma obscenidade ímpar, isto é, aquilo que deveria ser posto fora de cena em função dos valores morais e científicos correntes não era mais o discurso sexual (à maneira do que teria ocorrido na Era Vitoriana, como entendem muitos historiadores), mas sim a sentimentalidade do discurso amoroso, marginalizada, potencialmente singular como já havia sido outrora (Prado, 2015, p. 77).

Como o livro *Fragmentos de um discurso amoroso* se propõe a uma exposição do discurso do amor construída a partir de experiências pessoais e alheias, é possível afirmar que o sujeito apaixonado produz, tanto mental quanto socialmente,

múltiplas formas de linguagem. Essas linguagens manifestam-se como figuras próprias da experiência afetiva e comuns ao imaginário amoroso, definido por Prado como “um processo ativo e produtor que tem na imagem do outro, do ser amado, uma força motriz primordial, a fonte de todas as imagens” (Prado, 2015, p. 82). Portanto, segundo o autor, o caráter universal do discurso amoroso carrega também uma identidade singular e autônoma, que intensifica o reconhecimento e a disseminação das chamadas “cenas do amante em ação”, como podemos verificar no trecho a seguir:

Ao dizer “eu”, o amante barthesiano individualiza certa subjetividade amorosa em circulação no campo social nas mais variadas formas, quer dizer, vozes múltiplas, provenientes de épocas distintas que se mesclam, oriundas da literatura, da filosofia, entre outros. É por meio da indeterminação expressa pela voz do amante que podemos nos aperceber da flexibilidade desta subjetividade que advém no discurso amoroso, passível de constantes metamorfoses e os devires ao longo do livro, e que, através dessas mutações, pode assumir praticamente todos os pronomes pessoais ou até mesmo pseudônimos: eu, ele, nós, x, etc. (Prado, 2015, p. 85-86).

Desse modo, o discurso amoroso barthesiano ultrapassa os limites do autobiográfico e se aproxima de uma experiência universal do sentir. O “eu” do amante é, simultaneamente, todos os “eus” possíveis, uma voz que fala por meio de outras vozes e se inscreve em uma rede intertextual de afetos, lembranças e signos. Essa abertura permite que o discurso amoroso se mantenha vivo e renovável, em constante negociação entre o particular e o coletivo, o vivido e o imaginado, o silêncio e a palavra.

Em síntese, *Fragmentos...* reúne e radicaliza múltiplos olhares sobre o amor. A partir da desconstrução das formas narrativas tradicionais, Barthes propõe uma escrita fragmentária que acolhe a dispersão e a desordem da experiência amorosa. Como apontam Moraes e Prado, o autor transforma o amor em um campo de linguagem em um espaço em que o sujeito não narra, mas enuncia o próprio desamparo. As figuras amorosas emergem, assim, como movimentos do dizer que traduzem a oscilação entre presença e ausência, desejo e perda, ilusão e lucidez. Nessa perspectiva, Barthes não busca definir o amor, mas expor sua impossibilidade de ser plenamente representado, convertendo o discurso amoroso em um território de vulnerabilidade, de invenção e, sobretudo, de resistência à clausura da linguagem racional.

1.3 AS VOZES DO AMOR: DE PLATÃO A STENDHAL

Entre as várias figuras analisadas por Barthes na obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, chama atenção o fato de nenhuma delas oferecer uma explicação definitiva sobre o que é o amor ou a paixão. Essa ausência pode ser compreendida a partir da observação feita pelo próprio autor no início do livro de que o discurso amoroso foi sendo gradualmente abandonado e esquecido ao longo dos séculos XIX e XX. A falta de discussões coesas sobre o tema e de obras que abordassem o amor de forma genuína, apaixonada e alinhada à realidade marcaram a literatura desse período que frequentemente retratava o sentimento amoroso de maneira vulgar ou superficial. No entanto, cabe aqui questionar: será mesmo possível uma definição unívoca ou satisfatória do amor ou da paixão?

Antes de recorrer às formulações filosóficas e teóricas sobre o amor, é significativo iniciar esta reflexão a partir de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, obra que ocupa um lugar privilegiado em *Fragmentos...* e se destaca como o texto literário mais citado por Roland Barthes. A recorrência de Werther no livro não é casual: o personagem encarna, de maneira exemplar, a figura do sujeito apaixonado que sofre, espera, fantasia e se expressa por meio de um discurso intensamente marcado pela ausência e pelo desejo. Ao longo dos fragmentos, Barthes retorna continuamente à experiência wertheriana como forma de ilustrar o funcionamento do discurso amoroso, chegando a definir o romance de Goethe como um verdadeiro *texte-tuteur* ^[17], isto é, um texto-tutor ou texto-guia que orienta e sustenta a elaboração de seu próprio discurso sobre o amor, reconhecendo na obra de Goethe um modelo literário capaz de dramatizar a linguagem do amor em sua dimensão mais subjetiva e excessiva.

Publicado em 1774, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang von Goethe, constitui uma das obras fundamentais para a compreensão da sensibilidade amorosa moderna e do modo como o amor passa a ser concebido como experiência subjetiva intensa, marcada pela idealização, pela ausência e pela impossibilidade. Narrado em forma de cartas, o romance acompanha a trajetória de Werther, jovem profundamente apaixonado por Charlotte, que, já comprometida com

¹⁷ Barthes utiliza o termo *texte-tuteur* para referir-se a *Os sofrimentos do jovem Werther* como texto orientador do discurso amoroso. Ver: BARTHES, Roland. *Le discours amoureux*. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de *Fragments d'un discours amoureux* : inédits, 2007, p. 54.

outro homem, torna-se para ele uma figura ao mesmo tempo desejada e inacessível. A impossibilidade de realização amorosa transforma o sentimento em sofrimento contínuo, conduzindo o protagonista a um estado de melancolia e de extrema sensibilidade que o leva a um fim trágico.

Ao longo da narrativa, o amor não se apresenta como realização, mas como experiência de excesso afetivo, de espera e de idealização do outro. É justamente essa configuração que aproxima Werther do sujeito amoroso analisado por Roland Barthes em *Fragmentos*.... Em especial, no fragmento “Ausência”, Barthes observa que, diferentemente das canções tradicionais sobre a separação amorosa, em Werther não é o objeto amado que parte, mas o próprio sujeito apaixonado. Ainda assim, a ausência organiza a experiência amorosa, pois “a razão é simples: lá, o objeto amado (Charlotte) não se movimenta; é o sujeito apaixonado (Werther) que, em determinado momento, afasta-se. Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico” (Barthes, 2018, p. 59), de modo que o sujeito que ama se constitui na espera e na imobilidade diante de um outro sempre em deslocamento. Para Barthes, a ausência amorosa só pode ser enunciada a partir daquele que permanece, daquele que espera: “eu, sempre presente, só se constitui diante de você, sempre ausente” (Barthes, 2018, p. 59), revelando a assimetria constitutiva da relação amorosa.

Essa experiência de ausência e de interiorização também se evidencia na própria voz de Werther, que frequentemente desloca sua atenção do mundo exterior para o universo íntimo de suas emoções e fantasias. Em determinado momento, o personagem reconhece que sua vida parece reduzida a um estado de sonho e de recolhimento interior: “Volto-me para mim mesmo, e encontro todo um mundo dentro de mim! Novamente vejo-o mais a partir de pressentimentos e de vagos desejos, muito mais do que nitidamente contornado e povoado de forças vivas” (Goethe, 1998, p. 15). A passagem revela como o sujeito apaixonado passa a viver sobretudo no plano do imaginário, reorganizando a realidade a partir de seus afetos e projeções.

Essa intensificação da vida interior transforma o amor em uma experiência ambivalente, capaz de produzir tanto felicidade quanto sofrimento. O próprio Werther reconhece essa oscilação ao afirmar que o sentimento que antes o preenchia de alegria converte-se em tormento: o amor torna-se “um suplício insuportável, um tormento que me persegue por toda parte” (Goethe, 1998, p. 64). Assim, a paixão amorosa deixa de ser apenas fonte de plenitude e passa a constituir também uma

experiência de angústia e de inquietação permanente, aproximando-se da condição do sujeito barthesiano, para quem o amor é atravessado por contradições, incertezas e descompassos.

Em diversos momentos do romance, Werther evidencia ainda o caráter exclusivo e totalizante de seu sentimento, que o impede de conceber a possibilidade de um amor compartilhado de forma equilibrada. Como confessa o personagem: “Às vezes não compreendo como outro possa amá-la, quando eu somente a amo com tanta ternura, tão profundamente, não pensando em outra coisa, querendo apenas esse amor” (Goethe, 1998, p. 102). A declaração explicita a lógica absoluta do amor apaixonado, no qual o sujeito concentra toda a sua existência no objeto amado, transformando-o em centro único de sentido.

Essa centralidade do outro revela também a dimensão de falta que atravessa a experiência amorosa. Em uma das passagens mais emblemáticas do romance, Werther expressa o vazio que o habita diante da impossibilidade de realização do desejo: “Ah, esse vazio! Esse vazio terrível que sinto em meu peito! Quantas vezes penso: se pudesse uma vez, uma vez apenas, apertá-la contra esse coração, o vazio todo seria preenchido” (Goethe, 1998, p. 111). O trecho evidencia que o amor se organiza em torno de uma ausência que nunca se resolve plenamente, aproximando-se da concepção barthesiana segundo a qual o sujeito apaixonado fala sempre a partir daquilo que lhe falta

A obra de Goethe oferece, assim, um modelo literário que dramatiza a linguagem do apaixonado: Werther escreve incessantemente, comenta suas emoções, observa cada gesto do ser amado e transforma a ausência em matéria de discurso. Como o sujeito barthesiano, ele vive o amor sobretudo no plano da linguagem e do imaginário, sustentando sua experiência por meio da escrita e da fantasia. A presença recorrente de Werther em *Fragmentos...* evidencia como Barthes reconhece nesse personagem uma figura paradigmática do enamorado moderno, aquele que fala, sofre e se constrói discursivamente a partir do amor impossível.

Diversos outros autores tentaram dar conta do desafio de definir o amor. Platão, no livro *O Banquete* escrito por volta de 380 a.C, concebe o amor (*Eros*) como o desejo da beleza, da imortalidade e, sobretudo, daquilo que nos falta, aquilo que não se possui. Na obra, o amor é apresentado como uma força dinâmica, intermediária e única, que move o ser humano da atração física à contemplação do Belo em si. Trata-se de um impulso que não se encerra na posse do outro, mas que visa à

ascensão espiritual do sujeito em direção ao mundo inteligível.

Para Platão, amar verdadeiramente não é desejar possuir o outro, mas buscar, por meio dele, uma conexão com a essência da beleza e com aquilo que é eterno. O *Eros* platônico é, portanto, menos centrado no objeto amado e mais voltado ao movimento interior que o amor desencadeia na alma. Amar é, nesse sentido, um caminho de elevação espiritual. Como afirma o filósofo em *O Banquete*: “assim, pois, eu afirmo que o Amor é, entre os deuses, o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para conquistar a virtude e a felicidade entre os homens, tanto em sua vida como após a morte” (Platão, 1972, p.20). O amor, nessa perspectiva, é ausência e impulso, uma carência que projeta o sujeito para além de si mesmo em direção a uma completude ideal.

Na figura “Compaixão”, por exemplo, Barthes evoca Platão para refletir sobre a tensão entre entrega e contenção, mostrando o amor como um movimento ambíguo, simultaneamente afetivo e regulado, sensível e vigilante. O autor evidencia que a relação amorosa não se sustenta apenas na fusão ou na intensidade do sentimento, mas também em um exercício de atenção e de medida diante do outro. Nesse sentido, escreve:

Sofrerei, portanto, com o outro, mas *sem me apoiar*, sem me perder. A essa conduta, ao mesmo tempo muito afetiva e muito vigiada, muito amorosa e muito policiada, pode-se dar um nome: é a *delicadeza*: ela é como a forma ‘sã’ (civilizada, artística) da compaixão (Barthes, 2018, p. 88).

A delicadeza aparece, então, como um equilíbrio entre a intensidade da paixão e a necessidade de preservar o espaço do outro e de si mesmo. Sofrer com quem se ama não significa perder-se completamente no outro, mas manter certa distância para que o amor não apague a individualidade de cada um. Essa ideia se aproxima de uma tradição filosófica que, desde Platão, entende o amor como algo que exige cuidado e atenção. Ao retomar esse diálogo, Barthes mostra que o sujeito apaixonado vive entre dois movimentos: o desejo de se entregar totalmente e a necessidade de se conter. Assim, o amor se revela como uma experiência paradoxal, em que se compartilha o sentimento do outro, mas sem deixar de cuidar de si para não se perder por completo.

Séculos depois, a visão apresentada por Molière em *Dom Juan* (1665) desarticula com ironia e crítica a concepção sublime do amor platônico, transformando-o em matéria de sátira e provocação moral. Nesta obra, Molière

apresenta uma concepção irônica e crítica do amor, contrastando fortemente com os ideais elevados de Platão. Dom Juan é o arquétipo do sedutor cínico, que transforma o amor em jogo, manipulação e conquista. Para ele, amar é desejar continuamente o novo, não por admiração da beleza eterna, mas por puro impulso de posse e transgressão. O amor não é tratado como um sentimento nobre ou profundo, mas como um artifício para satisfazer o prazer momentâneo, o que o torna efêmero e vazio de compromisso. Sua filosofia amorosa é expressa de forma clara quando o personagem afirma:

Para mim, a beleza me encanta onde quer que eu a encontre, e cedo facilmente a essa doce violência para a qual ela nos arrasta. Ainda que eu esteja comprometido, o amor que tenho por uma bela não compromete minha alma a fazer injustiça às outras; conservo meus olhos para ver o mérito de todas e rendo a cada uma as homenagens e os tributos que a natureza nos impõe. Seja como for, não posso recusar meu coração a tudo o que vejo de amável; e, se mil rostos belos me solicitassem o coração, eu o dividiria mil vezes para entregá-lo a cada uma [¹⁸] (Molière, 1665, p. 8).

O amor, aqui, é performativo e mascarado, submetido à lógica do engano, da hipocrisia e do desejo infundável, revelando uma crítica social e moral à figura do libertino que desafia as convenções religiosas e burguesas de sua época. Molière transforma, assim, o amor em comédia, que expõe as fissuras entre o discurso amoroso e a prática social. Para Kristeva “a confissão, na verdade banal, de que o desejo se alimenta da mudança de objeto coteja aqui um traço mais particularmente específico a Dom Juan: a procura da conquista sem a posse” (Kristeva, 1988, p. 230). Nesse sentido, o desejo em *Dom Juan* nunca se realiza plenamente: ele se move, escapa, recusa o fechamento da fidelidade e a estabilidade do afeto.

A figura de Dom Juan encarna, portanto, não o amante apaixonado, mas o sujeito do desejo perpétuo, aquele que ama apenas enquanto pode desejar, e que, ao conquistar, já se desinteressa. O amor torna-se, assim, um artifício de linguagem, uma performance sedutora que denuncia sua própria inconsistência, onde “nenhum objeto amoroso é cativante: nenhuma das mais belas poderia ser A Beleza, a única capaz de deter a corrida do sedutor” (Kristeva, 1988, p. 230). Logo, sua fala amorosa é automática, manipuladora, desvinculada de qualquer investimento emocional

¹⁸ Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. Quoi qu'il en soit, je ne puis refuser mon coeur à tout ce que je vois d'aimable ; et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avois dix mille, je les donnerois tous.

verdadeiro. Ao explorar esse jogo, Molière dramatiza a falência do amor como valor ético e afetivo em uma sociedade marcada pela aparência, pela conveniência e pela simulação.

Se em *Dom Juan* o amor é esvaziado de profundidade e reduzido a uma estratégia de conquista, em *Fedra*, de 1677, Racine apresenta uma concepção trágica e dilacerante do amor, que se distancia da elevação espiritual de Platão para mergulhar nas profundezas da paixão como força destrutiva e inevitável. O amor, nessa obra, não é idealizado nem redentor, ele aparece como um afeto involuntário, desmedido e, sobretudo, culposos, que toma conta da personagem contra sua vontade, levando-a à ruína moral e física. Trata-se de um amor interdito onde Fedra se apaixona pelo enteado Hipólito, o que acentua a carga de transgressão e culpa. Como aponta um dos estudos sobre a peça,

Sempre tido em conta nas reescritas, constituíram dois traços importantes, unidos a outro fundamental, o facto de se tratar de uma madrasta e de um enteado; assim, só poderia terminar em terrível tragédia o que poderia ter sido uma bela história de amor (Pociña, 2016, p. 89).

Racine constrói, assim, uma visão do amor como um destino inevitável que contesta a razão e consome a alma. Como confessa a própria Fedra: “Concebi por meu crime um terror justo. Horrorizou-me meu amor, e a vida” (Racine, 2006, p. 16), deixando claro que o amor não é fruto da escolha racional, mas um ímpeto que domina o corpo e o espírito. A paixão de Fedra por seu enteado Hipólito é proibida e violenta, tornando-se doença e culpa. Desde o início da peça, ela se apresenta tomada por um mal inominável: “Morramos. Deste horror me livre a morte! É cessar de viver um mal tão grande? Não causa espanto a morte aos desgraçados; Só temo a fama que após mim eu deixo. Para os tristes filhos meus, que triste herança!” (Racine, 2006, p. 49).

Seu amor é silenciado e destina-se à tragédia. Não há em Fedra qualquer possibilidade de sublimação ou de transcendência. O amor não conduz ao belo, mas à vergonha e à destruição. Diferente do amor em ascensão de *O Banquete*, o amor em *Fedra* é de natureza descendente, pois ele não eleva, mas arrasta. A própria Fedra (Racine, 2006, p. 35-36) reforça essa leitura trágica do amor ao confessar sua paixão proibida, pois reconhece que fez de tudo para afastar Hipólito, punindo até mesmo quem ousasse mencionar seu nome, tentando, em vão, sufocar um sentimento que lhe era intolerável. Ainda assim, ela admite que, mesmo odiando, mereceria piedade, pois sua dor ultrapassa qualquer julgamento racional ou moral. Tal discurso evidencia

o quanto o amor, em Racine, é vivido como conflito interno e maldição inevitável, um sentimento que corrói, que não se escolhe e da qual não se escapa.

Embora Racine não seja uma presença sistemática ou tematizada em *Fragmentos...*, Barthes o menciona pontualmente, como na figura “Esconder” em que o eu apaixonado, ao “explodir” em uma irrupção afetiva, “conhece então Fedra e todo seu furor” (Barthes, 2018, p. 148). Essa alusão direta mostra que Racine permanece, ainda que de modo breve e alusivo, como referência simbólica para pensar a violência súbita das paixões e o descontrole que atravessa o sujeito amoroso. Essa aproximação não é acidental: as reflexões barthesianas sobre Racine no texto *Sobre Racine* (1963), a fragmentação do sentido, a abertura da forma trágica, a primazia dos gestos e das figuras sobre a psicologia, ecoam no modo como Barthes concebe o discurso amoroso como espaço tensivo entre dizer e calar, entre contenção e ruptura. A menção a Fedra opera como figura paradigmática do excesso amoroso, ilustrando como o sujeito, ao ultrapassar o limite da “civildade”, reencena o trágico que Racine encarnou literariamente.

Em “O Homem raciniano”, por exemplo, Barthes desloca seu interesse do autor biográfico para o funcionamento das figuras trágicas, buscando delinear uma espécie de antropologia estrutural do universo raciniano. Logo no prefácio, Barthes insiste que não se trata de explicar Racine por meio de sua vida: “a análise aqui apresentada não concerne de modo nenhum a Racine, mas somente ao herói raciniano” (Barthes, 2008, p. VII). Assim, ele recusa explicitamente qualquer leitura causal ou psicológica, deixando claro que sua investigação é espontânea e direta. Nesse sentido, o herói raciniano não é construído como indivíduo psicológico, mas como “um sistema de unidades (as “figuras”) e de funções” (Barthes, 2008, p. VIII).

Já em “Dizer Racine”, Barthes aprofunda essa mudança de perspectiva ao analisar uma encenação moderna de Fedra. Ele critica a atuação que tenta mostrar a vida interior da personagem e afirma que o ator raciniano precisa abandonar essa visão psicológica tradicional. Como diz Barthes, “o ator raciniano só é louvado na medida em que renuncia ao prestígio da noção tradicional de personagem, para atingir a noção de figura” (Barthes, 2008, p. VIII). Isso mostra que, para Barthes, o mais importante não é a psicologia individual, mas a figura, entendida como a função que o personagem desempenha dentro da estrutura da tragédia. Assim, o ator deve expressar não a subjetividade, mas a função trágica que representa.

No terceiro estudo, “História ou literatura?”, Barthes amplia o debate e

problematiza os limites da crítica literária e da historiografia, defendendo que a obra de Racine funciona como um campo aberto de significação, sempre disponível para novas leituras e abordagens críticas. O dramaturgo francês, segundo Barthes, encarna de forma exemplar a “transparência” literária, não como simplicidade, mas como abertura estrutural para múltiplas interpretações, o que explica seu retorno constante no pensamento crítico moderno.

Barthes também elabora, no prefácio da obra, uma ética da crítica literária. Ele afirma que “escrever é abalar o sentido do mundo” e que o escritor “coloca nele uma interrogação indireta, à qual o escritor, num último suspense, se abstém de responder” (Barthes, 2008, p. X). A crítica, por sua vez, deve responder a essa ausência, assumindo sua própria historicidade: “os sentidos passam, a pergunta fica” (Barthes, 2008, p. X). Assim, a obra permanece fixa, mas o mundo e a leitura muda. Por isso, Racine permanece atual: “nossa resposta será sempre efêmera, e é por isso que ela pode ser inteira” (Barthes, 2008, p. XI).

Nos ensaios sobre *Fedra*, Barthes insiste que a tragédia raciniana não se centra no conteúdo moral ou psicológico, mas na operação da fala. Como afirma Barthes: “O interesse trágico aí está muito menos no sentido da fala do que em seu aparecimento, muito menos no amor de Fedra do que em sua confissão. Ou, mais exatamente: a nomeação do Mal o esgota por inteiro, o Mal é uma tautologia” (Barthes, 2008, p. 143). O drama, assim, não está na paixão de Fedra, mas no ato de confessar, um gesto que carrega a força de um destino. Desde o início, Fedra se sente tomada pela culpa, mas “não é sua culpa que constitui problema, é seu silêncio: nisso está sua liberdade” (Barthes, 2008, p. 143). É essa tensão entre silêncio e palavra que organiza toda a economia trágica:

Fedra, em todos os planos, é uma tragédia da Fala contida, da Vida retida. Pois a fala é um substituto da vida: falar é perder a vida, e todas as condutas de expansividade são sentidas num primeiro movimento como gestos de dilapidação: com a confissão, com a palavra desatada, o que parece ir embora é o próprio princípio da vida; falar expandir-se, ou seja, castrar-se, de tal modo que a tragédia está submetida à economia de uma terrível avareza (Barthes, 2008, p. 146).

Assim, Barthes identifica em *Fedra* uma articulação profunda entre interioridade e culpa. Em sua formulação, “as coisas não são ocultas por serem culpadas [...]; as coisas são culpadas a partir do momento mesmo em que são ocultas” (Barthes, 2008, p. 152). A culpa raciniana é formal, anterior ao crime, e o sofrimento vem da própria prisão interior. Nesse sentido, a tragédia encena personagens que se

debatem entre recolhimento e transbordamento, entre silêncio e explosão da fala, dinâmica que Barthes descreve como um “drama pânico da abertura” (Barthes, 2008, p. 149), no qual a linguagem, retida até o limite, ameaça sempre romper o corpo que a aprisiona

Essa estrutura trágica, fundada na tensão entre dizer e não dizer, reaparece transfigurada no discurso amoroso analisado por Barthes. O sujeito apaixonado, como Fedra, habita o espaço liminar entre segredo e exposição, desejo e impossibilidade. A fala amorosa, assim como a fala trágica, nasce de uma urgência que pode libertar ou destruir. É nesse ponto que Racine opera, mesmo silenciosamente, como operador conceitual nos *Fragmentos...*: a tragédia raciniana oferece a Barthes uma gramática sensível da paixão, na qual o amor é sempre linguagem em risco, palavra que tremula na fronteira do indizível.

Muito antes de Barthes teorizar o discurso amoroso como uma fala solitária e fragmentada, Stendhal já investigava, no livro *De l'amour* [Do amor] (1822), os mecanismos psíquicos e sociais que moldam a experiência amorosa. Nessa obra, Stendhal propõe uma tipologia do sentimento amoroso que revela sua tentativa de compreender racionalmente as múltiplas formas de amar. Logo no primeiro capítulo, o autor declara que sua intenção é “compreender a paixão amorosa, que, em qualquer manifestação sincera, revela um traço de beleza” ^[19] (Stendhal, 1822, p. 1). Assim, para ele, existem quatro tipos principais de amor: o amor-paixão, o amor de gosto, o amor físico e o amor de vaidade. O amor-paixão é exaltado como a forma mais intensa e absoluta, marcada por uma entrega total e pela idealização do ser amado, como afirma Clarissa Mattos Farias:

A paixão amorosa é apresentada por Stendhal em sua capacidade de provocar o sentimento de ter alcançado o desconhecido e o imprevisível (algo fora e além do percebido na existência até o evento amoroso) e de desorientar o amante ao produzir a desestabilização de uma visão de mundo – de uma forma de perceber, apreender e significar a existência. É compreendida como uma paixão que pode ser capaz – mas nem sempre é – de desequilibrar as verdades tidas como as mais evidentes, as certas mais demonstradas, aquelas que, para ele, são as do hábito adquirido pela experiência sensível de uma determinada configuração histórica e social (Farias, 2022, p. 19).

Assim, o amor-paixão é visto como uma experiência holística, na qual o

¹⁹ Je cherche à me rendre compte de cette passion dont tous les développemens sincères ont un caractère de beauté.

indivíduo se sente tomado por algo que ultrapassa a razão e que o arrasta a uma espécie de encantamento. Essa paixão, segundo Stendhal, nasce de um movimento interior que ele denomina *cristalização*: “Chamo de cristalização o movimento do espírito que transforma tudo o que vê em uma nova prova das perfeições do ser amado” [20] (Stendhal, 1822, p. 8). Trata-se de um processo pelo qual o amante, ao projetar sua imaginação sobre o ser amado, o reveste de qualidades ideais, transformando-o em um objeto de perfeição. A *cristalização* é, portanto, o mecanismo que torna o amor não apenas um sentimento, mas também uma construção simbólica e estética, na qual o amante se perde em sua própria idealização.

Quanto ao amor de gosto, ou galanteria, caracteriza-se por uma afeição moderada, baseada na simpatia e na afinidade. Pode ser compreendido como um tipo de amor mais racionalizado e contido, em que o prazer da convivência e o charme das conversas elegantes prevalecem sobre a paixão arrebatadora. Segundo Farias (2022, p. 71), “trata-se de um tipo em que o amor é vivido de uma maneira historicamente determinada, já aludida na primeira parte deste capítulo: a da sociabilidade cortesã francesa”. Esse tipo de amor se ancora em códigos de etiqueta e refinamento, em que o jogo amoroso se submete à lógica da aparência, do controle e da elegância.

O sentimento é menos espontâneo e mais performativo, traduzindo um modo de amar que privilegia a forma sobre a intensidade. Nesse sentido, é possível vislumbrar uma aproximação irônica com a figura de Dom Juan, que se vale justamente da galanteria como instrumento de sedução, uma estratégia que transforma o amor em jogo retórico e social. A principal diferença entre o amor de gosto e o amor-paixão está justamente no grau de entrega e desmedida: enquanto o amor-paixão envolve a perda de si e a idealização do outro, o amor de gosto preserva a prudência e o equilíbrio, buscando harmonizar o sentimento com as conveniências sociais. Stendhal descreve essa diferença com ironia ao afirmar:

Enquanto o amor-paixão nos arrasta através de todos os nossos interesses, o amor-gosto sabe sempre se conformar a eles. É verdade que, se retirarmos a vaidade desse pobre amor, resta muito pouco; uma vez privado da vaidade, ele é como um convalescente enfraquecido, que mal consegue se arrastar” (Stendhal, 1822, p. 1-2).

O amor físico, por sua vez, se manifesta como um desejo essencialmente

²⁰ Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.

sensual e instintivo, voltado para a satisfação imediata do corpo, sem necessariamente envolver qualquer dimensão afetiva mais profunda. Trata-se de uma experiência do amor reduzida à atração dos sentidos, marcada pela busca do prazer e pela intensidade da experiência momentânea. Stendhal ilustra essa forma de amor com uma imagem vívida e quase universal: “É aquele que surge na caça, ao encontrar uma bela e jovem camponesa fugindo pela floresta. Todo mundo conhece esse tipo de amor, centrado em prazeres físicos; mesmo os mais secos ou infelizes começam por ele aos dezesseis anos” ^[21] (Stendhal, 1822, p. 2).

A descrição evidencia a natureza instintiva e imediata desse amor, ressaltando sua função inicial na vida afetiva do indivíduo. Trata-se de uma forma de amor que surge de maneira espontânea, quase natural, como uma resposta direta ao impulso do desejo e à percepção da beleza. Surge antes da linguagem e da elaboração simbólica, instaurando-se como uma experiência puramente sensorial, em que o corpo antecede o pensamento. Embora considerado primário ou até superficial, o amor físico desempenha um papel fundamental na experiência humana, funcionando como ponto de partida para outras modalidades de amor mais complexas e emocionalmente elaboradas, como o amor-paixão ou o amor de gosto.

Já o amor de vaidade emerge do desejo de autoafirmação: o sujeito não ama propriamente o outro, mas a imagem que projeta de si ao ser amado por alguém socialmente valorizado. Trata-se de um amor que se apoia no olhar alheio e na aprovação social, em que o prestígio substitui o afeto e o desejo é mediado pelo reconhecimento. A relação amorosa torna-se, assim, um meio de reafirmação do próprio valor, uma forma de distinção simbólica e social. Como observa Stendhal, “a imensa maioria dos homens, sobretudo na França, deseja e possui uma mulher da moda, assim como se tem um belo cavalo, como algo necessário ao luxo de um jovem elegante. A vaidade, mais ou menos lisonjeada, mais ou menos ferida, dá origem a transportes amorosos” ^[22] (Stendhal, 1822, p. 3).

Nessa perspectiva, o amor deixa de ser uma experiência de alteridade e torna-se uma vitrine de si, um exercício de autoimagem. Por isso, mesmo quando parece

²¹ L'amour-physique. A la chasse, trouver une belle et fraîche paysanne qui fuit dans le bois. Tout monde connaît l'amour fondé sur ce genre de plaisirs ; quelque sec et malheureux que soit le caractère, on commence par-là à seize ans.

²² L'immense majorité des hommes, surtout en France, désire et a une femme à la mode, comme on a un joli cheval, comme chose nécessaire au luxe d'un jeune homme. La vanité plus ou moins flattée, plus ou moins piquée, fait naître des transports.

estável, esse tipo de relação revela um vazio afetivo, pois se baseia na aparência e não na reciprocidade. Stendhal reconhece essa limitação ao afirmar que “por vezes, no amor de vaidade, o hábito ou o desespero de achar algo melhor resulta numa espécie de amizade, a mais sem graça de todas, que se orgulha da sua estabilidade” [23] (Stendhal, 1822, p. 4). O amor de vaidade, portanto, opera no campo da superficialidade e do jogo social, sendo movido mais pelo espelho do reconhecimento do que pelo encontro genuíno entre sujeitos.

Barthes retoma essa ideia na figura “Indução”, “antes do nascimento do amor, a beleza é necessária como emblema, ela predispõe a essa paixão pelos elogios que ouvimos sobre aquele que amaremos” (Stendhal, 1932 apud Barthes, 2018, p. 2002). Nesse caso, o destaque recai sobre o efeito da representação social e cultural na formação do desejo, mostrando que o amor não se constrói apenas no encontro íntimo entre sujeitos, mas também no entrelaçamento com valores, elogios e imagens compartilhados na sociedade.

A classificação apresentada por Stendhal evidencia o esforço em mapear as nuances da experiência amorosa, aproximando-se de uma abordagem quase científica do afeto. Ao distinguir essas categorias, o autor não apenas reconhece a complexidade do sentimento amoroso, mas também antecipa questões que serão amplamente exploradas por pensadores e escritores posteriores, especialmente no que diz respeito à relação entre desejo, imagem e idealização do outro. O amor-paixão, por exemplo, em sua intensidade e irracionalidade, já anuncia a lógica do sujeito dividido, entre o que sente e o que idealiza, que Barthes viria a tematizar como a fragmentação do discurso amoroso.

Em todos os casos, o amor é atravessado por construções imaginárias e discursos sociais, revelando-se não como uma essência pura ou natural, mas como um campo de representação e desejo. Assim, Stendhal insere sua obra em uma linhagem reflexiva que, antes mesmo da teoria psicanalítica ou estruturalista, já compreende o amor como um fenômeno simbólico, mediado por signos, expectativas e ficções. O amor, então, surge como um espaço em que se articulam o imaginário individual e coletivo, o desejo e a representação, em um constante jogo de significações que define e redefine suas formas e sentidos.

As referências a Platão, Molière, Racine, Stendhal e Goethe permitem

²³ Quelquefois, dans l'amour de vanité, l'habitude ou le désespoir de trouver mieux produit une espèce d'amitié la moins aimable de toutes les espèces ; elle se vante de sa sûreté.

delinear um panorama histórico das múltiplas concepções do amor que atravessam a tradição ocidental. Uma investigação em bases especializadas, como *roland-barthes.org* e na obra completa de Barthes, indica que Barthes menciona explicitamente *O Banquete*, de Platão, *Fedra*, de Racine, *De l'amour*, de Stendhal e, principalmente, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe em *Fragmentos de um discurso amoroso*, incorporando-os como fontes simbólicas que alimentam o discurso do sujeito apaixonado. Logo, em *Fragmentos...*, Barthes retoma Platão e Stendhal não como autoridades conceituais, mas como vozes que compõem o imaginário amoroso.

Em relação a Molière, embora seu nome não figure diretamente nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, sua relevância permanece fundamental para compreender o percurso histórico do amor na tradição francesa. Molière encena a dimensão social, irônica e teatralizada do amor, um amor regulado por convenções, estratégias de sedução, máscaras e performances, visível em *Dom Juan*. Nessas obra, o amor não é tratado como drama interior, mas como jogo social, atravessado por normas e aparências. Esse tratamento cômico e crítico oferece um contraponto importante para a proposta barthesiana: se Molière revela o amor como papel social, Barthes desloca o tema para o íntimo, para o fragmento, para a fala singular do sujeito enamorado.

Assim, mesmo ausente de menções explícitas, Molière compõe o pano de fundo histórico que Barthes, de certo modo, supera e reinventa, transformando o amor não em comportamento observável, mas em linguagem errante, subjetiva e atravessada pela falta. Do ponto de vista desta pesquisa, a relevância de Molière reside justamente nesse contraste. O amor representado em *Dom Juan* afasta-se significativamente do amor barthesiano: enquanto o personagem molieriano vive o amor como conquista e deslocamento contínuo entre objetos amorosos, o sujeito de Barthes se constitui na falta, na espera e na impossibilidade.

Ademais, os livros citados – *O Banquete* de Platão, *Dom Juan* de Molière, *Fedra* de Racine, *O Sofrimento do Jovem Werther* de Goethe e *De l'amour* de Stendhal – foram escritos muito antes de Roland Barthes publicar *Fragmentos...*. Cada uma dessas obras, em seu tempo e contexto, buscou explorar o amor em suas múltiplas facetas, destacando a importância central desse tema na literatura e no pensamento ocidental. *O Banquete* discute o amor enquanto ideia filosófica e força transcendente; *Dom Juan* e *Fedra* aprofundam a dimensão trágica e passionais do amor, revelando seus conflitos e contradições; já *De l'amour* traz uma análise de

pretensões quase científicas das emoções e desejos que movem o ser humano.

No caso de Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* ocupa um lugar singular nesse conjunto, pois inaugura uma representação moderna do sujeito apaixonado, marcada pela interioridade, pela idealização do outro e pela impossibilidade de realização amorosa. A obra desloca o foco das concepções abstratas do amor para a experiência subjetiva daquele que ama, evidenciando a intensidade dos afetos, a centralidade da ausência e o papel da escrita como forma de elaboração do sentimento. Por meio da narrativa epistolar, Werther transforma o amor em linguagem, registrando suas emoções, fantasias e sofrimentos, o que aproxima a obra da perspectiva barthesiana de compreender o amor como experiência discursiva.

A relevância do romance de Goethe para a reflexão sobre o amor é tamanha que Jacques Lacan também o toma como referência em seu *Seminário 1: os escritos técnicos de Freud*, ao discutir a constituição imaginária do amor e o fenômeno do amor à primeira vista. O psicanalista recorre à célebre cena do primeiro encontro entre Werther e Charlotte para ilustrar o modo como o objeto amoroso se vincula a uma imagem fundamental do sujeito, como vemos no seguinte trecho:

Gostaria de ilustrar aqui a psicologia do amor à primeira vista. Lembrem-se de Werther vendo pela primeira vez Lotte, que ninava maternalmente uma criança. É uma imagem perfeitamente satisfatória do *Anlehnungstypus* no plano analítico. Essa coincidência do objeto com a imagem fundamental para o herói de Goethe é o que desencadeia sua ligação mortal – será preciso elucidar, numa próxima vez, por que essa ligação é fundamentalmente mortal. É isso, o amor. É o seu próprio eu que se ama no amor, o seu próprio eu realizado ao nível Imaginário (Lacan, 2009, p. 189).

A leitura lacaniana evidencia que o amor, no caso de Werther, não se dirige apenas à pessoa amada, mas à imagem ideal que ela encarna para o sujeito. Charlotte torna-se o suporte de uma identificação imaginária que mobiliza o desejo e sustenta a intensidade da paixão. Assim, o amor aparece como um movimento de reconhecimento narcísico, no qual o sujeito se apaixona pela imagem de si que acredita encontrar no outro. Essa interpretação reforça a proximidade entre Goethe, Lacan e Barthes: em todos, o amor se revela inseparável do Imaginário, da projeção e da linguagem, constituindo-se menos como realização concreta e mais como experiência subjetiva atravessada pela falta e pela idealização.

Apesar das abordagens distintas e das contribuições dos textos acima, ainda assim nenhuma dessas tentativas consegue esgotar ou dar conta da complexidade

do fenômeno amoroso em sua totalidade. É justamente essa dimensão inexaurível do amor, que permanece fugaz, fragmentada e multifacetada, que Barthes escolhe encenar em sua obra. Ele privilegia não um tratado sistemático, mas uma série de reflexões dispersas, que demonstram o caráter fragmentário, ambíguo e singular do amor vivido e experimentado. Ao eleger o amor como objeto de seu discurso, ele reconhece sua importância universal e seu desafio epistemológico. Essa consciência o aproxima da pluralidade de representações do amor que perpassa as quatro obras analisadas, cada uma delas evidenciando um modo distinto de vivê-lo, representá-lo ou problematizá-lo. Desse modo, Barthes não apenas interpreta o amor, mas também o reinscreve como experiência sempre múltipla, histórica e subjetiva, em consonância com a diversidade de perspectivas que essas obras oferecem.

CAPÍTULO 2 – ENTRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA: AMOR, DESEJO E IMAGINÁRIO EM BARTHES, LACAN E KRISTEVA

Esclarecer a relação entre Roland Barthes, Julia Kristeva e Jacques Lacan é importante para compreender melhor o contexto intelectual de *Fragmentos de um discurso amoroso* e evitar leituras simplificadas da obra. Barthes não utiliza diretamente conceitos formulados por Kristeva; sua apropriação teórica se dá sobretudo a partir de Lacan, especialmente no que diz respeito às noções de desejo, falta, Imaginário e linguagem. A escolha de incluir Kristeva neste diálogo se justifica, portanto, não por uma influência conceitual direta sobre Barthes, mas pela proximidade intelectual e pessoal entre ambos, que foi decisiva para o ambiente teórico no qual Barthes desenvolveu seu trabalho. Além de amiga próxima, Kristeva é escritora e psicanalista, mantém um diálogo explícito e sistemático com Lacan e contribui para a circulação e reformulação de suas ideias no campo da teoria literária.

Assim, considerar Kristeva ao lado de Barthes e Lacan permite situar *Fragmentos...* em uma rede que articula literatura e psicanálise, evidenciando como o pensamento barthesiano se constrói em diálogo com Lacan, mediado por um contexto intelectual no qual Kristeva ocupa um lugar central. Mais do que influências isoladas, trata-se de um campo de forças no qual discurso, deslocamento e apropriação conceitual desempenham papel decisivo, particularmente na elaboração de *Fragmentos...*

O vínculo entre Barthes e Kristeva também pode ser observado no fato de que *Histoires d'amour*, principal obra de Kristeva sobre o tema, foi publicada pela primeira vez em 1983, cinco anos após *Fragments d'un discours amoureux*, lançado em 1977. Embora partam de perspectivas distintas, os dois autores se dedicam a pensar o amor para além de definições tradicionais, compreendendo-o como experiência atravessada pela linguagem, pela subjetividade e pelo imaginário. Barthes reconhece em Kristeva uma força renovadora, capaz de questionar convenções acadêmicas e propor uma abordagem mais plural da linguagem e da literatura. Ainda que Barthes e Kristeva sejam amplamente estudados separadamente, permanece relevante investigar de modo mais aprofundado suas aproximações, diálogos e influências recíprocas.

A amizade entre os dois foi marcada por uma profunda admiração mútua e uma colaboração intelectual significativa, que influenciou o desenvolvimento do

pensamento pós-estruturalista na França. Kristeva chegou a Paris em 1966, vinda da Bulgária, e rapidamente se inseriu no círculo intelectual francês. Barthes, já um renomado teórico literário, reconheceu o talento e a originalidade de Kristeva, tornando-se seu amigo e incentivador. A escritora fala sobre esse primeiro encontro com Barthes e sua importância à *Purple Magazine*:

As primeiras pessoas que conheci foram Roland Barthes e, depois, por meio dele, Gérard Genette, que me encaminhou para Philippe Sollers. Esse momento de germinação foi muito importante. Naquela época, Barthes tentava explicar que a verdade, como palavra, não era um tabu. Eu havia lido alguns de seus escritos, não muitos. Quando assistia às aulas deles, Genette e Barthes me perguntavam o que eu queria fazer, perguntavam sobre minhas opiniões a respeito do estruturalismo e do formalismo russo. Para mim, isso parecia um pouco ultrapassado, porque Mikhail Bakhtin havia acabado de ser descoberto, colocando a ideologia no lugar do sujeito e a história no significado. Pediram-me que fizesse uma palestra sobre isso no número 44 da rue de Rennes, onde Barthes dava suas aulas [24] (Kristeva, 2013, entrevista concedida à *Purple Magazine*).

Esse encontro não apenas marcou o início de uma amizade duradoura, mas também estabeleceu uma parceria intelectual que desafiaria e expandiria os limites do pensamento estruturalista vigente. Kristeva introduziu Barthes às ideias de Mikhail Bakhtin que enfatiza a multiplicidade de vozes e perspectivas em um texto. Essa introdução foi fundamental para que Barthes reconsiderasse suas abordagens teóricas, movendo-se em direção a uma compreensão mais dinâmica e pluralista da linguagem e da literatura. Logo,

Julia Kristeva encontra em Barthes, justamente na visada crítica de língua e linguagem surpreendidas em permanente transformação pelo convívio da palavra do Mesmo com a palavra do Outro, esta força de resistência e de encorajamento ao sujeito contemporâneo (Silva, 2015, p. 132).

A colaboração entre Kristeva e Barthes também se manifestou na revista *Tel Quel*, um espaço de debate intelectual onde ambos contribuíram com artigos e participaram de discussões que moldaram o pensamento pós-estruturalista. Kristeva, em particular, utilizou esse espaço para desenvolver suas ideias sobre a

²⁴ The first people I met were Roland Barthes and then, through him Gérard Genette, who directed me to Philippe Sollers. This moment of germination was very important. At that time, Barthes was trying to explain that truth as a word is not taboo. I had read some of his writings, not much. When I attended their lectures, Genette and Barthes would ask me what I wanted to do, would ask about my thoughts on structuralism and Russian formalism. For me it felt a little out of date, because Mikhail Bakhtin had just been discovered, placing ideology in lieu of the subject and history in meaning. I was asked to give a talk about it at 44 rue de Rennes, where Barthes was giving his lectures.

intertextualidade e a semanálise, enquanto Barthes encontrou na revista um ambiente propício para explorar e aprofundar suas reflexões sobre linguagem, texto e crítica literária. Em reconhecimento à influência de Barthes em seus trabalhos, Kristeva afirmou:

Barthes transmite efeitos de verdade e ainda nos deixa partir com um bônus de prazer a mais [...]. É Barthes – e depois dele, é preciso reconhecer, ninguém mais – quem nos dá palavras para pensar a escrita, ou seja, para percebê-la tal como é: uma descida aos infernos do indizível, essa marca última, porém jubilosa, do nada que transborda a aventura humana [²⁵] (Kristeva, 2013 *apud* Silva, 2015, p. 133).

Em 1974, Barthes participou de uma viagem à China organizada pela *Tel Quel*, juntamente com outros membros da revista, incluindo Julia Kristeva e Philippe Sollers. Essa experiência influenciou suas reflexões sobre a cultura, a linguagem e o papel do intelectual na sociedade, temas que ele exploraria em trabalhos posteriores. Barthes documentou suas impressões da viagem em cadernos de anotações, postumamente publicados como *Cadernos da Viagem à China*, em 2009. Nesses escritos, ele expressa uma sensação de tédio e frustração diante do discurso político dominante, que, em sua visão, limitava a expressão literária. Como observa Laura Taddei Brandini,

Mais do que apreender informações de cunho sócio-político ou conhecer a história, a arte ou até mesmo as paisagens chinesas, a leitura dos Cadernos torna evidente que, para Barthes, a resposta passa por uma experiência de alteridade, ou seja, pelo conhecimento do Outro, dos chineses. Objeto constante de seus questionamentos e de sua procura, os chineses são, contudo, inalcançáveis, devido à ausência total de contato imposta com autoritarismo pela Agência (Brandini, 2019, p. 74).

Em seu artigo "E então, China?", publicado no *Le Monde* em 24 de maio de 1974, Barthes adota uma postura neutra, evitando tomar partido e focando em observações subjetivas sobre o cotidiano chinês. Essa experiência reforçou sua crítica à autoridade e sua busca por compreender a alteridade, temas recorrentes em sua obra. O olhar barthesiano privilegia o cotidiano, o silêncio e as pequenas marcas culturais que fogem da propaganda oficial. Ao invés de uma narrativa política, o que emerge é um encontro de sensações que revela tanto o aspecto cultural quanto a

²⁵ Barthes transmet des effets de vérité et nous laisse partir avec une prime de plaisir en plus [...]. C'est Barthes – et après lui, il faut bien le reconnaître, personne –, qui nous donne des mots pour penser l'écriture, c'est-à-dire pour la percevoir telle qu'elle est : une descente aux enfers de l'innomable, cette marque ultime mais jubilatoire du néant qui déborde l'aventure humaine.

tentativa de demonstrar uma experiência de alteridade. Dessa forma,

A descrição da China vista por Barthes se dá sob os signos da “delicadeza”, da “insipidez”: as paisagens têm cores pálidas, o chá é insosso, os corpos, de homens e mulheres, são uniformes. As únicas exceções são a culinária, as crianças e a escritura onipresente pelos dazibaos, além, claro, do “Texto político”, que ele opta por não discutir, diferentemente de seus companheiros de viagem (Brandini, 2019, p. 82).

Kristeva, por outro lado, utilizou a viagem como base para seu livro *Des Chinoises*, no qual explora a condição das mulheres na China maoísta. Ela observa a integração das mulheres em todos os níveis da vida política e a construção do projeto socialista, destacando como o comunismo contribuiu para a libertação das mulheres das tradições morais e sociais opressivas. Kristeva vê na experiência chinesa uma possibilidade de emancipação feminina, embora sua análise tenha sido objeto de debates e críticas posteriores. Em vista disso,

Kristeva estabelece uma relação linear de duplo sentido. Fazendo isso, torna o espaço que separa os chineses dos viajantes ocidentais não mais um abismo intransponível, mas sobretudo um espaço de diálogo, de conhecimento e de aprendizado do Outro, assim como de si mesma. A escrita é o gesto que permite preencher esse espaço com observações, descrições, reflexões, humores (Brandini, 2019, p. 82).

A viagem à China proporcionou a Barthes e Kristeva oportunidades distintas de reflexão e análise. Para Barthes, foi uma ocasião para aprofundar sua crítica à autoridade e explorar a alteridade, enquanto para Kristeva, serviu como inspiração para examinar questões de gênero e emancipação feminina no contexto do socialismo chinês. Ambos os intelectuais transformaram suas experiências em contribuições significativas para o pensamento pós-estruturalista e para a compreensão das dinâmicas culturais e políticas do século XX. A comitiva da viagem à China, incluía, originalmente, Jacques Lacan, como podemos ver no trecho a seguir:

Em 1973, por meio de Maria Antonietta Macchiocchi (precisamente de uma “leitura inspirada” de seu livro *De la Chine*), Lacan iniciou contatos para viabilizar uma viagem à China, em companhia de Roland Barthes e outros intelectuais⁶ ligados à revista *Tel Quel*. Mas, a poucos dias da viagem, e, mesmo portando um passaporte entregue em sua casa pela embaixada chinesa, Lacan cancelou sua ida alegando que não teria tido tempo de praticar o chinês para isso. Justificativa curiosa, já que Lacan realizava há quatro anos encontros semanais de estudo de chinês e de leituras de textos clássicos nessa língua com François Cheng. Na nota emitida pela revista *Tel Quel* sobre a desistência de Lacan, Phillipe Sollers sugere que havia uma discordância entre a posição dele e a de Lacan em relação à Revolução Maoísta em andamento na China (Moreira, 2019, p. 16).

Esse episódio ajuda a compreender a posição particular de Jacques Lacan no meio intelectual francês e sua relação com Barthes e Kristeva. Mesmo não tendo participado da viagem à China, Lacan já fazia parte do horizonte teórico e político do grupo ligado à *Tel Quel*. Sua desistência, possivelmente revela uma postura mais crítica diante de engajamentos ideológicos totalizantes. Essa distância em relação a discursos políticos fechados aproxima Lacan, em certa medida, de Barthes, que também evita adesões diretas e prefere uma posição mais observadora e reflexiva.

Podemos verificar que a relação entre Barthes e Kristeva transcende a mera admiração intelectual, refletindo um diálogo teórico e uma convivência acadêmica que marcaram o pensamento francês do período. Julia Kristeva frequentava, não como aluna, mas como colega, os seminários da *École Pratique des Hautes Études*, entre eles o seminário “Le discours amoureux”, espaço em que circulavam discussões centrais sobre linguagem, literatura e psicanálise. Além disso, os estudos psicanalíticos constituem um ponto de aproximação importante entre ambos, especialmente no diálogo com Lacan. Tal como se observa:

O sentimento de liberdade que ele [Barthes] proporciona e nos deixa vem de sua arte de ressoar com nossa fragilidade e de acompanhá-la sem se preocupar com as comunidades poderosas que, frequentemente, lhe guardavam rancor por essa audácia, por essa desenvoltura [26] (Kristeva, 1982, p. 120).

Assim, as obras de Barthes e Kristeva constituem uma rica interseção entre literatura, filosofia e psicanálise, com Lacan funcionando como um referencial conceitual central. A influência de Lacan é evidente em ambos, mas de modos distintos: Barthes se apropria de noções como desejo, imaginário e simbólico para investigar o discurso amoroso, mas não mantém um diálogo direto com Lacan enquanto teórico; sua leitura é mais lateral, adaptando conceitos lacanianos ao projeto literário e reflexivo de *Fragments...* Kristeva, por outro lado, mantém uma relação mais explícita e contínua com Lacan, frequentando seus seminários e incorporando diretamente elementos de sua teoria, especialmente sobre o imaginário e o narcisismo, em suas análises do amor, da paixão e da identidade do sujeito.

A presença de Jacques Lacan como figura central nesse contexto é fundamental. Sua reinterpretação dos conceitos freudianos, especialmente através da

²⁶ Le sentiment de liberté qu'il prodigue et nous laisse, vient de son art de résonner avec notre fragilité, et de l'accompagner sans se soucier des communautés puissantes qui, fréquemment, lui en voulaient de cette audace, de cette aisance.

integração da linguística estruturalista, influenciou profundamente tanto Barthes quanto Kristeva. A partir da estrutura tripartida do Real, Simbólico e Imaginário proposta por Lacan, Barthes se apropria particularmente do Imaginário como categoria essencial para compreender os mecanismos do desejo, da linguagem e da construção da subjetividade no discurso amoroso, visto que, segundo Lacan “o amor é um fenômeno que se passa ao nível do Imaginário, e que provoca uma verdadeira subdução do simbólico, uma espécie de anulação, de perturbação da função do ideal do eu” (Lacan, 2009, p. 188). Assim, ao se instalar no registro do Imaginário, o amor tende a desestabilizar o campo simbólico, isto é, o conjunto de referências que organiza a identidade e a relação do sujeito com a linguagem e com o mundo.

As relações pessoais de Roland Barthes e, em especial, suas decepções amorosas desempenham um papel decisivo na gênese do seminário sobre o discurso amoroso e, posteriormente, de *Fragmentos de um discurso amoroso*. As experiências afetivas vividas nesse período, marcadas pela intensidade da paixão, pela espera, e pelo ciúme colocam Barthes diante de um sofrimento que resiste à explicação racional. É nesse contexto que a escrita passa a funcionar como forma de elaboração do afeto, inicialmente nos cadernos-diário e nas cartas, e depois na organização de um curso dedicado às figuras do discurso amoroso. Como afirma Tiphaine Samoyault: “A intensificação da paixão faz Barthes sofrer. É nesse contexto que ele começa seu caderno-diário com as figuras do discurso amoroso (que ele chama de “Texto R” ou “Romance para R”) e decide dedicar um seminário ao assunto” (Samoyault, 2021, p. 544).

A necessidade de compreender teoricamente essa experiência conduz Barthes a um aprofundamento nos estudos de Jacques Lacan, cujas formulações sobre desejo, falta, imaginário e constituição do sujeito pela linguagem oferecem instrumentos conceituais para pensar o amor como experiência estruturalmente marcada pela ausência e pela repetição. Assim, o seminário e o livro não surgem apenas de um interesse abstrato pelo tema do amor, mas de um movimento em que a vivência pessoal impulsiona a busca por um referencial psicanalítico capaz de dar forma teórica a um sofrimento vivido, fazendo da obra um ponto de encontro entre experiência íntima e reflexão crítica.

Com o encorajamento de Julia Kristeva, o autor aprofunda seu interesse pela psicanálise e decide iniciar uma análise com Jacques Lacan, movimento diretamente ligado à perturbação passional e às decepções amorosas que atravessam esse

período de sua vida. Tal encorajamento não é fortuito, mas se inscreve no percurso intelectual de Kristeva que, após a viagem à China, afasta-se progressivamente do engajamento político e se aproxima da psicanálise, passando a acompanhar de forma sistemática os seminários de Lacan. É nesse contexto que ela “o encoraja, reiterando a recomendação que François Wahl lhe havia feito muito tempo antes” (Samoyault, 2021, p. 545), reforçando a psicanálise lacaniana como um referencial possível para a elaboração teórica e subjetiva da experiência amorosa vivida por Barthes.

Nesse contexto, segundo Samoyault (2021, p. 545), Barthes não apenas relê os *Escritos* de Lacan, já conhecidos desde sua publicação, como passa a estudar com atenção os seminários fundamentais, em especial *Seminário 1: Os escritos técnicos de Freud* e *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, além de dialogar com autores como Winnicott, Serge Leclaire e Theodor Reik. Esse movimento indica que o interesse de Barthes pela psicanálise não é superficial, mas envolve um esforço de compreensão mais sistemática da teoria lacaniana, com atenção especial para as teorias do Real, Simbólico e Imaginário, bem como ao conceito de estágio do espelho.

Assim, a noção lacaniana do Imaginário é particularmente importante para Barthes, pois permite pensar o sujeito amoroso como alguém que se constrói a partir de imagens, idealizações e identificações com o outro. No amor, o eu se vê refletido no outro e passa a depender dessa imagem, o que ajuda a compreender sentimentos como a espera, o ciúme e a insegurança. O Simbólico, ligado à linguagem, contribui para a ideia central de *Fragmentos...*: o amor só existe enquanto discurso, isto é, enquanto algo que se diz, se repete e se organiza em figuras. Já o Real aparece como aquilo que resiste à palavra, como o ponto de sofrimento e de impasse que não pode ser totalmente explicado ou nomeado.

De toda forma, ainda que não se trate de uma relação teórica direta e homogênea entre os três autores, o diálogo que se estabelece entre Barthes, Kristeva e Lacan revela-se fundamental para compreender a elaboração de *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lacan funciona como eixo conceitual comum, oferecendo categorias decisivas para pensar o desejo, a ausência, a linguagem e a constituição do sujeito, enquanto Kristeva ocupa um lugar mediador, tanto pela proximidade intelectual e pessoal com Barthes quanto por sua inserção direta no campo da psicanálise lacaniana. Barthes, por sua vez, apropria-se desses referenciais de modo singular, deslocando-os para uma escrita fragmentária que transforma a experiência

amorosa em discurso. A escolha por articular esses três autores justifica-se, portanto, pela rede de relações teóricas, afetivas e históricas que os conecta e que permite situar a reflexão barthesiana sobre o amor em um campo mais amplo, no qual literatura, psicanálise e experiência subjetiva se entrecruzam sem se reduzirem a um sistema fechado.

2.1 A AUSÊNCIA COMO ESTRUTURA DO DISCURSO AMOROSO

O discurso amoroso formulado por Roland Barthes é atravessado por uma dinâmica fundamental: a coexistência paradoxal entre presença e ausência. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, a ausência não se limita à mera distância física do outro, mas constitui uma estrutura afetiva e discursiva que organiza a experiência do sujeito apaixonado. A escolha do termo ausência – e não falta – é deliberada. Embora ambos se relacionem, a ausência remete diretamente à experiência concreta e sensível de não ter o outro presente, à espera, ao silêncio e ao distanciamento que mobilizam o discurso amoroso. Já a falta, em seu sentido mais amplo, pode ser compreendida como aquilo que não existe, que está em carência ou que se encontra ausente. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009, n. p), a falta pode designar o “ato ou efeito de faltar”, bem como a “ausência ou privação de algo”, referindo-se ainda à carência, supressão ou inexistência de um bem considerado necessário ou desejado. O dicionário também associa a falta a imperfeições, falhas ou transgressões, indicando sua amplitude de sentidos no uso cotidiano e moral da língua.

Barthes privilegia, em sua obra, a noção de ausência por tratar-se de um termo que evidencia a dimensão vivida, cotidiana e emocional do amor, aquela que desencadeia a necessidade de falar e de escrever. Assim, a ausência não é apenas tema, mas força estruturante do discurso: ela cria a cena da espera, impulsiona o gesto de falar e determina a forma fragmentária com que o amor se manifesta. Do ponto de vista conceitual amoroso, a ausência pode ser entendida como o intervalo que separa o sujeito de seu objeto de desejo e, ao mesmo tempo, como o motor que sustenta o próprio movimento do amor. Trata-se de uma falta que não se resolve, mas que insiste, que retorna, que estrutura. Barthes a define como “todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado, quaisquer que sejam a causa e a duração, e tende a transformar esta ausência em prova de abandono”

(Barthes, 2018, p. 59). Em *Fragmentos...*, a ausência não é apenas uma situação objetiva em que o outro não está presente, mas sobretudo uma operação discursiva: é o amante quem produz, interpreta e dramatiza essa ausência. Assim, a ausência converte-se em uma figura afetiva que organiza o pensamento e a fala do sujeito apaixonado.

Para Barthes, a ausência é vivida como intensificação do desejo e como ponto de partida da imaginação amorosa: o outro, quando não está, torna-se ainda mais presente sob a forma de fantasia, expectativa, angústia ou projeção. O sujeito que ama lê a ausência como sinal, como indício, como possível ameaça ao vínculo; transforma um intervalo neutro de tempo em um acontecimento emocional carregado de sentido. Assim, “a ausência é a figura da privação; desejo e preciso ao mesmo tempo. O desejo se abate sobre a carência: aí está o fato obsedante do sentimento amoroso” (Barthes, 2018, p. 62). É por isso que, na cena amorosa, qualquer demora, silêncio ou interrupção adquire o estatuto de “prova” de abandono ou desinvestimento. Nesse movimento, a ausência revela seu caráter paradoxal: ela é falta de presença, mas também excesso de significação.

A ausência não é, portanto, um simples vazio, mas uma matriz produtiva do discurso amoroso, um lugar em que o sujeito tenta simbolizar o irrepresentável e reorganiza sua própria subjetividade diante do vazio deixado pelo outro. Barthes demonstra essa dinâmica ao mostrar como, diante da ameaça de uma ferida afetiva, o amante tenta transformar a dor em grandeza: “quando uma ferida acidental me ameaça (uma ideia de ciúme, por exemplo), eu a recupero na magnificência e na abstração do sentimento apaixonado; deixo de desejar aquilo que, estando ausente, não pode mais me ferir” (Barthes, 2018, p. 44). No entanto, essa tentativa de “anular o outro” não se sustenta, pois imediatamente o sujeito sofre ao percebê-lo diminuído e excluído do sentimento que ele próprio despertou, o que produz culpa e leva a uma espécie de contra-movimento: “uma reviravolta se opera: procuro desanulá-la, obrigo-me a sofrer novamente” (Barthes, 2018, p. 23).

É nesse sentido que presença e ausência não aparecem como opostos rígidos, mas como elementos interdependentes. A ausência que protege também fere; a presença que consola também ameaça. O sujeito apaixonado vive, portanto, numa oscilação contínua: basta que o outro não responda, não apareça ou silencie para que a ausência se torne presença absoluta, ocupando o pensamento e reorganizando o discurso. A ausência instaura a cena amorosa, mas também a desestabiliza; ela cria

o espaço para a enunciação e, simultaneamente, ameaça dissolvê-la. É nesse movimento alternado de anular o outro para não sofrer e reinscrevê-lo para não o perder que o discurso amoroso se constitui, sempre entre a proteção do distanciamento e a vulnerabilidade da presença desejada.

Na psicanálise lacaniana, a ausência não deve ser entendida como um simples vazio ou uma falta ocasional, mas como um elemento estrutural que constitui o sujeito e organiza seu modo de desejar. Como explica o psicanalista Deivede Ferreira no livro *Dicionário Básico de Psicanálise: Jacques Lacan* (2024, p. 175), a ausência é uma expressão da falta estrutural que atravessa e articula os três registros formulados por Lacan – o Real, o Simbólico e o Imaginário –, manifestando-se em cada um deles de maneira singular, mas sempre apontando para algo que escapa à simbolização. Essa falta, longe de ser um defeito, é justamente o que move o sujeito e que fundamenta o próprio desejo. Ao analisar a pulsão escópica, Lacan mostra que o sujeito não deseja a presença plena do objeto, mas aquilo que falta, aquilo que se esconde e que abre o espaço do desejo. Por isso Lacan afirma: “o que ele procura não é, como se diz, o falo – mas justamente sua ausência, donde a preeminência de certas formas como objetos de sua pesquisa” (Lacan, 1996, p. 173).

O olhar, diz Lacan, é “esse objeto perdido, e repentinamente reencontrado na conflagração da vergonha, pela introdução do outro” (Lacan, 1996, p. 173), e o que o *voyeur* procura não é a presença plena, mas o objeto enquanto ausência, uma sombra por trás da cortina que sustenta seu desejo. Em termos estruturais, o que Lacan aponta é que a cena escópica só se constitui porque algo falta e é essa falta que organiza o campo pulsional. É nessa mesma lógica que Barthes concebe a ausência no *Fragmentos...* Da mesma forma como Lacan descreve a pulsão escópica como dirigida ao que se esconde, Barthes mostra que o discurso amoroso se organiza em torno de um vazio que insiste e retorna. Assim como o *voyeur* lacaniano que busca a ausência como motor do desejo, o amante barthesiano descobre que a ausência do outro produz uma presença psíquica avassaladora, ocupando o pensamento e reorganizando o discurso.

A ausência, então, funciona como aquilo que ativa o sujeito, fazendo-o simbolizar, fantasiar e construir sentidos para preencher o que falta. É uma falta produtiva, estrutural que possibilita o próprio discurso amoroso. Desse modo, a ausência é o ponto de encontro entre Lacan e Barthes: em ambos, ela não é o negativo da presença, mas o seu fundamento. A convergência entre Lacan e Barthes

permite compreender que o discurso amoroso é inseparável da falta. Em Lacan, ela fundamenta o desejo; em Barthes, organiza as figuras do discurso. Assim, pode-se afirmar que o discurso amoroso é produzido não apesar da ausência, mas por causa dela. A falta torna-se força estruturante que movimenta o sujeito, sustenta a fantasia, orienta a espera e abre espaço para a criação de sentido. O discurso amoroso barthesiano emerge como uma prática de linguagem atravessada pela incompletude, na qual o sujeito tenta nomear o indizível e reinscrever simbolicamente aquilo que nunca se deixa capturar por inteiro.

Esse modo de compreender a ausência não apenas ilumina a dinâmica interna do discurso amoroso, como também desloca o olhar para os movimentos intensos que atravessam o sujeito, os impulsos que organizam sua relação com o Outro, as cenas imaginárias que sustentam sua fala e as formas pelas quais ele tenta significar aquilo que, por natureza, escapa. É nesse entrelaçamento de afetos, construções simbólicas e operações de linguagem que começam a se delinear as noções que dão corpo à experiência amorosa, noções que, embora distintas, convergem na tarefa de compreender como o amor se diz, se cala e se reinventa na própria falta que o anima.

Em *Sol negro: Depressão e Melancolia* (1987), Julia Kristeva propõe uma concepção de ausência que se afasta tanto da formulação barthesiana quanto da lacaniana, ao vinculá-la diretamente à experiência da perda e do luto como forças ambíguas da vida psíquica. Ao afirmar que “a perda, o luto, a ausência desencadeiam o ato imaginário e o nutrem permanentemente, tanto quanto o ameaçam e o danificam” (Kristeva, 1989, p. 15), a autora destaca que a ausência não se limita a um vazio estruturante ou a uma falta simbólica, mas se configura como um motor paradoxal da imaginação. Diferentemente de Lacan, para quem a ausência se inscreve na estrutura da falta constitutiva do sujeito e organiza o desejo no campo do simbólico, e de Barthes, que a encena como experiência discursiva do sujeito apaixonado marcada pela espera, pela repetição e pela fala que tenta preencher o vazio deixado pelo outro, Kristeva enfatiza o caráter afetivo e psíquico da ausência como um processo profundamente implicado na constituição do eu.

Logo, na perspectiva de Kristeva, a ausência não apenas alimenta a imaginação, mas também a fragiliza. O mesmo movimento que impulsiona a criação simbólica pode levar à melancolia, à instabilidade do sujeito e à perda de sentido. Desse modo, o imaginário nasce da experiência da perda, mas permanece sempre

exposto aos seus efeitos destrutivos. Essa ambiguidade marca uma diferença importante em relação a Barthes e Lacan: em Barthes, a ausência tende a ser transformada em linguagem e figura; em Lacan, ela funciona como um elemento estrutural que organiza o desejo. Já em Kristeva, a ausência se manifesta como uma experiência psíquica em tensão constante, na qual o sujeito oscila entre a tentativa de elaborar simbolicamente a perda e o risco de desagregação. Assim, a ausência não é apenas aquilo que torna possível o discurso ou o desejo, mas também uma fonte de fragilidade subjetiva, capaz tanto de gerar novos sentidos quanto de ameaçar a estabilidade do eu.

A dinâmica entre ausência e presença, tomada neste trabalho como movimento estruturante da linguagem do amor, também pode ser aproximada da formulação freudiana do “Fort-Da”, apresentada em *Além do princípio do prazer*, 1920. Ao observar o jogo do carretel realizado por seu neto, Freud identifica um gesto em que a criança simboliza a partida e o retorno do objeto amado, transformando a ausência em ação repetida e significativa. O desaparecimento (“fort”) e o reaparecimento (“da”) instauram uma primeira elaboração psíquica da falta, em que a perda é suportada por meio da representação.

Barthes retoma essa lógica no seminário ao afirmar: “Diante da necessidade, a demanda é tomada no circuito da linguagem, no atualmente articulado, ela está ligada às premissas da linguagem: Fort/Da. A presença materna não é simbolizada por um objeto parcial (o seio), mas, se assim quisermos, pelo paradigma presença/ausência” [27] (Barthes, 2007, p. 86-87). A passagem evidencia que a questão central não está apenas na satisfação de uma necessidade concreta, mas no ingresso do sujeito no campo da linguagem, em que a alternância entre presença e ausência se torna fundadora da experiência afetiva.

Dessa forma, “a boa resposta à demanda não é a satisfação [...], mas a mensagem da presença: o signo da presença do outro acaba por dominar as satisfações que essa presença proporciona” [28] (Barthes, 2007, p. 87). O que se busca, portanto, não é somente o objeto, mas o sinal de que o outro está presente e responde. Essa formulação aproxima-se da leitura lacaniana segundo a qual a

²⁷ Face au besoin, la demande est prise dans le circuit du langage, dans l’actuellement articulé, elle est liée aux prémisses du langage : Fort/Da. La présence maternelle n’est pas symbolisée par un objet partiel (le sein), mais, si l’on veut, par le paradigme présence/absence.

²⁸ La bonne réponse à la demande, ce n’est pas la satisfaction [...], mais le message de la présence : le signe de la présence de l’autre en vient à dominer les satisfactions qu’apporte cette présence.

demanda excede a necessidade e se orienta pelo reconhecimento vindo do Outro. É nesse horizonte que Barthes define de modo decisivo: “Demanda de amor: dialética da presença sobre fundo de ausência. Amor = a ausência enquanto a linguagem é ausência” [29] (Barthes, 2007, p. 87). A presença só adquire valor porque se destaca sobre a possibilidade da perda, e a linguagem amorosa nasce justamente dessa oscilação. Fala-se porque o outro falta, chama-se porque ele pode voltar, insiste-se porque nenhuma presença é definitiva. Tal como no “Fort-Da”, o amor organiza-se na repetição de uma cena em que ausência e presença estruturam o desejo e tornam possível a própria linguagem do sujeito apaixonado.

A partir desse recorte, abre-se espaço para explorar os conceitos que se insinuam como ausentes, mas que atravessam toda a reflexão de Barthes como o desejo, o imaginário e o próprio amor ou sua falta. Para compreender essas ausências, é fundamental analisar pensadores que influenciaram ou dialogaram com Barthes, especialmente Julia Kristeva e Jacques Lacan. Ambos forneceram aportes decisivos para pensar a linguagem, o inconsciente, o desejo e a constituição do sujeito, oferecendo ferramentas para entender por que o discurso amoroso não se fecha em definições, mas se multiplica em figuras, silêncios e fissuras. Assim, ao examinar essas noções à luz de Kristeva e Lacan, podemos não apenas evidenciar as bases teóricas que atravessam *Fragmentos de um discurso amoroso*, mas também compreender como Barthes reelabora tais influências para construir uma visão singular do amor e de suas lacunas discursivas, preparando o terreno para discutir a relação entre eles no próximo momento.

É importante esclarecer que ainda que se busque, por razões analíticas, distinguir e organizar esses conceitos e fragmentos em eixos relativamente autônomos, é preciso reconhecer que tal separação se mostra sempre parcial e provisória. No interior de *Fragmentos...*, desejo, amor e imaginário não se apresentam como categorias isoláveis, mas como instâncias profundamente intrínsecas, que se atravessam e se contaminam mutuamente. A tentativa de circunscrever conceitualmente noções como amor ou desejo, por exemplo, esbarra no fato de que tais conceitos não se apresentam de forma estável ou delimitável, mas atravessam simultaneamente diversas figuras e estados afetivos. O amor pode emergir como espera, angústia, excesso de linguagem ou silêncio e o desejo, por sua vez,

²⁹ Demande d’amour : dialectique de la présence sur fond d’absence. Amour = l’absence en tant que le langage est absence.

manifesta-se tanto como falta quanto como projeção imaginária, repetição discursiva ou tensão com o outro.

Essa mobilidade mostra que, em Barthes, esses conceitos não funcionam como categorias fixas, mas como elementos que se deslocam continuamente no discurso amoroso, tornando difícil separá-los de maneira rígida sem comprometer sua complexidade. Essa dificuldade, porém, não representa uma limitação do método, mas expressa a própria lógica do texto barthesiano, que evita sistematizações fechadas e se constrói por movimentos e variações. Desse modo, o esforço de explicar e, em certa medida, distinguir os conceitos ao longo deste capítulo deve ser entendido como um procedimento interpretativo necessário, ainda que consciente de seu caráter parcial, já que o discurso amoroso, tal como concebido por Barthes, resiste a ordenações conceituais estáveis e se sustenta justamente na articulação indissociável entre experiência afetiva e linguagem.

2.2 O AMOR COMO GESTO DE LINGUAGEM

Ao adentrar os conceitos que atravessam o discurso amoroso, é inevitável começar pelo próprio amor, já que é ele o eixo em torno do qual Barthes organiza suas figuras, seus gestos e suas hesitações. Para Barthes, o amor não é um objeto estável, nem um sentimento que possa ser reduzido a definições psicológicas ou morais: trata-se antes de uma experiência discursiva, um modo de falar e, sobretudo, de tentar falar aquilo que não se deixa dizer por completo. É a partir desse entendimento, do amor como discurso atravessado pela ausência, que se abre o caminho para pensar suas relações com o desejo, o imaginário e os modos de enunciação que constituem o sujeito enamorado.

Nesse sentido, Barthes assume a impossibilidade da definição do amor como parte de sua própria estrutura. Em vez de tentar fixar o que é o amor, ele se debruça sobre o modo como ele se diz ou, melhor, como ele escapa ao dizer. O amor é, para ele, um campo de discurso fragmentado, atravessado por imagens instáveis, silêncios, repetições e excessos. Nesse sentido, não se trata de um objeto sobre o qual o sujeito amoroso possa formular um saber estável, mas de uma experiência que o conduz a uma investigação incessante acerca do próprio amor e de seus modos de avaliação. Como afirma o autor:

Como noção, o amor não pode deixar de constituir uma imagem, manejada pelo sujeito amoroso. Contudo, a figura não visa aquilo que o sujeito pensa do amor, pois é precisamente ele quem não pode formular o que pensa a seu respeito, mas antes a investigação incessante que ele conduz na tentativa de esclarecer a avaliação de que o amor é objeto por parte dos sistemas interpretativos quando estes opõem, de maneira insuficientemente fundamentada, ao que lhe parece, um “bom” e um “mau” amor. [³⁰] (Barthes, 2007, p. 453)

A citação esclarece, portanto, que a figura do amor não funciona como expressão de um juízo ou de uma definição conceitual elaborada pelo sujeito, mas como o traço de um movimento interpretativo permanente. O sujeito amoroso não dispõe de um ponto exterior a partir do qual pudesse dizer o que é o amor; ao contrário, ele se encontra implicado na própria experiência que tenta compreender. Ao recusar a definição fixa, Barthes propõe uma ética da escuta do sujeito apaixonado: cada figura é uma tentativa de nomear o inominável, um sentido em meio à confusão afetiva. Nesse gesto, ele devolve ao amor sua espessura simbólica e existencial, restituindo-lhe a dignidade de ser pensado, não como conceito, mas como linguagem em construção.

Essa percepção de Barthes é desenvolvida por Rafael Lovisi Prado em sua dissertação “Das obscenidades amorosas” de 2015, na qual o autor investiga como, no auge da revolução sexual dos anos 1960, o discurso amoroso tornou-se uma fala marginalizada, sem espaço nos discursos científicos, artísticos e acadêmicos dominantes. Prado observa que, nesse contexto cultural de esvaziamento, o discurso amoroso perdeu sua legitimidade dentro dos espaços tradicionais de validação do saber, como a ciência, a arte e a filosofia. Ao invés de ser acolhido, passou a ser tratado como uma fala obsoleta e, em certo sentido, indesejada. O autor afirma que:

Nesse momento descrito, uma espécie de ressaca da revolução sexual dos anos de 1960, Barthes apontava para a clandestinidade de um discurso que, lançado à deriva, não era assumido ou sustentado por nenhuma parte da cultura; concebido por ele como pertencente ao que se chama de “amor-paixão” (enunciado por um sujeito amoroso), o discurso amoroso encontrava assim sua obscenidade em relação aos discursos preponderantes (Prado, 2015, p. 75-76).

Esse esvaziamento do discurso amoroso reflete não apenas mudanças culturais e sociais, mas também uma transformação na maneira como o amor passou

³⁰ Comme notion, l'amour ne peut manquer de constituer une image, maniée par le sujet amoureux. Toutefois, la figure ne vise pas ce que le sujet pense de l'amour, car il est précisément celui qui ne peut formuler ce qu'il en pense, mais plutôt l'enquête incessante qu'il mène pour tenter d'éclaircir l'évaluation dont l'amour est l'objet de la part des systèmes interprétatifs, lorsqu'ils opposent, d'une façon insuffisamment fondée, lui semble-t-il, un « bon » et un « mauvais amour ».

a ser representado e compreendido. Em vez de uma experiência profunda e subjetiva, o amor foi muitas vezes reduzido a estereótipos ou levado a um campo de transgressão e obscenidades. Barthes parece sugerir que essa lacuna não é apenas uma consequência do tempo, mas também uma resposta à complexidade do amor, que resiste à racionalidade e às tentativas de definição. Nesse sentido, a própria expressão sentimental do amor, tradicionalmente valorizada em épocas anteriores, torna-se motivo de desconforto e marginalização no contexto moderno. Como aponta Barthes, retomado por Prado, a manifestação amorosa deixa de ser um gesto aceito e passa a ser visto como algo que vai contra os novos valores dominantes:

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito amoroso como uma transgressão forte, que o deixa sozinho e exposto; por uma reviravolta de valores, é justamente essa sentimentalidade que constitui hoje o obsceno do amor (Barthes, 2007 *apud* Prado, 2015, p. 76).

Roland Barthes, ao falar sobre o discurso amoroso, mostrava que existia uma nova forma de "obscenidade" que ia além da ideia tradicional ligada ao sexo. Em outros momentos da história, a sexualidade era vista como algo proibido e escandaloso; no entanto, na sociedade contemporânea, o sexo passou a ser amplamente falado, explicado e normalizado por discursos científicos e sociais. Para Barthes, o que passa a causar incômodo não é mais o corpo ou a sexualidade, mas as emoções, especialmente o amor. O sentimento amoroso torna-se obsceno porque é excessivo, instável e difícil de controlar, resistindo às tentativas de organização racional e de explicação científica. Assim, a obscenidade não está no sexo, mas na exposição do afeto, na fala apaixonada e na insistência em um discurso que revela a fragilidade e a dependência do sujeito diante do outro. Nos termos de Prado:

No crepúsculo dos anos de 1970, Barthes elucidava no discurso amoroso uma obscenidade ímpar, isto é, aquilo que deveria ser posto fora de cena em função dos valores morais e científicos correntes não era mais o discurso sexual (à maneira do que teria ocorrido na Era Vitoriana, como entendem muitos historiadores), mas sim a sentimentalidade do discurso amoroso, marginalizada, potencialmente singular como já havia sido outrora (Prado, 2015, p. 77).

O amor, em sua essência, é uma vivência extremamente pessoal, carregada de contradições, que desafia o pensamento lógico e a linearidade do discurso literário. Portanto, ao abandonar a busca por respostas definitivas, o autor nos convida a enxergar o discurso amoroso como um espaço de expressão única, onde as figuras,

mesmo sem explicar completamente o amor, revelam fragmentos de sua verdade plural e incompreensível. É nesse jogo entre a falta e o excesso de sentido que o amor continua a se reinventar, mantendo-se vivo apesar do silêncio que o rodeia. Samoyault esclarece que o romance de Barthes:

Não é uma entrega à subjetividade ou à complacência narcísica, como alguns disseram. Se recorre à experiência pessoal, é somente se pondo à distância e na medida em que pode servir para a exposição das estruturas. Podem-se sublinhar muitos detalhes autobiográficos no texto [...], mas, absorvidos na escritura metódica e combinatória do tratado, tornam-se fatos de cada um, os pontos de união de uma aventura partilhada (Samoyault, 2021, p. 549).

Portanto, ao abrir *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes surpreende o leitor não com definições conceituais ou categorias sistemáticas, mas com figuras dispersas, lampejos de linguagem que buscam traduzir o que, por natureza, resiste ao dizer. O amor, o desejo e o imaginário não aparecem na obra como noções delimitadas, mas como movimentos, como instâncias simbólicas que emergem e se desfazem na fala do sujeito apaixonado. Em vez de oferecer uma teoria unificada do amor, Barthes propõe um espaço textual onde a ausência de definições rígidas não é um limite, mas a própria condição para pensar o discurso amoroso. Assim,

Barthes procura substituir a simples descrição do enunciado amoroso por sua simulação ou, em outras palavras, faz uma tentativa de substituir a metalinguagem do discurso amoroso por sua representação em ato. Ao invés de elaborar um discurso sobre o amor, ele coloca em cena uma enunciação apaixonada, justamente para provar a tese de que o discurso amoroso é definido por fragmentos, ondas de linguagem que vêm para o sujeito ao sabor de circunstâncias ínfimas e aleatórias que envolvem o objeto de amor (Magalhães & Prado, 2016, p. 135).

Essa ausência, contudo, não significa vazio, mas abertura. O que está ausente no discurso amoroso não é um “nada”, mas uma possibilidade de criação, de desdobramento e de reinvenção constante. Barthes recusa reduzir o amor e seus afetos a conceitos fechados, pois reconhece neles uma dimensão de excesso e de singularidade que escapa a qualquer tentativa de fixação teórica ou psicológica. Ao invés de tratar o amor como objeto passível de definição científica, o autor opta por apresentá-lo em sua instabilidade constitutiva, como um campo em que a linguagem vacila, repete-se, falha e, justamente por isso, se revela em sua potência. O sujeito apaixonado, tal como apresentado em *Fragmentos...*, é atravessado por silêncios, tropeços, repetições e contradições que compõem um discurso fragmentado e

inacabado.

Nesse sentido, a impossibilidade de definição torna-se parte da estrutura mesma do amor: só há discurso amoroso porque há distância entre o que ama e o objeto amado, e é nesse espaço de falta que o desejo se inscreve. Como afirma o próprio Barthes (2018, p. 15): “Tudo partiu deste princípio: que não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas antes fazer ouvir o que existe de inatual na sua voz, quer dizer, de intratável”. Ao privilegiar essa escuta do intratável, Barthes reafirma que o amor só pode ser pensado em sua dimensão discursiva, como linguagem sempre em excesso e nunca totalmente apreensível.

A consciência amorosa que define a identidade do autor na elaboração da obra em questão adota um vocabulário que nos permite identificar e compreender melhor o assunto que está sendo abordado. Isso significa dizer que as situações e os sentimentos expressos em *Fragmentos de um discurso amoroso*, por serem conhecidos e vivenciados pela grande maioria, fazem com que o leitor se sinta representado pelas escrituras ali inseridas, o que torna o livro ainda mais abrangente e coletivo. Samoyault afirma que a obra “coloca em cena um sujeito (eu) que ama e um objeto (ele) que é amado” (2021, p. 548). A partir disso, Barthes constrói um dispositivo discursivo que ultrapassa o relato individual e transforma a experiência amorosa em um campo de reconhecimento coletivo. O “eu” que fala em *Fragmentos...* não se apresenta como um sujeito psicológico particular, mas como uma posição discursiva na qual qualquer leitor pode se inscrever.

Contudo, o aspecto pessoal citado por Barthes é o fato de que cada um de nós, por sermos individuais e únicos, aborda o sentimento amoroso de uma maneira distinta. Então, ainda que como sociedade, em maior parte, tenhamos vivenciado um mesmo sentimento, cada um teve uma experiência particular. É nessa tensão entre o compartilhamento de um sentimento comum e a singularidade de cada história que o discurso amoroso se constrói como algo profundamente humano e atemporal. A autora Leyla Perrone-Moisés afirma no texto *O semiólogo apaixonado* de 2012 que,

O livro de Barthes não é um tratado sobre o amor, é um livro que dá a palavra a um sujeito enamorado – fictício, composto da experiência de vários, mas corporificado pelo artifício da primeira pessoa. A Barthes não interessava um tratado sobre o amor, que é sempre uma fala a frio sobre o que dizem “os outros”. O próprio sujeito enamorado não sabe o que é o amor, nem está em condições de analisar objetivamente seus sentimentos; sentir já o ocupa em demasia. Ele fala, fala muito, e nunca sabe o que diz. Talvez o amor seja exatamente essa fala obsessiva e desordenada, esse longo monólogo imaginário, que ocorre tanto na cabeça do apaixonado como em seus

supostos diálogos com o ser amado. Uma longa e solitária tagarelice (Perrone-Moisés, 2012, p. 96).

Logo, Barthes não busca oferecer respostas definitivas ou um modelo único para entender o amor. Ao contrário, ele celebra a multiplicidade de formas como esse sentimento se manifesta. Por meio de sua linguagem rica e fragmentada, ele permite ao leitor não apenas se reconhecer nas situações descritas, mas também redescobrir sua própria subjetividade. Desse modo, a obra não é apenas uma análise do amor, mas também um convite para que cada indivíduo reflita sobre como sua experiência amorosa individual contribui para a complexidade e a beleza desse sentimento que, apesar de universal, é sempre vivido de maneira profundamente pessoal e subjetiva. Por isso, o autor afirma:

Nosso objetivo? Não descrever uma generalidade, uma abstração (o discurso amoroso), mas um espaço, um campo de circulação da linguagem, um traçado, uma elaboração de linguagem (viva, até ardente), uma enunciação, ou seja, uma topologia móvel dos lugares do sujeito que fala segundo o desejo e o Imaginário. Nem o individual, nem o geral, mas o circulante, o móvel, o sutil: o plural (o eterno retorno da diferença) [31] (Coste, 2007, p. 61).

Essa abertura conduz diretamente ao enfoque do presente capítulo: ao abordar o amor em *Fragmentos*, Barthes desloca o olhar do campo das definições universais para o das experiências singulares. Em vez de propor uma teoria sistemática, ele compõe um mosaico de “figuras”, pequenas unidades de linguagem que dramatizam estados, gestos e expectativas do sujeito apaixonado. Nesse quadro, o amor não aparece como um conceito fechado, mas como uma prática discursiva atravessada pela falta, pela espera e pelo desejo. Cada figura, como “Ausência”, “Espera” ou “Ciúme”, revela que a experiência amorosa é menos um estado objetivo do que um movimento contínuo de significação, marcado por tropeços, repetições e contradições. Barthes recupera, assim, a densidade simbólica do amor, afastando-o das leituras reducionistas e abrindo espaço para que seja pensado como acontecimento estético e existencial, como campo de linguagem e de imaginário.

É interessante notar que, dentre as figuras originalmente concebidas por Barthes para *Fragmentos...*, existia uma figura denominada “Amor”. Sua simples presença no projeto inicial sugere que, em algum momento, Barthes cogitou tratar o

³¹ Notre visée ? Non pas décrire une généralité, une abstraction (le discours amoureux), mais un espace, un champ de circulation du langage, un tracé, une élaboration de langage (vivante, voire brûlante), une énonciation, c'est-à-dire une topologie mouvante des places du sujet qui parle selon le désir et l'Imaginaire. Ni l'individuel, ni le général, mais le circulant, le mobile, le subtil : le pluriel (l'éternel retour de la différence).

amor enquanto totalidade concebível, talvez como um ponto de partida ou de chegada do repertório afetivo analisado. No entanto, a exclusão dessa figura na versão final do livro indica um gesto que não é meramente editorial, mas profundamente teórico. Barthes parece recusar a ideia de que o amor possa ser reunido sob um conceito unívoco, que funcione como síntese ou fundamento para as demais figuras. Assim como observa Cláudia Amigo Pino ao analisar o seminário de Barthes, seu método se constrói justamente sobre a recusa da unidade, sobre a impossibilidade de “fingir uma suposta unidade” (Pino, 2018, p. 57). Desse modo, excluir a figura “Amor” é reforçar a própria lógica que organiza a obra: a de que o amor não se deixa capturar por uma definição totalizante.

Essa decisão fica ainda mais clara quando se observa o conjunto das figuras que não chegaram à versão final do livro. Como revela o material de trabalho de Barthes, havia cerca de vinte figuras inéditas, entre elas “Amor”, organizadas em ordem alfabética, como “Idade”, “Alternância”, “Outrora”, “Confidente” e “Desespero”. Segundo Claude Coste no prefácio de *Le discours amoureux: Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976)*: “Cabe igualmente a cada um lembrar que, apesar do grande interesse que elas apresentam, essas figuras foram eliminadas por Roland Barthes, que sem dúvida as considerava redundantes ou de qualidade inferior” [32] (Coste, 2007, p. 23). A supressão dessas entradas e do longo posfácio originalmente planejado sugere que Barthes optou por um mosaico mais concentrado e mais radical em sua fragmentação, privilegiando uma escrita que evidencia a própria impossibilidade de explicar o amor de forma completa.

Ao eliminar a figura “Amor”, o autor reforça a ideia de que o amor não pode ser encapsulado em uma definição fechada: ele só se revela nas múltiplas manifestações, nas tensões, nas ausências e nos excessos que cada uma das outras figuras dramatiza. Essa escolha também enfatiza a fragmentação como princípio estruturante da obra, mostrando que o amor só pode ser pensado como um campo discursivo aberto, em constante movimento, e não como uma noção monolítica ou facilmente delimitável. Em seu seminário, fazendo uso da teoria freudiana, Barthes ressalta essa diversidade de formas de amor ao afirmar:

Muita riqueza no termo “amor” (toda uma lexicologia a ser feita, segundo as línguas), muitos tipos de amor, ou melhor, muitas regiões. Tema freudiano.

³² À chacun également de se souvenir que, malgré le grand intérêt qu'elles revêtent, ces figures ont été éliminées par Roland Barthes qui les jugeait sans doute redondantes ou de qualité inférieure.

Na teoria freudiana, essa diversidade é reconhecida, mas Freud dá razão à língua, que só propõe uma palavra: “O núcleo do que chamamos amor é formado naturalmente pelo que é comumente conhecido como amor e que é cantado pelos poetas, ou seja, o amor sexual, cujo termo se constitui pela união sexual. Mas não separamos todas as outras variedades de amor, como o amor próprio, o amor que se sente pelos pais e filhos, a amizade, o amor pelos homens em geral, nem separamos o apego a objetos concretos ou a ideias abstratas [...] todas essas variedades de amor são expressões de um mesmo conjunto de tendências, que, em certos casos, convidam à união sexual, enquanto, em outros, a desviam ou impedem sua realização [...] Consideramos que, ao atribuir ao termo ‘amor’ uma tal multiplicidade de significados, a língua realizou uma síntese perfeitamente justificada [33] (Barthes, 2007, p. 51-52).

No entanto, Barthes direciona seu foco não ao amor sexual em si, mas ao amor romântico, que, em sua visão, é o tipo de amor que mais carece de atenção na reflexão teórica e literária. Enquanto o amor sexual é amplamente reconhecido e codificado na linguagem e na cultura, o amor romântico apresenta uma complexidade singular, marcada pela idealização do Outro e pela fragmentação do discurso. É nesse território que o sujeito apaixonado se revela e é justamente essa densidade simbólica que Barthes busca capturar por meio de suas figuras. Ao escolher o amor romântico como objeto de análise, ele evidencia não apenas a riqueza das experiências individuais, mas também a ausência de modelos conceituais capazes de abarcar a multiplicidade de formas como esse amor se manifesta, reforçando a necessidade de abordá-lo como um fenômeno discursivo aberto e plural. Como ele mesmo explica:

Neste território ainda imenso, secular, internacional, transcultural, nós delimitamos um cantão muito particular, um cantão pequeno, minúsculo (insisto): uma designação arbitrária, mas que fornece um adjetivo, o amor romântico (designação vaga, mas conveniente, que indica mais um modo existencial do que uma fase histórica) [34] (Barthes, 2007, p. 53).

Para Julia Kristeva, o amor também ocupa um lugar central, embora seja

³³ Beaucoup de sens au mot « amour » (toute une lexicologie à faire, selon les langues), beaucoup de types d’amour, ou plutôt beaucoup de régions. Thème freudien. Dans la théorie freudienne, cette diversité est reconnue, mais Freud donne raison à la langue, qui ne propose qu’un seul mot : « Le noyau de ce que nous appelons amour est formé naturellement par ce qui est communément connu comme amour et qui est chanté par les poètes, c’est-à-dire l’amour sexuel, dont le terme est constitué par l’union sexuelle. Mais nous n’en séparons pas toutes les autres variétés d’amour, telles que l’amour de soi-même, l’amour que l’on éprouve pour les parents et les enfants, l’amitié, l’amour des hommes en général, pas plus que nous n’en séparons l’attachement à des objets concrets et à des idées abstraites [...] toutes ces variétés d’amour sont autant d’expressions d’un seul et même ensemble de tendances, lesquelles, dans certains cas, invitent à l’union sexuelle, tandis que, dans d’autres, elles détournent de ce but ou en empêchent la réalisation [...] Nous pensons qu’en assignant au mot “amour” une telle multiplicité de significations, le langage a opéré une synthèse parfaitement justifiée [...] »

³⁴ Dans ce territoire encore immense, séculaire, international, transculturel, nous découpons un canton très particulier, un tout petit, minuscule canton (j’insiste) : appellation arbitraire, mais qui four-nit un adjectif, l’amour romantique (appellation vague, mais commode, désignant plus un mode existentiel qu’une phase historique).

pensado a partir de outro deslocamento teórico. Diferentemente de Barthes, que privilegia o amor como discurso e como encenação da falta, Kristeva se interessa pelo amor enquanto experiência psíquica decisiva para a constituição do sujeito. Influenciada pela psicanálise, especialmente em diálogo com Lacan, ela compreende o amor como uma experiência ambivalente, na qual se entrelaçam idealização, narcisismo e ameaça de desintegração do eu. O amor, para Kristeva, não é apenas relação com o outro, mas também um momento de crise da identidade, em que o sujeito se vê confrontado com sua própria fragilidade e com a possibilidade de perda de coesão. Essa dimensão é destacada por Leda Tenório da Motta na introdução à edição brasileira de *Histórias de amor* (1988), ao comentar a concepção kristeviana de amor e suas implicações para a constituição subjetiva. Ao abordar a relação entre amor, narcisismo e ilusão, a autora observa que:

Mais lastimável do que estar enredado no espelho é ver desfazer-se a própria imagem, quando as lágrimas turvam as águas. O que significa que, em amor, até a primeira prova de realidade em contrário, o sujeito está disposto, primeiro, a se enganar. Segundo, e mais importante: não é a certeza do engano que leva Narciso ao suicídio, é a impossibilidade de eternizar a falsa contemplação, de continuar a mentir a si mesmo (Motta, 1988, p. 14).

Em *Histórias de amor* (1988), Julia Kristeva aprofunda a compreensão do amor como uma experiência que ultrapassa os limites do desejo e do prazer, situando-o no ponto mais elevado da subjetividade. Para a autora, o amor não se reduz a um afeto delimitável ou a uma relação entre indivíduos plenamente constituídos; trata-se, antes, de um estado em que o sujeito se vê deslocado de si mesmo. Como afirma Kristeva, “o amor é o tempo e o espaço onde ‘eu’ se dá o direito de ser extraordinário” (1988, p. 25), ainda que esse movimento implique a perda de contornos estáveis da identidade, pois o sujeito se encontra perdido, ao mesmo tempo em que experimenta uma fusão imaginária com o amado. Estar em amor, portanto, é situar-se “no ponto mais alto da subjetividade” (Kristeva, 1988, p. 25), mas também em sua zona mais frágil.

Essa experiência amorosa é marcada por uma indissociabilidade entre os registros do Simbólico, do Imaginário e do Real. Kristeva observa que a vivência amorosa atua de forma inseparável “o *simbólico* (o que é interdito, discernível, pensável), o *imaginário* (o que o ego se representa a si mesmo para manter-se e crescer) e o *real* (este impossível onde os afetos aspiram a tudo e onde não há quem se dê conta do fato que *eu* não sou senão parte)” (Kristeva, 1988, p. 27-28). O amor

aparece, assim, como um campo de tensão constante, no qual o sujeito tenta sustentar sua identidade por meio de imagens e narrativas, mesmo sabendo que elas são instáveis e provisórias. Essa instabilidade explica por que, em amor, o sujeito não cansa de se equivocar “em matéria de realidade” (Kristeva, 1988, p. 28), pois o real se impõe como aquilo que escapa à simbolização plena.

Kristeva insiste que o amor não elimina o erro, a ilusão ou a contradição; ao contrário, é precisamente por meio deles que o sujeito encontra uma forma de não sucumbir ao vazio. Em suas palavras: “Se insisto em amor, no cadinho de contradições e de equívocos que ele é [...] é porque assim ele me permite não sufocar sob o amontoado de falsas aparências e de comprometimentos com que nos brinda a neurose, em grupo ou a dois” (Kristeva, 1988, p. 22). Nesse ponto, Kristeva aproxima o amor da linguagem e da escrita. Ao colocar em jogo os limites das identidades, o amor exige uma forma de dizer que não se submeta à precisão referencial nem à estabilidade do sentido. Por isso, o discurso amoroso, tal como Barthes o concebe, encontra em *Histórias de amor* um fundamento psíquico: amar implica falar a partir de um lugar onde a referência vacila e onde o sujeito se expõe à perda de si. O amor, longe de ser um estado harmonioso, revela-se como experiência-limite, na qual o eu se reinventa justamente porque aceita sua própria instabilidade.

Dessa forma, Kristeva concebe o amor como um espaço privilegiado de deslocamento subjetivo, no qual se articulam desejo, imaginário e linguagem, mas também erro, ilusão e risco. Essa concepção dialoga diretamente com a proposta barthesiana de pensar o amor como discurso fragmentado, reforçando a ideia de que o amor não pode ser plenamente capturado por categorias fixas, mas apenas abordado por meio de figuras, contradições e aproximações sucessivas. Esse ponto de convergência encontra em Jacques Lacan um fundamento teórico decisivo, na medida em que sua psicanálise compreende o amor como experiência atravessada pela falta e pela estrutura da linguagem. Ao afirmar que o amor se constitui no campo do Imaginário, mas é sustentado pelo Simbólico e constantemente confrontado pelo Real, Lacan oferece o horizonte conceitual que permite compreender tanto a fragmentação do discurso amoroso em Barthes quanto a instabilidade subjetiva descrita por Kristeva.

Assim, o amor aparece como um lugar de descentramento do sujeito, em que a palavra tenta dar forma ao desejo sem jamais esgotá-lo, confirmando que amar é sempre falar a partir de uma falta que não se resolve. Em Lacan, essa falta não é

acidental, mas estrutural: o sujeito do amor se constitui precisamente a partir do que lhe falta, ainda que não saiba nomear esse vazio, pois ele pertence ao campo do inconsciente. Como observa Elizabete Siqueira, ao interpretar a teoria lacaniana do amor, o amante é definido por essa ausência fundamental, enquanto o amado não ocupa uma posição complementar, já que “o que falta a um não é o que o outro possui” (Siqueira, 2014, p. 3). Dessa assimetria decorre a impossibilidade de coincidência plena entre amante e amado, o que impede qualquer ideal de reciprocidade ou fusão total.

Por essa razão, Lacan compreende o amor como uma relação primitiva com o Outro marcada pelo conflito e pela discordância. A experiência amorosa tende a assumir uma visada totalizante e imaginária, na qual o sujeito busca apropriar-se do ser do Outro, eliminando sua alteridade. Nesse sentido, Lacan afirma que “amar é, essencialmente, querer ser amado” (Lacan, 2008, p. 245), evidenciando que o movimento amoroso envolve uma demanda de reconhecimento e de retorno dirigida ao outro. Essa formulação revela o caráter profundamente relacional e, ao mesmo tempo, assimétrico do amor: ao amar, o sujeito busca no outro a confirmação de si, desejando ser reconhecido e investido pelo olhar e pela palavra alheia.

Tal perspectiva aproxima-se daquilo que o próprio Lacan identifica como um traço clássico da concepção amorosa, isto é, o desejo de “querer seu bem para si” (Lacan, 2008, p. 187), indicando que o amor frequentemente se orienta por um movimento de apropriação do outro e de incorporação do objeto amado ao campo do eu. Esse gesto evidencia a dimensão narcísica e possessiva que atravessa a experiência amorosa, na qual o sujeito tende a projetar no outro a promessa de completude. Tal movimento, segundo Siqueira (2014, p.3), conduz a um impasse, pois a resistência do Outro à captura imaginária pode transformar o amor em ódio, entendido como tentativa de dominação da alteridade que escapa. O amor, nesse registro, revela-se sem saída, aprisionado na tensão entre idealização e frustração.

Nesse sentido, o objeto de amor não corresponde a um objeto real capaz de satisfazer plenamente o sujeito, mas assume um estatuto essencialmente imaginário. O amado é investido como aquilo que poderia preencher a falta constitutiva do sujeito, ocupando simbolicamente o lugar de um objeto perdido que nunca existiu como tal. Segundo André Scapin no texto “O amor como suplência à relação sexual”, “o objeto de amor, então, é um objeto imaginário que ocupa o lugar daquele objeto perdido que, se existisse, poderia anular o impulso do desejo, satisfazendo, enfim, a falta a ser –

manque-à-être – específica do sujeito falante” (Scapin, 2006, p. 9).

Essa formulação esclarece por que o amor, em Lacan, não conduz à extinção do desejo, mas à sua reativação constante. O desejo, portanto, não se resolve no encontro com o outro, pois aquilo que falta ao sujeito não é um objeto recuperável, mas uma ausência estrutural ligada à sua entrada na linguagem. Amar, assim, é investir o outro como portador de uma promessa impossível, o que explica tanto a intensidade quanto a fragilidade da experiência amorosa. A partir disso, o enamorado ocupa a posição do sujeito da falta e é justamente dessa condição que nasce o desejo. O investimento amoroso dirige-se ao outro na expectativa de que ele possa suprir aquilo que falta ao sujeito, sustentando a ilusão de uma possível completude. Como afirma o seguinte texto:

O amante é o sujeito que está em falta e, por isso mesmo, deseja. Ele busca encontrar no outro, ou seja, no seu objeto de amor, aquilo que lhe falta, pois supõe que o amado possa suprir sua carência. Segundo Lacan, aí está todo o problema do amor, pois, entre os dois termos que constituem o amante e o amado, não há coincidência alguma (Scapin, 2006, p. 33).

Essa afirmação explicita o núcleo do impasse amoroso em Lacan. O desejo do amante dirige-se ao outro como se este detivesse aquilo que lhe falta, mas tal suposição é enganosa. O amado não possui o objeto capaz de preencher a falta do amante, nem ocupa uma posição complementar que permita a realização de uma unidade plena. A relação amorosa funda-se, assim, sobre um desencontro, no qual cada um se encontra situado em posições diferentes e não simétricas. Logo, o amor se constitui como uma experiência marcada pela assimetria e pela não-coincidência, afastando-se de qualquer ideal de reciprocidade harmoniosa. O que o amante busca no outro não é algo que o outro efetivamente possua, mas uma resposta imaginária à sua própria falta. É justamente essa estrutura que faz do amor uma experiência intensa e, ao mesmo tempo, instável, sustentada por suposições, deslocamentos e mal-entendidos que nunca se resolvem plenamente.

2.3 O DESEJO E A LÓGICA DA FALTA

Ao refletir sobre a experiência amorosa, Barthes frequentemente descreve o sujeito apaixonado como alguém dividido, hesitante, incapaz de coincidir consigo mesmo. Essa ideia encontra uma ressonância importante no que Lacan afirma no *Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* ao analisar a relação

entre o olhar e o amor. Para Lacan, essa relação é atravessada por uma falta estrutural: “no amor, peço um olhar, quer dizer, aquilo que há de fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado, é que jamais me olhas lá de onde te vejo” (Lacan, 1988, p. 100). Ou seja, o sujeito apaixonado dirige-se a um outro que nunca responde a partir do lugar exato onde o imaginamos ou desejamos. Esse desencontro não é um acidente, mas a própria condição do amor como experiência marcada pela falta. Nesse sentido, Lacan observa que

Pelo efeito da fala, o sujeito se realiza sempre no Outro, mas ele aí já não persegue mais que uma metade de si mesmo. Ele só achará seu desejo sempre mais dividido, pulverizado, na destacável metonímia da fala. O efeito de linguagem está o tempo todo misturado com o fato, que é o fundo da experiência analítica, de que o sujeito só é sujeito por seu assujeitamento sincrônico a esse campo do Outro (Lacan, 2008, p. 184).

Essa concepção lacaniana aproxima-se diretamente das formulações de Barthes em *Fragmentos...*, para quem o sujeito que diz “eu te amo” está sempre suspenso, à espera de uma resposta que talvez não venha ou que nunca coincidirá com o que ele imagina. Barthes insiste que o discurso amoroso é feito de “figuras”, isto é, de formas de sentir e de falar marcadas pela repetição e pela insuficiência, como se o sujeito estivesse sempre tentando alcançar um ponto impossível. Assim como Lacan afirma a impossibilidade de coincidência entre o olhar desejado e o olhar oferecido, Barthes mostra que o amante vive na oscilação entre o que sente e o que o outro devolve, numa estrutura permanentemente deslocada. O amor barthesiano, portanto, não é uma síntese estável, mas uma série de movimentos descontínuos, ecos do que Lacan descreve como um vínculo “fundamentalmente insatisfatório e sempre falhado” (Lacan, 1988, p. 100).

Além disso, a afirmação lacaniana de que “o que olho não é jamais o que quero ver” (Lacan, 1988, p. 100) reforça a dimensão imaginária e projetiva do amor, aspecto igualmente crucial para Barthes. No livro, muitas figuras revelam precisamente essa operação: o amante que interpreta sinais, busca provas, inventa sentidos, lê no outro aquilo que deseja encontrar. Essa distância entre percepção e desejo não é um erro, mas a própria matéria do discurso amoroso. Lacan ajuda a iluminar essa dinâmica ao mostrar que o olhar nunca encontra seu objeto verdadeiro, pois o sujeito vê menos o outro do que sua própria falta refletida nele. O discurso amoroso, tal como Barthes o descreve, não pode ser totalizado porque nasce justamente dessa falha constitutiva. Amor, para ambos, não é plenitude, mas um jogo

de deslocamentos: no dizer, no olhar e no desejo.

A ausência de uma definição fechada do amor abre caminho para que conceitos como o desejo, o imaginário e o discurso possam ser compreendidos em sua função estruturante na experiência amorosa. O desejo, como já assinalado por Lacan, não se resolve em um objeto, mas se funda na falta, sendo inseparável da alteridade. Ele distingue, em sua teoria, três dimensões: a necessidade, ligada ao biológico; a demanda, ligada à linguagem e ao reconhecimento; e o desejo, que não coincide com nenhuma das duas. Nesse sentido, Lacan retoma criticamente o mito platônico da busca pela metade perdida para reformular a compreensão do desejo amoroso:

A busca do complemento, o mito de Aristófanes nos dá sua imagem de maneira patética, e enganadora, articulando que é o outro, que é sua metade sexual, que o vivo procurando no amor. A esta representação mítica do amor, a experiência analítica substitui a procura, pelo sujeito, não do complemento sexual, mas da parte para sempre perdida dele mesmo, que é constituída pelo fato de ele ser apenas um vivo sexuado, e não mais ser imortal (Lacan, 2008, p. 200).

Esse ponto é fundamental, pois o desejo, em Lacan, nunca é simplesmente dirigido a um objeto concreto que possa satisfazê-lo de maneira definitiva. Ele é efeito da falta constitutiva do sujeito, que se reconhece como incompleto e projeta no Outro a promessa de completude. Como ele mesmo afirma: “o desejo do homem é o desejo do Outro” (Lacan, 2008, p. 229), indicando que aquilo que o sujeito busca no outro é, antes de tudo, uma imagem capaz de responder à sua falta, e não um objeto real que possa eliminá-la. Essa concepção se articula ao discurso amoroso de Barthes, para quem o sujeito apaixonado fala a partir da ausência e do intervalo entre si e o objeto amado. O amor, em *Fragmentos...*, aparece como esse campo em que o desejo se manifesta através de repetições, silêncios e contradições, sinalizando que o enamorado não busca simplesmente “ter” o outro, mas sustentar a linguagem que brota da impossibilidade de obtê-lo plenamente.

Essa leitura abre caminho para uma aproximação com as reflexões de Julia Kristeva, pois é precisamente na compreensão do amor como experiência discursiva, moldada pela falta e atravessada por imagens, fantasias e paradoxos, que se estabelece uma ponte fecunda entre Barthes e a autora. Ambos, ainda que partindo de projetos teóricos distintos, compartilham a preocupação em pensar o amor para além de sua dimensão psicológica individual, tomando-o como um fenômeno

simbólico capaz de revelar os modos pelos quais o sujeito se constitui, se desloca e se relaciona com o outro. Assim, amor, desejo e ausência convergem como operadores discursivos que sustentam a experiência amorosa e revelam sua complexidade estrutural.

Em *Histórias de amor*, Julia Kristeva analisa as diferentes formas de amor – parental, platônico, cristão, romântico e moderno – mostrando que o amor não é apenas um sentimento individual, mas um fenômeno discursivo que revela a relação do sujeito com a linguagem e com o desejo. Para ela, o amor opera como uma tentativa de preencher a falta que constitui o ser humano, sendo atravessado por fantasias, identificações e narrativas que moldam a experiência amorosa. Assim como Barthes, Kristeva vê o amor como um discurso fragmentado, instável e repleto de contradições, que resiste a uma definição única e se manifesta em múltiplas formas de enunciação.

Se Barthes propõe uma abordagem em que o discurso amoroso se expressa através de figuras que traduzem a experiência do sujeito apaixonado, também explorando o imaginário amoroso, Kristeva investiga como esse discurso se insere em uma dinâmica psicanalítica mais profunda ao examinar os fundamentos inconscientes do amor e sua relação com a identidade do sujeito. Para Kristeva, o amor não é apenas um sentimento dirigido ao outro, mas um espaço onde o sujeito se confronta com seus próprios limites, com seu narcisismo e com a necessidade de reelaborar a falta que o constitui. Assim, enquanto Barthes dramatiza as cenas e gestos do apaixonado, Kristeva revela os mecanismos psíquicos que sustentam essas cenas, articulando o amor com conceitos como melancolia e alteridade.

Logo, o discurso amoroso, ao articular esses registros, revela não apenas a tentativa do sujeito de nomear e organizar sua experiência afetiva, mas também os limites dessa tentativa, visto que sempre haverá algo que escapa à linguagem e permanece irrepresentável. É nesse ponto que Kristeva aponta a centralidade do narcisismo no amor. Segundo a autora, “todos os discursos amorosos são chamados a tratar do narcisismo, a instalar o amor em nosso território próprio, e a ultrapassar esse próprio num sublime formado. Este é o enredo de toda ‘história de amor’” (Kristeva, 1988, p. 18-19).

Em diálogo com o pensamento freudiano e lacaniano, ela entende o amor como uma experiência subjetiva em transformação, que não depende apenas do outro, mas da própria relação consigo mesma. Nesse sentido, pode-se relacionar sua

visão ao estágio do espelho, conceito proposto por Jacques Lacan, no qual o sujeito, ao reconhecer sua imagem refletida, constrói uma identidade baseada na alteridade. Assim como a formação do "eu" é mediada pelo olhar do outro, o amor muitas vezes se sustenta em um ideal projetado. No entanto, à medida que esse ideal se desfaz, a psicanálise não apenas ajuda a superar a perda do amor idealizado, mas também abre espaço para uma nova forma de amar, um amor que não depende de ilusões refletidas, mas de um processo contínuo de construção subjetiva. Nas palavras de Kristeva,

O amor não nos habita nunca sem nos queimar. Falar dele, mesmo em posterioridade, talvez não seja possível senão a partir dessa queimadura. [...] Ferida narcísica? Prova de castração? Morte a si? - são brutais as palavras que nos aproximam desse estado de fragilidade vivaz, de força serena que emerge da torrente amorosa, ou que a torrente amorosa deu por abandonada, mas que carrega ainda, com seus ares de soberania reconquistada, um ponto de dor psíquica tanto quanto física (Kristeva, 1988, p. 24-25).

A reflexão de Kristeva sobre o amor nasce exatamente desse lugar de instabilidade subjetiva e histórica. Em *Histórias de amor*, ela argumenta que as crises amorosas contemporâneas não decorrem de um excesso de sentimentalidade, mas de uma carência estrutural: falta algo no sujeito e na cultura que outrora dava forma, direção e sentido ao vínculo amoroso. Como afirma: “É porque estamos faltos hoje do próprio, cobertos de tantas abjeções, porque as sendas que garantiam a ascensão ao bem se revelaram duvidosas, que vivemos crises de amor. Digamos: falta de amor” (Kristeva, 1988, p. 27). Nesse trecho, Kristeva não lamenta uma perda moral, mas aponta para o esgarçamento das referências simbólicas que sustentavam o amor, como a família, a religião e a tradição.

O sujeito moderno, privado dessas “sendas”, encontra-se entregue a uma experiência amorosa marcada pela ruptura e pela errância. Essa falta não é apenas circunstancial, mas estrutural: é ela que impulsiona o movimento amoroso, que convoca o sujeito à criação simbólica, ao enlace com o outro e à elaboração de novas narrativas sobre si. Assim, diferentemente do amor romântico idealizado, que prometia plenitude e continuidade, o amor segundo Kristeva é uma prática permanente de reconstrução, surgindo precisamente onde a falta se faz mais evidente. Nesse ponto, sua reflexão aproxima-se da concepção barthesiana de amor como discurso atravessado pela ausência: tanto para Barthes quanto para Kristeva, amar é responder à falta, é falar e criar a partir dela, e não apesar dela.

Nessa perspectiva crítica, Kristeva chega a afirmar que “o amor é, em suma, um mal, na mesma medida em que é uma palavra ou uma letra” (Kristeva, 1988, p. 26), enfatizando o caráter simbólico e ambíguo desse sentimento. Ela completa essa reflexão ao dizer: “nós o inventamos a cada volta, com cada amado forçosamente único, em qualquer momento, lugar, idade... ou de uma vez por todas” (Kristeva, 1988, p. 26), reforçando a ideia de que o amor é uma prática inventiva, sempre recriada no encontro com o outro. Logo, sua visão sobre o amor se aproxima de reflexões filosóficas e psicanalíticas que rejeitam a ideia de um sentimento estático ou predestinado. A ambiguidade decorre justamente do modo como o amor atravessa e articula as três dimensões fundamentais da subjetividade: o Simbólico, o Imaginário e o Real. Como afirma a autora:

A experiência amorosa ata de maneira indissolúvel o simbólico (o que é interdito, discernível, pensável), o imaginário (o que o Ego se representa a si mesmo para manter-se e crescer) e o real (este impossível onde os afetos aspiram a tudo e onde há quem se dê conta do fato que eu não sou senão parte)” (Kristeva, 1988, p. 28).

Essa formulação evidencia que o amor não é apenas uma emoção, mas um processo psíquico complexo que mobiliza interditos, representações e impossibilidades, expondo o sujeito àquilo que o ultrapassa e o desestabiliza. Ao associar o discurso amoroso aos componentes do imaginário, percebe-se que Barthes e Kristeva não apenas exploram as formas de enunciação do amor, mas também demonstram como essas formas, baseadas em narrativas de tempo, espaço e personagens amorosos, refletem e estruturam a identidade do sujeito que ama. Para Barthes, cada parte do discurso amoroso carrega uma espécie de mapa dos sentimentos: o tempo se divide entre momentos de espera e de urgência, o espaço se enche de recados, bilhetes e silêncios compartilhados, e as “figuras” do amor (como o amante ausente, o ciúme e a espera) são como personagens de um drama pessoal e íntimo.

Em 1953, o psicanalista Jacques Lacan apresentou sua teoria das três instâncias – o Real, o Simbólico e o Imaginário – elementos que ele considerava fundamentais e inseparáveis para compreender a realidade humana. Essa proposta teórica teve origem em seus estudos sobre o Estádio do Espelho, desenvolvido em 1936, que descreve a fase inicial do desenvolvimento psíquico, ocorrendo entre os 6 e 18 meses de vida. Nessa etapa, a criança passa a reconhecer sua imagem ao se

confrontar com o reflexo do outro, processo que marca o surgimento da individualidade. Lacan afirma que “nesse estágio, a identificação, específica das condutas sociais, baseia-se num sentimento do outro, que só pode ser desconhecido sem uma concepção correta de seu valor inteiramente imaginário” (Lacan, 2003 *apud* Faustino & Falek, 2014, p. 470).

Essa descoberta do eu no espelho vai além de um simples reconhecimento visual, ela simboliza a formação de uma identidade que se articula com as relações sociais e culturais. Ao se identificar com o reflexo, a criança não apenas se reconhece, mas também começa a internalizar os códigos, valores e normas presentes na cultura que a cerca. Esse processo é essencial para a construção de um ser complexo, onde a imagem especular atua como um elemento de mediação entre a experiência pessoal e as convenções sociais, estabelecendo as bases para as futuras interações e para o desenvolvimento do sujeito. Assim,

O reconhecimento pelo sujeito da sua imagem no espelho é um fenômeno que, para a análise desse estágio, é duplamente significativo: o fenômeno aparece depois de seis meses e o seu estudo, nesse momento, revela demonstrativamente as tendências que então constituem a realidade do sujeito; a imagem especular, justamente em razão destas afinidades, fornece um bom símbolo desta realidade: de seu valor afetivo, tão ilusório quanto a imagem, e de sua estrutura, que, como ela, é reflexo da forma humana (Lacan, 2003 *apud* Faustino & Falek, 2014, p. 470).

Logo, o estágio do espelho em Lacan não é apenas um momento de reconhecimento visual, mas inaugura uma dinâmica psíquica que continuará presente na vida adulta, inclusive nas experiências amorosas. Ao mesmo tempo que constrói uma imagem coesa de si, o sujeito percebe-se como faltante e dependente do olhar do Outro para se afirmar. Para Lacan, “o eu se constitui em relação ao outro. Ele é seu correlato. O nível no qual o outro é vivido situa exatamente o nível no qual, literalmente, o eu existe para o sujeito” (Lacan, 2009, p. 72).

É nesse ponto que as reflexões de Lacan e Kristeva se encontram: se para Lacan o eu se constitui no jogo entre identificação e falta, para Kristeva o amor atualiza essa mesma tensão, funcionando como um espaço de risco e transformação. Dessa maneira, o amor se constrói entre o investimento no próprio eu e a necessidade de transpor esse limite em busca do outro, um processo no qual o sujeito se move entre idealização e frustração, desejo e perda, presença e ausência. Para Julia Kristeva,

Um passo a mais nesse estado de crise, de desmoronamento, de loucura, pode derrubar todas as defesas da razão, assim como pode, feito a dinâmica

do organismo vivo em pleno crescimento, transformar um erro em renovação, remodelar, refazer, ressuscitar um corpo, uma mentalidade, uma vida. Até duas (Kristeva, 1988, p. 24).

Portanto, para Kristeva, o amor se articula a partir da tríade lacaniana do Real, Simbólico e Imaginário: no registro do Imaginário, o amor se constrói por meio de imagens idealizadas do outro; no Simbólico, ele se inscreve na linguagem e nas normas sociais; e no Real, ele se revela na impossibilidade de se dizer plenamente, naquilo que escapa ao significado e retorna como um trauma ou um excesso, enquanto para Barthes, o amor se apresenta de forma fragmentada e é mediado pelo Imaginário, onde o sujeito constantemente projeta no outro imagens idealizadas. De maneira geral, em suas abordagens, ambos reconhecem o amor como uma experiência instável, contraditória e extremamente subjetiva, na qual o sujeito busca incessantemente significados para um sentimento que, por natureza própria, escapa a qualquer definição definitiva, e que se reconfigura constantemente ao longo da vida.

Além disso, o amor se torna uma forma de resistir ao racionalismo da sociedade, pois é um sentimento que não tem um objetivo prático e foge da lógica racional. Também é um modo de se relacionar com o outro, mostrando que o sujeito é incompleto, depende do outro e vive em meio a conflitos e dificuldades de comunicação. Nesse cenário, não por acaso, *Fragmentos de um discurso amoroso* emerge como obra-síntese desse novo olhar.

À luz disso, a concepção de desejo em Barthes é fundamental para compreender por que o amor adquire esse caráter de resistência. O desejo, tal como aparece em *Fragmentos...*, não é orientado para a satisfação nem para um fim prático, mas se mantém como movimento contínuo, marcado pela falta, pela espera e pela repetição. Diferente da lógica prática e racional do dia a dia, o desejo amoroso em Barthes não busca utilidade e não chega a uma solução final. Para quem ama, desejar não é conquistar algo e encerrar o sentimento, mas continuar preso a esse movimento, falando do outro, chamando o outro pela palavra, mesmo sem garantia de resposta.

Ao expor a sentimentalidade, aquilo que não se deixa reduzir a explicações científicas nem a normas morais estabilizadas, Barthes recoloca o desejo no centro da cena, não como algo a ser corrigido ou normalizado, mas como experiência legítima do sujeito. O desejo amoroso revela, assim, a incompletude do eu e sua dependência do outro, evidenciando que a identidade não é autônoma nem transparente, mas atravessada por conflitos, silêncios e mal-entendidos. Para o autor,

o desejo não se orienta para um objeto capaz de satisfazê-lo plenamente, nem pode ser reduzido a uma lógica de carência que encontraria resolução no encontro com o outro. Ao contrário, o desejo mantém-se ativo justamente por não se resolver, sustentando-se como movimento e insistência. Como ele mesmo afirma:

O desejo humano não tem uma relação simples com um objeto que pudesse satisfazê-lo. Ele está marcado por uma perversidade fundamental: trata-se do gozo do próprio desejo enquanto desejo. Esse desejo se constrói numa relação profunda com o desejo do outro. Por isso, ele escapa ao controle e à unidade do Eu, deixando para o sujeito apenas uma ilusão de domínio” [35] (Barthes, 2007, p. 60)

Essa formulação esclarece por que, em *Fragmentos...*, o sujeito apaixonado não busca apenas o outro enquanto objeto, mas se mantém preso à própria dinâmica do desejar. O desejo encontra sua força menos na possibilidade de satisfação do que na relação com o desejo do outro, o que intensifica a dependência, a espera e a insegurança que atravessam a experiência amorosa. Amar, portanto, não é dominar o desejo, mas submeter-se a ele, reconhecendo a perda de controle do eu e a fragilidade de qualquer pretensão de unidade subjetiva.

2.4 O REGISTRO DO IMAGINÁRIO NA EXPERIÊNCIA AMOROSA

Embora não exista, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, um fragmento intitulado diretamente “Imaginário”, essa noção atravessa toda a obra e é central para a compreensão do discurso amoroso em Barthes. O amor, tal como ele o descreve, sustenta-se em imagens, idealizações, cenas fantasmáticas e projeções do eu no outro, elementos que remetem claramente ao registro do Imaginário, conforme elaborado pela psicanálise lacaniana. O sujeito apaixonado vive imerso nesse campo, no qual o outro é continuamente investido como imagem ideal e como suporte de sentido para a própria identidade.

É justamente essa dimensão que Barthes tematiza de modo explícito no fragmento “Exílio”, em que aborda o momento em que o sujeito decide renunciar ao estado amoroso. Nessa ruptura, o sujeito não perde apenas o outro, mas perde sobretudo o acesso ao universo imaginário que sustentava sua experiência afetiva.

³⁵ Le désir humain n'est pas dans un rapport pur et simple avec l'objet qui le satisferait, mais voué à une perversité fondamentale : jouissance de désir en tant que désir. Engagé dans un rapport profond avec le désir de l'autre. Il échappe à la synthèse du Moi, ne laissant à celui-ci que l'illusion.

Como afirma Barthes, “ao decidir renunciar ao estado amoroso, o sujeito se vê com tristeza exilado do seu Imaginário” (Barthes, 2018, p. 167), indicando que o fim do amor implica um empobrecimento simbólico e afetivo profundo. O imaginário, aqui, não é simples ilusão, mas um espaço vital de investimento, fantasia e linguagem, no qual o sujeito organizava seus afetos e sua relação consigo mesmo.

Esse exílio do imaginário evidencia a função estruturante que ele exerce no discurso amoroso. Inspirado pela psicanálise lacaniana, Barthes mostra que o amor não se limita a uma relação com o outro empírico, mas envolve a construção de imagens que dão consistência ao eu e sustentam o desejo. Renunciar ao amor significa, portanto, abandonar esse espaço de imagens e narrativas que alimentavam o sujeito, confrontando-o com uma forma de vazio. Assim, o fragmento “Exílio” explicita de maneira exemplar como o Imaginário não é um elemento acessório em *Fragmentos...*, mas uma condição fundamental da experiência amorosa e da própria fala do sujeito apaixonado. Barthes descreve esse processo ao afirmar:

Quanto mais eu fracasso no luto da imagem, mais fico angustiado; mas, quanto mais eu o consigo, mais me entristeço. Se o exílio do Imaginário é o caminho necessário para a “cura”, convenhamos que o progresso é triste. Essa tristeza não é uma melancolia [...]. Minha tristeza pertence a essa faixa de melancolia onde a perda do ser amado fica abstrata. Falta redobrada: não posso nem mesmo investir minha infelicidade, como no tempo em que eu sofria por estar apaixonado” (Barthes, 2018, p. 168).

Nesse trecho, Barthes explicita que a saída do imaginário amoroso, ainda que possa ser entendida como um processo de “cura”, não conduz a um alívio, mas a uma forma particular de tristeza. Diferentemente da dor vivida durante a paixão, quando o sujeito ainda desejava, sonhava e lutava, o exílio do imaginário produz um empobrecimento afetivo, marcado pela impossibilidade de investir simbolicamente a própria infelicidade. O imaginário, portanto, não aparece como simples ilusão a ser superada, mas como um espaço vital de elaboração do desejo e do sofrimento. Ao perder o amor, o sujeito não perde apenas o outro, mas também o campo de imagens que sustentava sua relação consigo mesmo.

Esse diagnóstico barthesiano do exílio do imaginário pode ser mais bem compreendido a partir da psicanálise de Jacques Lacan, onde o Imaginário se define como um “reino psíquico inicial caracterizado pela identificação narcísica com imagens visuais, formando uma compreensão dualística do eu-outro” (Volpe, 2024, p. 46). Lacan utiliza esse conceito para pensar a formação da identidade, os processos de alienação e o estágio do espelho.

É nesse registro que o eu se constitui a partir de imagens de unidade e coerência, ainda que marcadas por idealização e ilusão. Assim, o Imaginário não é algo superficial, mas um espaço fundamental onde o sujeito encontra apoio para se reconhecer e se relacionar com o outro. Portanto, “nesse estágio, a identificação, específica das condutas sociais, baseia-se num sentimento do outro, que só pode ser desconhecido sem uma concepção correta de seu valor inteiramente imaginário” (Lacan, 2003 *apud* Faustino & Falek, 2014, p. 470).

Na teoria lacaniana, o Imaginário ocupa um lugar fundamental ao lado do Real e do Simbólico, constituindo um dos registros centrais da experiência psíquica. Nesse registro, as imagens exercem um papel estruturante na formação da subjetividade, pois é por meio delas que o sujeito constrói uma primeira ideia de unidade e identidade. Segundo Deivede Ferreira, o Imaginário “se refere ao registro das imagens, identificações e ilusões, sendo crucial na constituição da subjetividade e na organização das relações do sujeito com o corpo, o Outro e o mundo” (Ferreira, 2024, p. 413).

Entretanto, essa função estruturante não se dá sem efeitos problemáticos. O Imaginário também é o campo das ilusões e dos equívocos, uma vez que as identificações nele construídas tendem a aprisionar o sujeito em imagens idealizadas. Nesse sentido, “esse registro também é marcado por enganos e capturas, que podem distorcer a percepção do sujeito sobre si mesmo e sobre os outros” (Ferreira, 2024, p. 413). A identidade imaginária, embora necessária, é sempre parcial e instável, sustentada por uma relação dual entre o eu e o outro que tende à comparação, à rivalidade e à idealização. Lacan evidencia essa dimensão ilusória ao afirmar que,

Enquanto miragem especular, o amor tem essência de tapeação. Ele se situa no campo instituído no nível da referência do prazer, desse único significante necessário para introduzir uma perspectiva centrada no ponto ideal [...], colocado em algum lugar do Outro, de onde o Outro me vê, na forma em que me agrada ser visto (Lacan, 2008, p. 260).

Dessa forma, o Imaginário instaura uma tensão permanente entre unidade e fragmentação. Se, por um lado, ele oferece ao sujeito uma imagem de coerência necessária para sua constituição psíquica, por outro, mantém uma distância entre essa imagem e a experiência real do sujeito. Segundo o autor, “essa experiência funda o registro do Imaginário, estruturando as relações do sujeito com o corpo e com o Outro, mas também introduzindo uma divisão entre a imagem idealizada e a realidade fragmentada do sujeito” (Ferreira, 2024, p. 413). Essa divisão é estrutural e

acompanha o sujeito ao longo de sua vida, manifestando-se de forma intensa nas relações amorosas. Assim, a aproximação entre Barthes e Lacan torna-se especialmente clara quando analisamos o papel central do Imaginário no amor. Em ambos os autores, o Imaginário é entendido como um espaço de imagens, projeções e identificações que moldam a experiência subjetiva.

Sergey Zenkin, em “Roland Barthes: The Image and the Imaginary”, formula essa convergência de modo preciso ao afirmar que, segundo a teoria barthesiana, “nosso imaginário é produzido, preenchido e interpretado pela ‘imagem’ do outro, o que eu acredito que o outro pensa de mim” ^[36] (Zenkin, 2019, p. 21). Tal definição se articula diretamente com a noção lacaniana de que o sujeito se constitui por meio de imagens que o capturam e o alienam, especialmente no estágio do espelho. Assim como o eu lacaniano é resultado de uma identificação idealizada e ilusória, o sujeito amoroso em Barthes também se vê refletido em uma imagem do outro, imagem que não controla e que, ainda assim, o define.

Ao aprofundar essa relação, Barthes descreve o imaginário como uma espécie de “mito pessoal”, um sistema simbólico interno que organiza as emoções e interpretações do sujeito. As imagens que compõem esse sistema podem ser visuais, carregadas de significados implícitos, ou mentais, constituídas por sentidos místicos ou alegóricos, sempre escapando do domínio consciente. Essa distinção ecoa a formulação lacaniana: o Imaginário é simultaneamente estruturante e enganoso, pois sustenta a unidade do sujeito ao mesmo tempo em que o captura em ilusões e expectativas. Essa dinâmica aparece de forma marcante quando Barthes, seguindo a teoria lacaniana, diferencia o real e o irreal no discurso amoroso. Ele observa que:

No primeiro caso, a recusa que oponho à realidade se pronuncia por meio de uma fantasia: tudo ao meu redor muda de valor em relação a uma função, que é o Imaginário; o enamorado se separa então do mundo, ele irrealiza porque fantasia de um outro lado as peripécias ou as utopias do seu amor; ele se entrega à Imagem, e em relação a ela todo “real” o incomoda. No segundo caso, perco também o real, mas nenhuma substituição imaginária vem compensar essa perda (Barthes, 2018, p. 132-133).

Essa distinção revela o ponto de encontro entre Barthes e Lacan: para ambos, o Imaginário funciona como um mediador entre o sujeito e o mundo, mas também como um espaço de captura e alienação. O sujeito apaixonado “irrealiza” o mundo

³⁶ Our imaginary is produced, filled and interpreted by the others "image": what I believe the other thinks of me.

porque reorganiza tudo ao redor de sua fantasia, exatamente como o sujeito lacaniano que vê o outro não como ele é, mas como imagem idealizada que sustenta o desejo. Lacan insiste no caráter estrutural desse engano, onde o imaginário é inevitável e necessário, mas produz rivalidade, mal-entendidos e conflitos. Barthes, por sua vez, enfatiza a experiência afetiva dessa captura: perder o imaginário amoroso não é apenas sair de uma ilusão, mas perder um modo de existência, uma intensidade e uma forma sensível de estar no mundo. É nesse ponto que a citação barthesiana ilumina a profundidade desse exílio do imaginário. O autor escreve:

Prova de amor: sacrifico a você meu Imaginário — como se dedicava o corte de uma cabeleira. Assim talvez (pelo menos é o que dizem) terei acesso ao "verdadeiro amor". Se há alguma semelhança entre a crise amorosa e a cura analítica, elaboro então o luto de quem eu amo, como o paciente elabora o luto do seu analista: liquido minha transferência, e parece que, assim, a cura e a crise terminam [...]. O ato verdadeiro do luto não é sofrer a perda do objeto amado; é constatar um dia o aparecimento de uma manchinha na pele da relação, sintoma de morte certa: pela primeira vez faço mala quem amo, sem querer é claro, mas sem me desesperar (Barthes, 2018, p. 169).

Esse trecho evidencia que, para Barthes, o “sacrifício do imaginário” não é libertador, mas um gesto doloroso que ameaça a própria estrutura do vínculo amoroso. Renunciar ao imaginário não significa alcançar um amor mais puro ou mais real, mas entrar em contato com uma espécie de morte afetiva. Diferente do sujeito lacaniano, para quem o luto do objeto está ligado ao trabalho simbólico da análise, Barthes mostra que o luto amoroso é marcado por uma perda sensível e existencial: ao abandonar as imagens que davam sentido à relação, o sujeito percebe que algo essencial se desfaz. A “manchinha na pele da relação” não é apenas sinal da morte do amor, mas da morte do imaginário que o sustentava. É o momento em que a fantasia deixa de operar, em que as imagens que sustentavam o desejo se desfazem, e o sujeito se vê num mundo desinvestido, onde o “real” se torna duro, pesado e difícil de habitar.

A partir dessa formulação, podemos perceber ainda mais claramente como Barthes e Lacan convergem na compreensão do imaginário como força que reorganiza a experiência subjetiva e afeta profundamente a vivência amorosa. Para Lacan, o Imaginário não é apenas um conjunto de imagens, mas uma orientação do sujeito pelo registro visual e pelas projeções imaginárias, capaz de desviá-lo das necessidades reais e conduzi-lo a ações moldadas por expectativas e ilusões. Como ele próprio afirma: “Um comportamento pode se tornar imaginário quando sua

orientação a partir de imagens, e seu próprio valor de imagem para um outro sujeito, o torna suscetível de deslocamento fora do ciclo que assegura a satisfação de uma necessidade natural” (Lacan, 2005, p. 20). Ou seja, quando guiado por imagens, o sujeito deixa de responder ao mundo tal como é e passa a agir a partir do que imagina, do que acredita que o outro vê, pensa ou deseja.

Barthes reconhece que o amor pertence ao “campo do desconhecido” ^[37] (Barthes, 2007, p. 454), no qual cada nova relação inaugura experiências inéditas. É por isso que o sujeito apaixonado produz incessantemente figuras, pequenas unidades de sentido que organizam as emoções e moldam sua relação com o outro. Essas figuras são alimentadas pelo imaginário, que funciona como motor da experiência amorosa. Como observa Prado, o imaginário não é apenas um depósito de imagens, mas “o deflagrador, que tem na imagem do outro (objeto amado) a originária de todas as outras (cenas amorosas)” (Prado, 2011, p. 10). É a imagem do amado que dá início à cadeia imaginária que estrutura o amor: cenas de fusão, separação, ciúme, reencontro, abandono ou felicidade.

À medida que nos aproximamos da esfera do inconsciente, a importância desse registro se amplia, pois é nele que a maior parte das imagens amorosas é produzida e elaborada. As fantasias, projeções e visualizações internas não apenas moldam o discurso amoroso, mas também orientam as ações e reações do sujeito apaixonado. Como declara Barthes: “na situação amorosa, as feridas mais vivas vêm de imagens (no sentido exato da palavra): de visualizações (mesmo internas). É a imagem que faz sofrer” ^[38] (Barthes, 2007, p. 184). Assim, não é o real empírico que mais machuca o amante, mas aquilo que ele imagina, aquilo que vê internamente e atribui ao outro.

Assim, tanto em Barthes quanto em Lacan, o Imaginário aparece como elemento estruturante da experiência amorosa, funcionando como o espaço onde o sujeito projeta, sofre e interpreta aquilo que vive e aquilo que acredita viver. No entanto, esse percurso não se encerra nesses dois autores. Para compreender plenamente a complexidade do imaginário no amor, é necessário incluir também a perspectiva de Julia Kristeva, cuja contribuição amplia e desloca o problema, inserindo nele dimensões culturais, afetivas e psíquicas. Kristeva, dialogando diretamente com

³⁷ Champ de la méconnaissance.

³⁸ Dans la situation amoureuse, les blessures les plus vives viennent d'images (au sens précis du terme): de visionnements (fussent-ils internes). C'est l'image qui fait souffrir.

a tradição psicanalítica, concebe o imaginário não apenas como um conjunto de imagens internas, mas como parte de uma ordem psíquica marcada pela relação entre linguagem, corpo e afeto.

Na obra de Kristeva, o Imaginário também é fundamental para compreender o amor de transferência, que ocupa papel central em sua leitura da psicanálise. Para ela, o amor não é apenas uma relação entre dois sujeitos, mas uma dinâmica psíquica que se reinscreve no vínculo transferencial, onde o analisando desloca para a figura do analista imagens, afetos e fantasias originalmente ligadas a figuras primárias de amor. Esse movimento não é mero engano ou desvio; trata-se de um reencontro com o Imaginário que estruturou a infância e que continua a organizar a vida afetiva adulta. A transferência, nesse sentido, funciona como espaço onde o sujeito revive, elabora e ressignifica seus modos de amar. Nessa dinâmica:

A realidade dilui-se: a paciente não quer saber se seu médico é apenas um médico e, ainda por cima “comprometido”; o interdito evapora-se; o afeto triunfa. A imaginação, longe de se extravasar, como se poderia pensar à primeira vista, na verdade cessa; a paciente não consegue literalmente atinar com um outro objeto que não aquele que ali se manifesta, acolhedor, presente, todo ouvidos (Kristeva, 1988, p. 29).

Kristeva destaca que o amor de transferência é um amor intensificado pela linguagem e pelo Imaginário. Para ela, a transferência não é um desvio da vida amorosa, mas o seu modelo mais claro e radical, pois revela como o desejo humano está sempre sustentado por relações de poder, idealização e identificação. Como afirma a autora, “o amor contém sempre, indubitavelmente, um amor do poder. O amor de transferência é por isso mesmo a via régia do estado amoroso; seja como for, o amor aproxima-nos da soberania” (Kristeva, 1988, p. 29). O amor, nesse sentido, envolve sempre uma assimetria: quem ama coloca o outro em uma posição elevada, idealizada, investindo-o de um poder simbólico que ultrapassa sua realidade concreta. A transferência manifesta explicitamente essa dinâmica, pois o sujeito atribui ao analista uma autoridade emocional e psíquica que não é dele como indivíduo, mas como lugar simbólico.

Kristeva amplia essa compreensão ao introduzir a noção de contratransferência, que também carrega uma dimensão amorosa e imaginária. No trabalho analítico, o amor do analista materializa-se na capacidade de acolher, refletir e simpatizar com a experiência do paciente. Assim, “o amor de contratransferência é a minha capacidade de me pôr no lugar deles: de olhar, sonhar, sofrer como se fosse

ela, como se fosse ele. Momentos fugazes de identificação. Fusões provisórias e, no entanto, afetivas” (Kristeva, 1988, p. 31). Aqui, Kristeva descreve uma forma de amor que nasce do próprio imaginário com identificações passageiras, fusões momentâneas e espelhamentos que não buscam completude, mas compreensão.

A autora aprofunda essa análise ao afirmar que o amor de transferência é uma dinâmica essencialmente triangular. Nas palavras de Kristeva, “o amor de transferência é uma dinâmica a três: o sujeito (o analisando), seu objeto de amor imaginário ou real [...] e o Terceiro, o que faz as vezes de Ideal potencial, de Poder possível” (Kristeva, 1988, p. 33). Esse Terceiro que pode ser o Nome-do-Pai, a Lei, o Ideal do Eu ou uma figura simbólica equivalente, representa o lugar do poder e da soberania que estrutura a relação amorosa. Ele é o eixo que dá forma ao imaginário amoroso do sujeito, oferecendo uma referência a partir da qual as imagens se organizam.

Ao relacionar poder, identificação e imaginário, Kristeva se aproxima das ideias de Lacan, mas com um olhar mais voltado para os afetos e para as relações humanas. Para Lacan, o Imaginário está ligado principalmente à forma como o eu se constrói e às ilusões que criamos sobre nós mesmos e sobre o outro. Já Kristeva amplia esse entendimento e mostra que o Imaginário também é o espaço onde o sujeito ama, sofre, se identifica e se transforma. Assim, o amor de transferência não é só algo que acontece na clínica, mas um exemplo de como o amor funciona na vida: uma combinação de idealização, projeções e dependência do outro para organizar nossos sentimentos.

Essa perspectiva dialoga diretamente com Barthes, que também se apoia na psicanálise lacaniana para compreender o amor. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes mostra que o sujeito apaixonado vive dentro de imagens e fantasias que moldam seu desejo e seu sofrimento, exatamente como no processo de transferência descrito por Kristeva. Para ele, amar é entrar em um espaço imaginário onde o outro ganha um poder simbólico e onde o sujeito passa a interpretar tudo a partir dessa imagem idealizada. Tanto Barthes quanto Kristeva, portanto, utilizam Lacan como base para entender que o amor não é apenas um sentimento espontâneo, mas um processo atravessado pela linguagem, por imagens internas e por relações de poder que estruturam nossa maneira de amar e de ser amados.

CAPÍTULO 3 – FIGURAS DO DISCURSO AMOROSO: LEITURAS E INTERPRETAÇÕES

No prefácio de *Fragments de um discurso amoroso* (1977, p. 15), Roland Barthes já antecipa o tom subjetivo e sensível da obra ao declarar que não se configura como um tratado sistemático sobre o amor, mas sim uma tentativa de dar voz ao sujeito que ama. Barthes apresenta esse sujeito como alguém atravessado por uma linguagem intensa e solitária, cujas palavras muitas vezes se perdem na tentativa de serem compreendidas. Ele não fala do amor, mas a partir da experiência amorosa, revelando os impasses e devaneios de quem ama.

É justamente a partir dessa perspectiva que se desenvolve o presente capítulo, cujo objetivo é analisar alguns dos fragmentos da obra nos quais se evidenciam, de forma mais direta, os temas que atravessam este trabalho: o amor, o imaginário, o desejo e, conseqüentemente, a ausência. Longe de constituírem conceitos isolados, esses elementos aparecem entrelaçados no discurso do sujeito apaixonado, formando uma rede de experiências e de sentidos que se repete sob diferentes figuras ao longo do livro. O capítulo propõe, portanto, uma leitura interpretativa desses fragmentos, buscando mostrar como Barthes constrói, por meio de pequenas cenas discursivas, uma verdadeira cartografia afetiva do amor. Nesse percurso, as reflexões desenvolvidas por Jacques Lacan em *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação* e por Julia Kristeva em *Histórias de amor* contribuirão para ampliar a compreensão das formas pelas quais o sujeito apaixonado se relaciona com a falta, com o desejo, com a idealização e com o imaginário na linguagem amorosa.

Além da dimensão temática, é importante considerar a própria forma da obra. A escolha do fragmento não é apenas estética, mas corresponde ao modo como a experiência amorosa se apresenta ao sujeito: descontínua, instável, marcada por retornos, rupturas e intensidades passageiras. O amor, em Barthes, não se organiza como narrativa linear, com começo, meio e fim, mas como sucessão de figuras que surgem conforme os afetos se impõem. Nesse sentido, o fragmento torna-se a forma privilegiada do discurso amoroso, enquanto as figuras funcionam como materializações de estados afetivos, cenas breves em que o sujeito tenta nomear aquilo que vive. Como Regina Pontieri reflete no texto “Roland Barthes e a escrita fragmentária”: “Os fragmentos de Barthes [...] são postos como individualidade ao mesmo tempo em que apontam para o todo de que são parte” (Pontieri, 1989, p. 91).

A citação evidencia que cada fragmento possui autonomia própria, podendo ser lido como unidade singular, mas, ao mesmo tempo, integra um conjunto maior, no qual ganha novos sentidos. Em *Fragmentos...*, cada figura representa uma experiência específica do sujeito apaixonado, porém nenhuma se esgota em si mesma, pois todas se articulam na composição de uma totalidade afetiva marcada pela dispersão. Dessa forma, Barthes transforma a fragmentação não em perda de sentido, mas em princípio organizador da experiência amorosa.

Nessa concepção, a tensão entre presença e ausência, central no discurso amoroso, também pode ser aplicada ao próprio desejo de escrita de Barthes. O romance permanece ausente enquanto obra acabada, mas se faz presente sob a forma de vestígios, cenas e intensidades espalhadas por sua produção. Em vez de realizar plenamente o romance tradicional, Barthes desloca o romanesco para outras formas de escrita, fazendo emergir, nos fragmentos, aquilo que o romance promete: personagens, conflitos, espera, paixão e dramatização. A ausência do romance, portanto, não representa fracasso, mas condição de possibilidade para novas formas de criação literária.

Por fim, a reflexão sobre a ausência em Barthes ganha ainda maior densidade quando aproximada de sua trajetória pessoal, especialmente da centralidade da figura materna em sua vida. Sabe-se que a relação com a mãe ocupou um lugar decisivo em sua experiência afetiva e intelectual, e sua morte produziu um luto profundamente marcante, registrado posteriormente em *Journal de deuil* (1977) [39]. Nesse contexto, a ausência deixa de ser apenas uma categoria teórica para tornar-se uma experiência radicalmente vivida. O sujeito amoroso pensado por Barthes não se limita, assim, à figura abstrata do enamorado, mas remete também à condição humana diante da perda, da solidão e da impossibilidade de preencher plenamente a falta deixada pelo outro.

Ao longo das anotações do diário, Barthes evidencia como a ausência da mãe reorganiza completamente sua relação com o mundo, com a linguagem e consigo mesmo. A perda aparece não apenas como tristeza, mas como uma ruptura profunda na experiência cotidiana da existência. Em uma das passagens, escreve: “Solidão = não ter ninguém em casa a quem dizer: voltarei a tantas horas, ou a quem poder telefonar (dizer): pronto, cheguei” (Barthes, 2011, p. 42). A ausência manifesta-se aqui

³⁹ Neste trabalho, será utilizada a edição em português de *Diário de luto (Journal de deuil)*, publicada pela editora WMF Martins Fontes em 2011, com tradução de Leyla Perrone-Moisés.

na dimensão mais simples e concreta da vida diária: não é apenas a perda física da mãe, mas a perda do interlocutor privilegiado, daquele que sustentava uma forma de presença íntima e contínua.

Esse vazio repercute também na relação de Barthes com o próprio desejo. Em uma anotação de 29 de outubro, afirma: “Os desejos que tive antes de sua morte [...] agora não podem mais ser realizados, pois isso significaria que é sua morte que me permite realizá-los” (Barthes, 2011, p. 18), revelando como o luto altera não apenas o vínculo com o outro perdido, mas também a capacidade do sujeito de projetar-se no futuro. A morte da mãe modifica sua relação com o desejo e com o sentido da continuidade da vida. Em outro momento, Barthes escreve: “que essa morte não me destrua completamente, isso significa que decididamente desejo viver perdidamente, até a loucura” (Barthes, 2011, p. 21), evidenciando a tensão entre pulsão de vida e sofrimento que atravessa a experiência do luto.

A ausência também se manifesta como uma ferida persistente, algo que não se organiza como simples “falta” objetiva, mas como dor contínua que atravessa o sujeito. Barthes afirma: “meu espanto [...] vem do fato de que, na verdade, não é uma falta [...], mas uma ferida, algo que dói no coração do amor” (Barthes, 2011, p. 63). A formulação aproxima-se diretamente da lógica desenvolvida em *Fragmentos de um discurso amoroso*, na qual o sofrimento amoroso nasce justamente da impossibilidade de estabilizar a ausência. O amor, nesse sentido, aparece sempre ligado à vulnerabilidade produzida pela perda do outro.

Além disso, o luto transforma profundamente sua percepção do mundo exterior. Barthes escreve: “Como o amor, o luto torna o mundo, o mundano, irreal, inoportuno [...]. O mundo aumenta minha tristeza, minha secura, meu desassossego, minha irritação etc.” (Barthes, 2011, p. 123), aproximando explicitamente amor e luto como experiências que deslocam o sujeito da realidade compartilhada. Tanto no amor quanto na perda, o sujeito se vê absorvido por uma temporalidade própria, marcada pelo recolhimento, pela melancolia e pela dificuldade de reinserção no cotidiano. A ausência produz, assim, um afastamento do mundo e uma intensificação da vida interior.

A dimensão afetiva dessa perda aparece ainda mais intensamente quando Barthes reconhece sua própria fragilidade diante da morte materna. Ele escreve: “Eu pensava que a morte de mam. faria de mim uma pessoa “forte” [...] Mas foi exatamente o contrário: estou ainda mais frágil” (Barthes, 2011, p. 93). A ausência não fortalece o

sujeito nem o conduz a uma superação definitiva; ao contrário, evidencia sua condição de desamparo. Essa fragilidade aproxima-se da concepção lacaniana de sujeito constituído pela falta, incapaz de alcançar uma completude estável. A perda do outro faz emergir de maneira ainda mais radical a dependência afetiva e simbólica que estrutura a experiência humana

Assim, a experiência do luto em Barthes permite compreender de maneira mais profunda a importância da ausência em sua reflexão sobre o amor. A falta do outro não é apenas um tema recorrente de sua escrita, mas uma experiência existencial que atravessa sua obra e sua própria subjetividade. O discurso amoroso, em Barthes, nasce justamente dessa tentativa de sustentar, pela linguagem, aquilo que se perdeu ou ameaça desaparecer. Amar e sofrer tornam-se movimentos próximos, pois ambos colocam o sujeito diante da impossibilidade de recuperar plenamente o outro amado. Assim, a ausência revela-se não apenas como motivo temático, mas como princípio estruturante da experiência amorosa e da própria escrita barthesiana.

A dinâmica entre presença e ausência constitui o eixo estruturante de *Fragmentos de um discurso amoroso*, organizando a experiência do sujeito apaixonado e orientando a forma como o discurso se constrói. É nesse movimento entre aquilo que se apresenta e aquilo que falta que emergem, de modo recorrente e implícito, os conceitos de amor, desejo e imaginário na obra. Embora nem sempre nomeados de forma direta em todas as figuras, esses elementos atravessam a obra e sustentam a fala do sujeito apaixonado. Dessa forma, a recorrência desses três elementos justifica a escolha deste estudo, que busca evidenciar como amor, desejo e imaginário se manifestam de maneira implícita nas figuras elaboradas por Barthes, revelando-se fundamentais para a compreensão do discurso amoroso e de sua estrutura fragmentária.

Nesse percurso, interessa menos reconstruir uma teoria do amor e mais observar como o sujeito amoroso se expressa, sofre, espera e fantasia. Cada figura funciona como um recorte de experiência, um momento em que o discurso tenta dar forma ao que escapa à racionalização. A análise aqui desenvolvida procura evidenciar como o imaginário organiza a relação com o ser amado, como o desejo sustenta o movimento do discurso e como a ausência se torna uma das experiências centrais do amor, produzindo tanto sofrimento quanto linguagem. É justamente a partir dessa perspectiva que a leitura das figuras se orienta, buscando compreender de que modo o sujeito apaixonado sustenta, pela palavra, aquilo que vive no plano afetivo.

Na figura “Afirmação”, Barthes apresenta um dos movimentos mais paradoxais do sujeito apaixonado: mesmo diante do sofrimento, da dúvida e da instabilidade que marcam a experiência amorosa, o sujeito continua afirmando o amor como algo que vale a pena ser vivido. O amor aparece, assim, não como um estado confortável ou equilibrado, mas como uma escolha afetiva que resiste às decepções e aos discursos que tentam desqualificá-lo. Como escreve Barthes, “apesar das dificuldades da minha história, apesar das perturbações, das dúvidas, dos desesperos, apesar da vontade de me livrar disso, não paro de afirmar em mim mesmo o amor como um valor” (Barthes, 2018, p. 33).

Essa figura revela que o sujeito apaixonado vive em constante tensão entre o sofrimento provocado pelo amor e a necessidade de continuar acreditando nele. Mesmo reconhecendo os argumentos que tentam reduzir o amor à ilusão, à dependência ou ao erro, o sujeito insiste: “Todos os argumentos que os sistemas mais diversos empregam para desmistificar, limitar, apagar, enfim, depreciar o amor, eu os escuto, mas me obstino: “Sei bem, mas mesmo assim...”” (Barthes, 2018, p. 33). A consciência do sofrimento não elimina o investimento afetivo, pelo contrário, ele se sustenta justamente nessa contradição. Barthes mostra que o discurso amoroso é atravessado por uma resistência íntima às tentativas de racionalização do sentimento. Essa resistência se manifesta na “voz do Intratável apaixonado” (Barthes, 2018, p. 33), figura que encarna aquele que não aceita abandonar a intensidade do sentimento, ainda que ela traga sofrimento.

Para Jacques Lacan, o amor está profundamente ligado à falta e ao desejo, de modo que o sujeito ama justamente porque algo lhe escapa e jamais se completa plenamente. No *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, Lacan afirma que “aquilo de que se trata repousa por inteiro no que se passa no Outro, na medida em que ele é para o sujeito o lugar de seu desejo” (Lacan, 2016, p. 394), indicando que o desejo do sujeito se estrutura sempre em relação ao Outro. O amor, portanto, não nasce de uma plenitude alcançada, mas de uma busca incessante por algo que falta. Assim, a insistência amorosa descrita por Barthes não decorre de uma satisfação conquistada, mas da manutenção de um desejo que continua em movimento.

O sujeito apaixonado permanece ligado ao amor porque busca, no outro, uma resposta para sua própria incompletude. Logo, a “Afirmação” barthesiana evidencia que o amor não cessa diante da dor, pois o desejo não se extingue pela simples constatação racional do sofrimento. Lacan reforça ainda que “pela própria estrutura

instaurada pela relação do sujeito com o Outro enquanto lugar da fala, algo falta no nível do Outro” (Lacan, 2016, p. 394). Isso significa que nem mesmo o Outro pode oferecer uma completude definitiva ao sujeito, já que a falta também o constitui. Dessa forma, o amor se sustenta numa dinâmica de busca permanente, marcada pela impossibilidade de preenchimento absoluto. A permanência do sujeito amoroso em Barthes aproxima-se justamente dessa lógica: ele continua afirmando o amor mesmo diante da ausência, da dor ou da decepção, porque o desejo permanece ativo. O sujeito insiste não porque encontrou repouso, mas porque continua atravessado pela falta.

Em Julia Kristeva o amor aparece como experiência marcada por ambivalência e transformação subjetiva. Em *Histórias de amor*, a autora afirma que “a experiência amorosa repousa sobre o narcisismo e sua aura de vazio, de aparência e de impossível, que subentendem toda idealização igualmente e essencialmente inerente ao amor” (Kristeva, 1988, p. 299). Assim, o amor não se sustenta apenas na relação com o outro concreto, mas também na idealização que o sujeito projeta e na imagem de si que constrói a partir desse vínculo. A permanência afetiva, portanto, revela um investimento narcísico que ultrapassa a lógica racional do sofrimento ou da frustração.

Kristeva também observa que “essa desrealização subjacente ao idealismo amoroso aparece com toda a força” (Kristeva, 1988, p. 300), evidenciando que o amor implica um deslocamento subjetivo capaz de abalar as fronteiras estáveis do eu. O sujeito apaixonado permanece ligado ao outro porque a experiência amorosa mobiliza dimensões profundas da identidade, sustentadas por fantasias, projeções e desejos de reconhecimento. Nesse sentido, o sofrimento amoroso não dissolve necessariamente o vínculo; ao contrário, pode intensificar a insistência afetiva justamente porque o amor toca zonas fundamentais da constituição subjetiva.

Ao discutir a linguagem amorosa, Kristeva afirma ainda que “a palavra amorosa [...] revela a permanência dessa economia narcísica, inclusive na experiência amorosa “anódina”” (Kristeva, 1988, p. 300), mostrando que o discurso do amor preserva um investimento do sujeito em sua própria imagem. A autora acrescenta que essa experiência “não se aventura à procura da sua lógica senão aquém do espelho em que os amantes se fascinam” (Kristeva, 1988, p. 300), o que indica que o vínculo amoroso é também sustentado pelo fascínio narcísico e pelas identificações produzidas na relação. Desse modo, a fidelidade ao sentimento observada por Barthes pode ser compreendida, em diálogo com Kristeva, como tentativa de

preservar não apenas o outro amado, mas também a imagem subjetiva que o amor permite sustentar.

Nesse sentido, a figura analisada mostra que o amor, para Barthes, não é apenas um estado emocional, mas um valor que o sujeito decide sustentar contra o pragmatismo e contra a lógica que governa as relações contemporâneas. O apaixonado permanece fiel a uma experiência que o ultrapassa, mesmo quando ela se mostra dolorosa ou contraditória. A afirmação do amor funciona, assim, como gesto de resistência frente às pressões que tentam transformar o sentimento em algo controlável ou racional. Ao insistir no amor apesar de tudo, o sujeito reafirma também sua própria vulnerabilidade e sua recusa em reduzir a experiência afetiva a uma simples questão de equilíbrio emocional. A figura evidencia, nesse sentido, que amar é, muitas vezes, persistir no desejo mesmo quando a razão aconselha a desistência.

Na figura “Declaração”, Barthes examina um dos gestos centrais da experiência amorosa: o impulso do sujeito apaixonado de dizer seu amor, de falar continuamente ao outro sobre aquilo que sente. Contudo, a declaração não se limita à simples confissão ou ao momento pontual em que se afirma “eu te amo”. O que está em jogo é algo mais amplo: a necessidade de manter viva, pela linguagem, a própria relação amorosa. Como indica Barthes, trata-se da “propensão do sujeito apaixonado a alimentar o ser amado, com contida emoção, sobre seu amor, sobre ele, sobre si mesmo, sobre eles” (Barthes, 2018, p. 113), mostrando que a declaração é um movimento contínuo de sustentar o vínculo pela palavra.

Barthes descreve esse processo por meio de uma imagem marcante: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras” (Barthes, 2018, p. 113). Falar ao ser amado se assemelha a tocá-lo simbolicamente, as palavras substituem o gesto físico, criando uma forma de proximidade que prolonga o contato afetivo. A linguagem deixa de ser apenas instrumento de comunicação para tornar-se gesto, carícia, aproximação. Nesse movimento, a fala amorosa carrega sempre um desejo implícito. Mesmo quando o sujeito não declara explicitamente seu amor, toda sua linguagem aponta para essa intenção.

Barthes observa que “toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, realçar um significado único que é “eu desejo você”” (Barthes, 2018, p. 113), fazendo com que o discurso se expanda, se ramifique e se prolongue. A linguagem passa a girar em torno do desejo, alimentando-o continuamente. Por isso,

Barthes afirma que “a linguagem goza de tocar em si mesma” (Barthes, 2018, p. 113), sugerindo que o discurso amoroso produz prazer ao se repetir e se comentar, funcionando como uma espécie de eco do próprio desejo.

Ao mesmo tempo, o sujeito envolve o outro nesse discurso, buscando mantê-lo dentro da cena amorosa: “envolvo o outro nas minhas palavras, acaricio-o, roço-o, prolongo esse roçar” (Barthes, 2018, p. 113). Falar torna-se uma maneira de prolongar a relação, de impedir que o silêncio ou a distância interrompam o vínculo. O discurso amoroso é, portanto, uma tentativa de fazer durar o contato, de sustentar o outro dentro da linguagem. Barthes amplia essa reflexão ao afirmar que o amor só pode ser dito quando há alguém a quem se dirigir. Ele observa que “não é possível falar dele a não ser *segundo uma estrita determinação alocutória*” (Barthes, 2018, p. 114), pois todo discurso amoroso pressupõe um destinatário, mesmo que ele esteja ausente ou exista apenas na imaginação do sujeito.

No *Seminário 6*, Jacques Lacan afirma que “essa relação é a relação do sujeito com o significante, na medida em que aí o sujeito não pode se designar, se nomear como sujeito” (Lacan, 2016, p. 394). A fala amorosa, portanto, não aparece como expressão transparente de uma interioridade, mas como tentativa do sujeito de se constituir e se localizar por meio da linguagem dirigida ao outro. Em Barthes, essa dinâmica se manifesta quando o sujeito apaixonado fala incessantemente do amor, buscando sustentar-se simbolicamente no discurso.

Essa relação também se articula ao movimento da demanda. Lacan afirma que “no começo desse processo, é em termos de alternância significante que se articula primordialmente a necessidade do sujeito” (Lacan, 2016, p. 398). A fala amorosa nasce, portanto, dessa alternância entre presença e ausência, proximidade e afastamento. Em Barthes, o sujeito apaixonado fala porque teme o desaparecimento do outro e busca prolongar sua presença pela linguagem. O discurso amoroso torna-se, assim, uma tentativa de responder à instabilidade afetiva que atravessa o desejo.

Além disso, Lacan destaca que “o Outro ter sido estabelecido primordialmente como aquele que, em presença da demanda, pode jogar ou não um certo jogo, ele já foi instaurado como sujeito e como termo da tragédia que transcorrerá” (Lacan, 2016, p. 398). O outro amado ocupa, então, uma posição decisiva, pois é dele que depende a resposta à demanda amorosa. Em Barthes, isso aparece no fato de que o sujeito apaixonado organiza toda sua linguagem em torno da expectativa da resposta do outro, transformando o amor numa experiência marcada pela espera, pela repetição

e pela incerteza. Desse modo, o discurso amoroso revela-se inseparável da falta e da necessidade de reconhecimento, já que o sujeito só consegue sustentar sua experiência amorosa dirigindo-se continuamente ao Outro.

Do ponto de vista de Julia Kristeva, essa insistência em falar do amor pode ser relacionada ao caráter ambivalente da experiência amorosa, que envolve tanto idealização quanto risco de desestabilização do eu. Ao refletir sobre a relação entre amor, metáfora e subjetividade, a autora afirma que “enamoram-nos daquilo que se assemelha a um ideal não visto mas presente à lembrança” (Kristeva, 1988, p. 302), indicando novamente que a experiência amorosa é sustentada por um movimento de idealização e reconhecimento imaginário. O amor, assim, não se dirige apenas ao outro concreto, mas também a uma imagem idealizada que o sujeito procura reencontrar na relação amorosa.

Kristeva também destaca que “o ser em ato dá-se na experiência subjetiva, e mais ainda no paroxismo da identificação desestabilizadora-e-estabilizadora que é o amor para dois sujeitos” (Kristeva, 1988, p. 307). Dessa forma, o amor aparece simultaneamente como experiência de crise e de reorganização subjetiva: ao mesmo tempo em que ameaça a estabilidade do eu, também possibilita novas formas de constituição do sujeito. O discurso amoroso, portanto, funciona como tentativa de dar forma simbólica a essa instabilidade, organizando linguisticamente uma experiência marcada pela intensidade afetiva e pela transformação do sujeito.

Por fim, Barthes conclui a figura dizendo que “ninguém tem vontade de falar de amor, se não for para alguém” (Barthes, 2018, p. 114), ou seja, o amor exige um interlocutor, real ou imaginário, para existir na linguagem. O fragmento revela, assim, que a declaração amorosa não é apenas uma comunicação de sentimentos, mas a própria forma pela qual o amor se mantém vivo. O sujeito apaixonado fala para tocar, para manter a presença do outro e para sustentar seu próprio desejo. A linguagem torna-se o espaço onde o amor se prolonga, se comenta e se reinventa, mostrando que, em Barthes, amar é também falar e falar sempre de alguém ou para alguém.

Na figura “Alteração”, Barthes descreve um dos momentos mais delicados e dolorosos da experiência amorosa: o instante em que a imagem ideal do ser amado sofre uma ruptura e se transforma subitamente em algo estranho ou decepcionante. O que está em jogo não é necessariamente um ato concreto de traição ou abandono, mas a percepção de um deslocamento afetivo que ameaça a imagem construída pelo sujeito apaixonado. Como define Barthes, trata-se da “produção momentânea, no

terreno amoroso, de uma contra-imagem do objeto amado” (Barthes, 2018, p. 37) momento em que, a partir de incidentes mínimos, o sujeito vê “a boa Imagem repentinamente se alterar e se inverter” (Barthes, 2018, p. 37).

Esse processo mostra como o amor se sustenta sobre imagens frágeis, constantemente ameaçadas por pequenas mudanças de comportamento ou de atenção. O sujeito apaixonado observa o outro em situações cotidianas e passa a perceber sinais quase imperceptíveis de um desejo que não lhe é dirigido. Barthes descreve essa cena quando afirma: “às vezes ainda, vejo o outro submetido a um desejo” (Barthes, 2018, p. 39), mas não se trata de um desejo claramente formulado ou assumido, algo que poderia simplesmente provocar ciúmes. O que fere o sujeito é a percepção de um desejo ainda nascente, quase involuntário, percebido antes mesmo que o próprio outro tenha consciência dele.

Nesse momento, o apaixonado sente-se excluído de uma cena que parece se desenrolar diante de seus olhos. O outro surge “agitado, multiplicado, preocupado, colocado em posição de apelo em relação a um terceiro, como oposto a ele para seduzi-lo” (Barthes, 2018, p. 39), como se passasse a se mostrar para alguém que não é o amante. O sujeito percebe então uma mudança sutil na postura do amado, uma tentativa de sedução ou de valorização de si mesmo diante de outra pessoa. Barthes descreve essa situação com ironia ao afirmar que, nesse instante, o amante surpreende o outro “em flagrante delito de inflação de si mesmo” (Barthes, 2018, p. 39).

O efeito dessa percepção é devastador, pois a imagem amorosa construída até então sofre uma rachadura. O sujeito percebe uma “perturbação de ser” no outro, algo que rompe a unidade da imagem idealizada. Mesmo que nada tenha efetivamente acontecido, a simples possibilidade de deslocamento do desejo é suficiente para corromper a imagem amorosa. A cena torna-se, então, absurda aos olhos do amante, que passa a enxergar os envolvidos como “dois pavões abrindo a cauda, um diante do outro” (Barthes, 2018, p. 39), numa disputa silenciosa por atenção e sedução. O fragmento revela, assim, a fragilidade do imaginário amoroso. O amor depende de uma imagem estável do outro, mas essa imagem pode se desfazer diante de pequenos gestos e situações aparentemente insignificantes.

Nesse ponto, a leitura pode ser aprofundada a partir da psicanálise lacaniana. Para Lacan, a constituição do sujeito ocorre sempre em relação ao Outro, já que “a relação mais primordial do sujeito é a relação entre o Outro, como lugar da fala, e a

demanda” (Lacan, 2016, p. 398). O amor, nesse sentido, não se estabelece como experiência plenamente estável ou autônoma, mas como movimento marcado pela dependência do reconhecimento do outro e pela tentativa de responder à falta que estrutura o sujeito. Por isso, Lacan afirma que “não há sujeito senão para um sujeito” (Lacan, 2016, p. 398), indicando que a própria identidade subjetiva se constitui na relação com a alteridade.

Essa dinâmica ajuda a compreender a “alteração” descrita por Barthes. O sujeito apaixonado constrói, no campo imaginário, uma imagem de reciprocidade e exclusividade capaz de sustentar sua experiência amorosa. Entretanto, tal estabilidade é sempre precária, pois o sujeito permanece dividido. Como afirma Lacan, “esse sujeito está marcado pela barra que o divide primordialmente de si mesmo como sujeito da fala” (Lacan, 2016, p. 404). O amor, portanto, apoia-se numa tentativa de estabilização imaginária que jamais elimina completamente a falta estrutural do sujeito.

Quando Barthes descreve o choque provocado pela percepção do desejo do outro voltado a um terceiro, o que se evidencia é justamente a ruptura dessa sustentação imaginária. Lacan afirma que “o sujeito depende essencialmente da boa vontade do Outro” (Lacan, 2016, p. 404), já que não encontra garantia absoluta para seu lugar no desejo alheio. Assim, a experiência amorosa torna-se vulnerável ao momento em que o sujeito percebe que o outro escapa à imagem idealizada construída por ele. A “contra-imagem” barthesiana pode ser compreendida, nesse sentido, como a irrupção de uma alteridade que desmonta a fantasia amorosa e revela a impossibilidade de controlar o desejo do outro.

A contra-imagem surge quando o amado deixa de ocupar exclusivamente o lugar desejado pelo sujeito e passa a se mostrar como alguém aberto ao desejo de terceiros. A percepção dessa mudança não apenas provoca ciúmes, mas atinge a própria estrutura do amor, pois revela que o outro não pertence ao universo imaginário construído pelo amante. Barthes evidencia, desta forma, que o sofrimento amoroso nasce muitas vezes de percepções mínimas, de detalhes quase imperceptíveis que abalam a imagem idealizada do outro. O sujeito apaixonado vive constantemente sob o risco dessa alteração, pois ama não apenas o outro real, mas, sobretudo, a imagem que construiu dele. Quando essa imagem se corrompe, ainda que momentaneamente, o amor se vê ameaçado.

Na figura “Compreender”, Barthes aborda um dos movimentos mais frequentes

e, ao mesmo tempo, mais frustrantes da experiência amorosa: o desejo do sujeito de entender racionalmente aquilo que está vivendo. Diante dos impasses, das contradições e do sofrimento, surge a tentativa de organizar o amor em termos lógicos, como se fosse possível encontrar uma explicação capaz de estabilizar a experiência. Entretanto, Barthes mostra que essa tentativa está condenada ao fracasso, pois o amor não se deixa capturar por definições conceituais. O sujeito reconhece sua própria impotência ao afirmar: “Que é que eu penso do amor? – Em suma, não penso nada. Bem que eu gostaria de saber *o que é*, mas, estando do lado de dentro, eu o vejo em existência, não em essência” (Barthes, 2018, p. 89). O amante está imerso na experiência e, por isso mesmo, não consegue observá-la de fora. Ele vive o amor, mas não consegue transformá-lo em objeto de reflexão neutra.

O impasse se aprofunda porque aquilo que o sujeito tenta compreender é exatamente a matéria da qual se serve para falar. Como diz Barthes, “o que quero conhecer (o amor) é exatamente a matéria que uso para falar (o discurso amoroso)” (Barthes, 2018, p. 89). O discurso e a experiência se confundem: não há distância suficiente para que o amor seja analisado sem que o sujeito continue preso às imagens e emoções que o constituem. Por isso, mesmo quando tenta refletir, o sujeito permanece capturado pelo fluxo imaginário que estrutura sua experiência. Barthes observa que essa reflexão nunca se transforma verdadeiramente em pensamento distanciado, pois “como essa reflexão é logo incluída na sucessão das imagens, ela não se torna nunca reflexividade” (Barthes, 2018, p. 89). O sujeito tenta compreender, mas acaba retornando sempre ao campo das imagens, das lembranças e das fantasias que alimentam o amor.

A impossibilidade de alcançar uma definição satisfatória aparece quando Barthes afirma que, mesmo falando sobre o amor durante muito tempo, o sujeito só consegue captar algo dele de modo fragmentado, “por flashes, fórmulas, surpresas de expressão, dispersos pelo grande escoamento do Imaginário” (Barthes, 2018, p. 89). O amor não se apresenta como conceito claro, mas como experiência dispersa, feita de momentos, imagens e frases que surgem e desaparecem. O fragmento culmina numa imagem que resume esse paradoxo: “O lugar mais sombrio, diz um provérbio chinês, é sempre embaixo da lâmpada” (Barthes, 2018, p. 89), ou seja, aquilo que está mais próximo é justamente o que menos se consegue ver com clareza.

Para Lacan, o sujeito não possui acesso transparente a si mesmo, pois sua constituição está atravessada pela linguagem, pela falta e pelo inconsciente. O sujeito

procura nomear aquilo que deseja, mas essa tentativa encontra inevitavelmente um limite. Como afirma Lacan, “o que é visado no momento do desejo é, dizemos nós, uma nomeação do sujeito, que se revela falha” (Lacan, 2016, p. 406). O desejo amoroso, portanto, não pode ser plenamente apreendido pelo discurso consciente, já que aquilo que o sujeito tenta explicar permanece parcialmente inacessível.

Essa impossibilidade decorre do fato de que o sujeito busca no Outro uma resposta para sua própria falta. Lacan observa que “é nesse objeto que o sujeito encontra seu suporte no momento em que se evanesce ante a carência do significante que responda por seu lugar de sujeito no nível do Outro” (Lacan, 2016, p. 404). O amor aparece, assim, como tentativa de sustentação subjetiva diante de uma ausência estrutural. Entretanto, aquilo que o sujeito procura nunca se apresenta de forma completa, pois o desejo organiza-se justamente em torno do que falta e escapa.

Em *Histórias de amor*, Kristeva afirma que “ficamos doentes quando não somos amados” (Kristeva, 1988, p. 59), associando diretamente o sofrimento amoroso à fragilização da estrutura psíquica do sujeito. A autora acrescenta que isso ocorre quando há “falta de metáfora ou de idealização identificadora” (Kristeva, 1988, p. 59), isto é, quando o sujeito já não consegue sustentar simbolicamente a experiência amorosa por meio das imagens e identificações que organizavam seu desejo. Assim, o amor não é apenas um sentimento consciente que pode ser plenamente explicado pela razão, mas uma experiência que envolve identificações profundas e instáveis, frequentemente inacessíveis ao domínio racional.

Essa perspectiva aproxima-se do fragmento “Compreender”, de Barthes, no qual o sujeito apaixonado tenta incessantemente interpretar o amor, buscando decifrar seus próprios sentimentos e os sinais vindos do outro, mas encontra apenas impasses e ambiguidades. O desejo de compreender esbarra justamente naquilo que, segundo Kristeva, resiste à simbolização completa. O sujeito amoroso procura transformar a experiência em sentido, porém permanece atravessado por afetos que excedem a linguagem e escapam à consciência plena.

Destarte, o sujeito apaixonado vive no interior do amor e, por isso, não consegue iluminá-lo completamente. O desejo de compreender se depara com o fato de que o amor não é objeto externo, mas experiência que envolve e atravessa o sujeito. Assim, Barthes evidencia que o discurso amoroso nasce justamente dessa impossibilidade de compreender plenamente o que se vive. O sujeito fala porque não entende, tenta explicar o porquê é afetado. O amor, longe de se deixar reduzir a

conceitos, permanece como experiência que só pode ser dita de modo fragmentado, revelando que compreender o amor é sempre uma tentativa inacabada de organizar aquilo que, por natureza, escapa à razão.

Na figura “Desrealidade”, Barthes descreve uma das experiências mais profundas e silenciosas do sujeito apaixonado: o momento em que o mundo perde sua consistência e passa a ser percebido como distante, frio e estranho. Não se trata apenas da ausência do ser amado, mas de uma alteração na própria percepção da realidade. O sujeito, imerso na espera e na ansiedade amorosa, sente-se desligado do ambiente ao redor, como se tudo estivesse separado dele por uma camada invisível. Logo no início do fragmento, essa sensação aparece quando o sujeito relata: “Espero um telefonema, e essa esperança me angustia mais do que de costume. Tento fazer qualquer coisa e não consigo” (Barthes, 2018, p. 129), mostrando que a expectativa amorosa paralisa e desorganiza a relação com o cotidiano.

Os objetos e paisagens que normalmente ofereceriam conforto perdem sua familiaridade. O mundo se torna distante, quase desabitado: “todos os objetos cuja familiaridade habitualmente me reconforta [...] tudo me parece inerte, separado, siderado como um astro deserto, como uma Natureza nunca habitada pelo homem” (Barthes, 2018, p. 129). A realidade continua existindo, mas não consegue mais atingir o sujeito afetivamente. Mesmo aquilo que antes despertava prazer como a arte ou a convivência social torna-se indiferente: “Folheio o álbum de um pintor de que gosto; só posso fazê-lo com indiferença. Aprovo essa pintura, mas as imagens são frias e isso me aborrece” (Barthes, 2018, p. 129). O mundo continua funcionando, mas o sujeito não consegue mais se inserir nele.

A experiência se intensifica em ambientes coletivos, onde o contraste entre o sofrimento íntimo e a normalidade dos outros se torna mais evidente. Barthes observa que, em meio à multidão, o sujeito sofre de uma maneira incompreensível para quem não está apaixonado: “Num restaurante repleto, em companhia de amigos, sofro (palavra incompreensível para quem não está apaixonado). [...] Uma capa de irreal me cai dos lustres, dos tetos de vidro” (Barthes, 2018, p. 129). A presença dos outros não consola, pelo contrário, aumenta a sensação de deslocamento. O mundo parece seguir seu curso independentemente da dor do sujeito, que passa a vê-lo como algo externo, como pode ser observado no trecho a seguir:

Toda conversa geral a que sou obrigado a assistir (se não a participar) me arrepia, me gela. Parece-me que a linguagem dos outros, da qual estou

excluído, esses outros a investem derrisoriamente: eles afirmam, contestam, discutem, expõem: que é que eu tenho a ver com Portugal, o amor entre os cachorros ou o último número do *Petit Rapporteur*? Eu vivo o mundo – o outro mundo – como uma histeria generalizada (Barthes, 2018, p. 130).

Assim, a figura também mostra que, às vezes, o sujeito tenta reagir a esse estado por meio do mau humor ou da irritação, criticando o ambiente ou as situações ao redor. Esse gesto funciona como uma tentativa de se religar ao mundo: enquanto ainda consegue sentir irritação, ainda existe alguma ligação com a realidade. Contudo, quando até essa reação desaparece, o sujeito mergulha completamente na desrealidade, um estado em que nada mais provoca resposta afetiva. Para Barthes, o sujeito, para fugir do estado psicótico que o Imaginário oferta, procura mecanismos de defesa com o objetivo de se firmar a realidade mundana, sendo um deles a escrita, pois, para o enamorado, se relacionar com os outros soa como a opção mais absurda entre todas. Recorrer à desrealidade se torna, assim, um escape, uma forma de suprir seus próprios quereres e tornar a vida mais suportável e qualquer contexto que fuja da figura do amante como peça central, se torna uma tortura.

Barthes distingue, então, dois momentos distintos: o da irreabilidade e o da desrealidade. No primeiro, o sujeito se afasta do mundo porque o substitui pela fantasia amorosa: “o enamorado se separa então do mundo, ele irrealiza porque fantasia de um outro lado as peripécias ou as utopias do seu amor; ele se entrega à Imagem, e em relação a ela todo “real” o incomoda” (Barthes, 2018, p. 132-133). Nesse caso, o Imaginário ainda está ativo, preenchendo o vazio deixado pelo afastamento da realidade. Já no segundo momento, mais grave, não há sequer a compensação imaginária: “perco também o real, mas nenhuma substituição imaginária vem compensar essa perda” (Barthes, 2018, p. 133). O sujeito já não fantasia, não sonha, não se refugia nem mesmo na imagem do ser amado. Tudo se torna imóvel, sem substituições possíveis: “o Imaginário está (passageiramente) excluído” (Barthes, 2018, p. 133).

A figura termina de forma paradoxal: após tanto sofrimento causado pela espera amorosa, há momentos em que o sujeito desperta e percebe que o próprio amor pode parecer desreal: “Que diabo estou fazendo aqui? Então é o amor que me parece desreal” (Barthes, 2018, p. 133). O amor, que antes afastava o sujeito do mundo, passa a ser visto como aquilo que perdeu consistência. O estado amoroso se inverte, e o sujeito vislumbra, ainda que por instantes, a possibilidade de se desligar dele. “Desrealidade” revela, assim, que o amor não afeta apenas a relação entre duas

peessoas, mas transforma profundamente a maneira como o sujeito percebe o mundo. A espera, a ausência e a incerteza amorosa deslocam o sujeito da realidade cotidiana, mostrando que o discurso amoroso não é apenas feito de palavras dirigidas ao outro, mas também de silêncios e vazios que alteram a própria experiência de existir.

No seminário de 1974-1976, Barthes define a desrealidade como um “sentimento de desrealismo experimentado pelo sujeito, diante do mundo e dos projetos de que o mundo é objeto, aparentemente, daqueles que não estão apaixonados” (Barthes, 2007, p. 527). Trata-se da sensação de deslocamento vivida pelo sujeito apaixonado diante de um mundo que continua funcionando normalmente para os outros, mas que para ele perde consistência e interesse. Em outras palavras, aquilo que antes parecia concreto e significativo passa a soar distante, enquanto as pessoas que não vivem a experiência amorosa parecem seguir suas vidas de forma estável, acentuando a sensação de inadequação do sujeito apaixonado. Essa percepção transforma o mundo exterior em algo vazio e desconfortável, configurando-se como “um sistema vazio, objeto de mal-estar” (Barthes, 2007, p. 531).

Nas aulas, Barthes relaciona a figura da desrealidade a outras figuras, como “Clivagem”, entendida como uma divisão interna da consciência, e “Sideração”, que corresponde a um estado de paralisação ou congelamento afetivo. Segundo o autor (Barthes, 2007, p. 112), a paixão provoca uma espécie de segmentação da consciência, semelhante ao estado hipnótico, no qual o sujeito parece dividido entre diferentes percepções da realidade. Dialogando com a noção de “Clivagem do Eu”, desenvolvida por Jean Laplanche e Jean-Baptiste Pontalis, Barthes indica que o encontro amoroso conduz o sujeito a viver simultaneamente em dois cenários psíquicos distintos: de um lado, a realidade objetiva; de outro, a fuga imaginária que permite negar essa realidade em favor do desejo e da fantasia.

Nesse contexto, como afirma Barthes, “o sujeito apaixonado vê o mundo (tudo o que não é seu amor) como congelado, siderado [...]” (Barthes, 2007, p. 527). O que não pertence ao universo amoroso perde vitalidade, tornando-se distante e inexpressivo. A realidade cotidiana deixa de competir com o imaginário amoroso, que passa a dominar o campo da experiência, orientando emoções e comportamentos do sujeito. Assim, a desrealidade pode ser compreendida como um estado em que o Real perde sua força diante do Imaginário, conduzindo o sujeito a uma forma de sofrimento marcada pela confusão entre aquilo que é vivido e aquilo que é fantasiado. Ao se deslocar para o terreno do desconhecido, próprio da experiência amorosa, o sujeito

vê enfraquecer os limites entre o concreto e o imaginado, mergulhando em um espaço de incerteza e instabilidade afetiva, onde o mundo exterior perde consistência e o amor passa a ocupar o centro absoluto da experiência.

Sob a perspectiva lacaniana, a desrealidade também evidencia a fragilidade da sustentação simbólica do sujeito apaixonado. Ao perceber que o Outro não garante plenamente sua existência nem responde integralmente à sua demanda amorosa, o sujeito confronta-se com sua própria divisão. Lacan afirma que “nenhum significante possível garante a autenticidade da série dos significantes” (Lacan, 2016, p. 404), indicando que não existe um sentido definitivo capaz de estabilizar completamente o sujeito. Em “Desrealidade”, esse vazio aparece na incapacidade do enamorado de encontrar apoio no mundo exterior, que se torna estranho e sem consistência afetiva. O amor deixa então de funcionar como promessa de completude e passa a revelar a falta estrutural que atravessa o sujeito.

Nesse contexto, Lacan afirma ainda que “é então que o sujeito convoca de outro lugar, a saber, do registro imaginário, algo de uma parte dele mesmo na medida em que ele está engajado na relação imaginária com o outro” (Lacan, 2016, p. 404). A experiência amorosa passa, assim, a depender intensamente das imagens e identificações construídas pelo sujeito em torno do ser amado. O enamorado tenta sustentar-se por meio dessas construções imaginárias, buscando no outro uma confirmação de si mesmo e de seu desejo. Contudo, quando a ausência, a espera ou a indiferença do outro rompem essa sustentação, instala-se o sentimento de desrealidade: o sujeito perde a estabilidade oferecida pela fantasia amorosa e passa a experimentar um profundo deslocamento diante do mundo.

A desrealidade descrita por Barthes pode ser relacionada ao conceito de Imaginário em Lacan, pois o sujeito apaixonado passa a se prender menos ao mundo real e mais às imagens, fantasias e idealizações criadas em torno da pessoa amada. No registro Imaginário, o sujeito busca no outro uma sensação de completude e estabilidade para si mesmo. Dessa forma, quando Barthes mostra o sujeito afastando-se da realidade por causa da experiência amorosa, evidencia-se o predomínio dessas fantasias e identificações sobre sua relação com o mundo concreto.

Partindo de uma abordagem próxima, Julia Kristeva dialoga diretamente com a tradição psicanalítica lacaniana ao pensar o amor como experiência profundamente ligada ao imaginário e à idealização. Em *Histórias de amor*, a autora afirma que “o amor é no limite o olhar da alma sobre as coisas invisíveis” (Kristeva, 1988, p. 133),

indicando que a experiência amorosa ultrapassa o plano concreto e passa a ser sustentada por imagens internas, fantasias e projeções subjetivas. O sujeito apaixonado não se relaciona apenas com o outro real, mas principalmente com aquilo que imagina, idealiza e deseja encontrar nele.

Para ela, “o que é definido como um amor é a difusão luminosa, a reflexão espelhada do Um que a alma olha e ama” (Kristeva, 1988, p. 133). Essa ideia aproxima-se diretamente da noção lacaniana de Imaginário, pois o amor aparece como uma relação marcada pelo espelhamento e pela busca de unidade através do outro. O sujeito procura no ser amado uma imagem capaz de sustentar sua própria identidade e preencher suas faltas internas. Assim, quando essa imagem idealizada se rompe, seja pela ausência, pela espera ou pela indiferença do outro, instala-se a desrealidade descrita por Barthes: o mundo perde consistência porque a fantasia amorosa que organizava a experiência subjetiva deixa de conseguir sustentar o sujeito.

A figura “Eu-te-amo”, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, evidencia de forma clara como Barthes desloca o amor do campo do sentimento para o campo da linguagem. Logo no início, o autor afirma que “a figura não se refere à declaração de amor, à confissão, mas ao repetido proferimento do grito de amor” (2018, p. 157), mostrando que o “eu te amo” não é simplesmente uma mensagem, mas um ato que se repete e insiste. Assim, o amor não está no conteúdo do que é dito, mas no próprio gesto de dizer.

Barthes mostra que, depois da primeira confissão, a expressão perde seu caráter informativo tradicional: “‘eu te amo’ não quer dizer mais nada; essa frase apenas retoma de um modo enigmático [...] a antiga mensagem” (Barthes, 2018, p. 157). O sujeito apaixonado continua repetindo a fórmula não porque ela comunique algo novo, mas porque nela se concentra uma experiência afetiva que excede o sentido racional da linguagem. O amor aparece, assim, como algo que escapa à decomposição lógica das palavras. Por isso, Barthes ironiza a tentativa de analisar linguisticamente a expressão, afirmando que decompor “eu-te-amo” em sujeito, objeto e elo racional “desfiguraria o que é lançado para fora num só movimento” (Barthes, 2018, p. 157). O sentimento amoroso surge como um bloco indivisível, impossível de reduzir a categorias gramaticais.

Ao longo da figura, Barthes insiste que “eu-te-amo” não pertence inteiramente ao domínio comum da linguagem. Segundo ele, “eu-te-amo não é uma frase: não

transmite um sentido” (Barthes, 2018, p. 158), mas constitui uma situação-limite em que o sujeito se encontra totalmente implicado na relação amorosa. A expressão é definida como uma “holófrase”, isto é, uma palavra compacta, fechada sobre si mesma, em que desejo, linguagem e sujeito aparecem fundidos. Nesse sentido, o discurso amoroso aproxima-se mais do grito, da pulsão e do corpo do que da comunicação racional. Barthes reforça essa ideia ao afirmar que “o gozo não se diz; mas ele fala e diz: eu-te-amo” (Barthes, 2018, p. 159). O amor não se organiza apenas como pensamento consciente, mas como intensidade afetiva que irrompe na linguagem.

A repetição do “eu-te-amo” revela também a dimensão de dependência do sujeito apaixonado em relação à resposta do outro. O enamorado não deseja apenas amar, mas ouvir a confirmação amorosa. Barthes mostra isso ao afirmar que o sujeito quer “não apenas ser amado de volta, de sabê-lo, de ter certeza [...], mas também de *ouvi-lo dizer* de uma forma tão afirmativa, tão completa, tão articulada, quanto a sua própria” (Barthes, 2018, p. 163), esperando que o outro devolva exatamente a mesma fórmula amorosa. A reciprocidade da linguagem amorosa aparece como tentativa de alcançar uma fusão impossível entre dois sujeitos. Por isso, Barthes fantasia um momento ideal em que “nossos dois proferimentos sejam ditos *ao mesmo tempo*” (Barthes, 2018, p. 161), abolindo qualquer distância entre eu e outro. O amor sonha, então, com uma coincidência absoluta entre os amantes, como se a simultaneidade das palavras pudesse apagar a separação entre eles.

Entretanto, a figura também evidencia o caráter frágil e paradoxal dessa busca. O “eu-te-amo” depende da resposta do outro, mas nunca pode garanti-la plenamente. Quando a resposta não vem, o sujeito experimenta uma forma de anulação subjetiva: “fico certamente mais anulado se sou rejeitado não apenas como pedinte, mas também como sujeito falante” (Barthes, 2018, p. 160). A rejeição amorosa não nega apenas o desejo, mas a própria existência simbólica do sujeito, que vê sua linguagem perder eficácia. Dessa forma, o discurso amoroso revela a vulnerabilidade de quem ama, já que sua palavra depende do reconhecimento do outro para adquirir sustentação.

Nesse ponto, o fragmento aproxima-se da psicanálise lacaniana. Barthes cita diretamente Lacan ao afirmar que o sujeito apaixonado está “suspense numa ligação especular com o outro” (Barthes, 2018, p. 158). O amor aparece ligado ao registro do Imaginário, no qual o sujeito busca no outro uma imagem de completude e

reconhecimento de si. O “eu-te-amo” funciona, assim, como tentativa de preservar essa unidade imaginária. Quando o sujeito exige ouvir a mesma fórmula de volta, deseja confirmar a própria imagem amorosa refletida no outro. A insistência da repetição evidencia justamente a instabilidade dessa identificação: o sujeito precisa reiterar continuamente sua palavra porque ela nunca consegue garantir plenamente a reciprocidade desejada.

Em Lacan, “o que ali falta é precisamente o que permitiria ao sujeito se identificar como o sujeito do discurso que ele profere” (Lacan, 2016, p. 394). No discurso amoroso, o sujeito tenta reconhecer-se na palavra que dirige ao outro, esperando que ela retorne como confirmação de sua existência amorosa. Contudo, como o desejo nunca encontra uma resposta definitiva, o sujeito permanece dependente da repetição da fórmula amorosa. É por isso que, em Barthes, o “eu-te-amo” não funciona apenas como uma declaração, mas como um proferimento incessante que busca sustentar uma ligação imaginária sempre ameaçada pela falta.

Além disso, Lacan observa que “na medida em que esse discurso é o discurso do inconsciente, o sujeito nele desaparece” (Lacan, 2016, p. 394). O enamorado, ao falar de amor, revela justamente sua divisão subjetiva: ele fala para afirmar-se, mas ao mesmo tempo se perde no próprio discurso que produz. Assim, a repetição do “eu-te-amo” evidencia não uma certeza amorosa plena, mas a tentativa contínua de estabilizar algo que permanece estruturalmente instável.

A reflexão de Julia Kristeva também contribui para compreender essa dinâmica de identificação amorosa. Em *Histórias de amor*, a autora mostra que o amor produz uma espécie de fusão imaginária entre o sujeito e o outro, marcada pelo desejo de incorporação e semelhança. Segundo Kristeva, “quando o objeto que eu incorporo é a palavra do outro – um não-objeto precisamente, um esquema, um modelo –, eu me ligo a ele numa primeira fusão, comunhão, unificação. Identificação” (Kristeva, 1988, p. 47). O amor, nesse sentido, não se limita ao vínculo afetivo, mas envolve um processo profundo de assimilação psíquica, em que o sujeito tenta tornar o outro parte de si mesmo.

A autora afirma ainda que “eu posso receber palavras do outro, assimilá-las, repetir, reproduzir, tornando-me igual a ele” (Kristeva, 1988, p. 47). Essa formulação aproxima-se diretamente da insistência do “eu-te-amo” em Barthes, já que o sujeito apaixonado busca na repetição da palavra amorosa uma forma de confirmação identitária e de união simbólica com o ser amado. A palavra do outro deixa de

funcionar apenas como comunicação e passa a operar como elemento de identificação subjetiva.

Assim, o fragmento “Eu-te-amo” evidencia que o amor, em Barthes, não é uma essência, mas um acontecimento de linguagem. Ele se constrói na repetição, na espera, na resposta e na impossibilidade de dizer plenamente. Nesse sentido, o “eu-te-amo” não comunica simplesmente um conteúdo estável, mas funciona como um ato que se renova a cada enunciação, sustentando a própria existência do vínculo amoroso. Ao ser proferido, ele se dirige ao outro como um apelo, uma demanda de presença e de reconhecimento, revelando que o amor depende menos do que é dito do que do gesto de dizer.

Na figura “Exílio”, Barthes descreve um dos momentos mais radicais da experiência amorosa: aquele em que o sujeito decide renunciar ao estado amoroso e, com isso, se vê “com tristeza exilado do seu Imaginário” (Barthes, 2018, p. 167). Não se trata apenas de afastar-se do ser amado, mas de abandonar a própria imagem que sustentava o amor. O exílio, portanto, não é geográfico nem apenas afetivo, mas imaginário: é a perda do espaço interno onde o amor se organizava. Como o próprio Barthes sugere, ao evocar o personagem Werther, de Goethe, o sujeito não precisa necessariamente morrer; resta-lhe, antes, “exilar-se da sua imagem, ou pior ainda: interromper essa energia delirante que se chama Imaginário” (Barthes, 2018, p. 167).

Essa dinâmica revela que o amor não se sustenta apenas na presença do outro, mas sobretudo na imagem construída pelo sujeito. Ao decidir romper com essa imagem, o sujeito entra em um processo semelhante ao luto. No entanto, trata-se de um luto particular, pois, como Barthes observa, “no luto real, é a ‘prova de realidade’ que me mostra que o objeto amado não existe mais. No luto amoroso, o objeto não está nem morto, nem distante. Sou eu quem decide que a sua imagem deve morrer” (Barthes, 2018, p. 167). A perda, aqui, não é imposta pelo real, mas produzida pelo próprio sujeito, que tenta interromper o circuito imaginário que sustenta o desejo.

Esse processo é profundamente ambíguo. O sujeito oscila entre o sofrimento causado pela presença do outro, que ainda fere, e a tristeza provocada pela morte da imagem que sustentava o amor. Barthes descreve essa tensão ao afirmar que será preciso “suportar duas infelicidades contrárias: sofrer com a presença do outro [...] e ficar triste com a sua morte” (Barthes, 2018, p. 168). O exílio do imaginário não traz alívio imediato, ao contrário, produz uma forma de vazio em que o sujeito perde não apenas o outro, mas também a linguagem que o ligava a ele: “o ponto mais sensível

desse luto não será que devo perder uma linguagem – a linguagem amorosa? Acabaram os “Eu te amo”” (Barthes, 2018, p. 168).

Nesse sentido, a figura evidencia que o amor, em Barthes, é inseparável da linguagem. Perder o amor é também perder a possibilidade de dizer o amor. O sujeito não apenas deixa de amar, mas deixa de ocupar a posição de quem fala amorosamente. A ruptura não é apenas afetiva, mas discursiva. O silêncio que se instala não é simples ausência de palavras, mas a perda de um modo de existir na linguagem. A angústia do exílio se intensifica porque o processo nunca se completa totalmente. Mesmo quando o sujeito tenta realizar o luto da imagem, algo permanece: “o luto amoroso tem sempre um resto: uma frase volta sem parar: ‘Que pena!’” (Barthes, 2018, p. 169). O amor não desaparece por inteiro; ele retorna sob a forma de restos, de ecos, de pequenas insistências que impedem o fechamento completo da experiência.

Para Lacan, o sujeito está estruturalmente ligado ao desejo, que se organiza no campo do Outro e se sustenta na falta. O Imaginário, nesse contexto, oferece ao sujeito uma forma de consistência, por meio de imagens e fantasias que procuram estabilizar sua relação com o desejo. Em *O Seminário 6*, Lacan afirma que “a fantasia é o suporte e o índice de certa posição do sujeito no desejo” (Lacan, 2016, p. 453), indicando que o sujeito se apoia em construções imaginárias para sustentar sua própria posição subjetiva. Assim, o amor frequentemente se organiza em torno da imagem idealizada do outro, que funciona como suporte para o desejo do sujeito apaixonado.

Lacan acrescenta ainda que “é a imagem do outro que constitui o suporte do sujeito” (Lacan, 2016, p. 453). Essa formulação ajuda a compreender o fragmento “Exílio, pois o sujeito amoroso tenta afastar-se justamente dessas imagens e identificações que sustentavam sua experiência amorosa. Contudo, o abandono do Imaginário não produz liberdade plena, já que o sujeito continua atravessado pelo desejo e pela falta. Ao perder a imagem idealizada do ser amado, ele se confronta com um vazio que antes era parcialmente encoberto pela fantasia.

Nesse sentido, o afastamento do Imaginário conduz o sujeito a um confronto mais intenso com sua divisão subjetiva. Lacan observa que “o sujeito, na medida em que deseja, não sabe onde se encontra com relação à articulação inconsciente” (Lacan, 2016, p. 443). Assim, quando Barthes descreve o sujeito amoroso afastando-se das imagens idealizadas do amor, evidencia-se também a experiência de

desorientação produzida pela perda desse suporte imaginário. O sujeito já não encontra estabilidade nem na fantasia amorosa nem na realidade objetiva, permanecendo diante da impossibilidade de completude que estrutura o desejo.

Para Julia Kristeva, essa experiência pode ser relacionada à dimensão melancólica e imaginária do amor. A autora afirma que no discurso filosófico “amor e alma são indissociáveis” (Kristeva, 1988, p. 86), indicando que a experiência amorosa afeta profundamente a constituição subjetiva do sujeito. Assim, no “Exílio”, o afastamento da fantasia amorosa não representa apenas a perda do objeto amado, mas também um abalo na própria imagem de si construída na relação amorosa. O sujeito perde a sustentação psíquica que organizava sua experiência afetiva e sua percepção de si mesmo.

Além disso, Kristeva ressalta que a experiência amorosa é atravessada por tensão, excesso e sofrimento. Ao analisar o mito do carro alado de Platão, a autora descreve o amor como um movimento marcado por violência interna e descontrole pulsional: “os dois a princípio resistem e ficam enfurecidos [...] mas terminam por se deixar levar” (Kristeva, 1988, p. 88). O amor aparece, assim, como força que ultrapassa o domínio racional do sujeito e ameaça constantemente sua estabilidade psíquica. No fragmento de Barthes, o exílio do imaginário pode ser entendido justamente como o momento em que essa força deixa de encontrar apoio nas imagens idealizadas que antes organizavam o desejo.

Kristeva observa ainda que “a imagem que constitui esse imaginário não deveria ser pensada como simplesmente visual, mas como representação que mobiliza diversas facilidades” (Kristeva, 1988, p. 62). Isso significa que o imaginário amoroso não se reduz à figura concreta do ser amado, mas envolve memórias, fantasias, palavras e identificações que estruturam a vida psíquica do sujeito. Quando essas representações entram em colapso, instala-se uma experiência de perda que ultrapassa o término amoroso em si: o sujeito precisa reorganizar simbolicamente sua própria existência.

Logo, a figura “Exílio” evidencia que renunciar ao amor não significa simplesmente libertar-se dele, mas atravessar um processo complexo de perda, no qual o sujeito precisa abandonar a imagem que sustentava sua experiência amorosa. O amor não desaparece sem deixar restos; ele persiste como linguagem, como memória e como marca subjetiva. O exílio do imaginário, portanto, não é apenas o fim do amor, mas a exposição do sujeito à sua própria incompletude, evidenciando que a

experiência amorosa continua a ressoar mesmo após sua tentativa de encerramento.

Na figura “Obsceno”, Barthes propõe uma inversão provocativa ao deslocar o sentido tradicional do obsceno: na modernidade, não é mais o sexual que ocupa esse lugar, mas o sentimental. Em vez de estar associado ao corpo ou à transgressão erótica, o obsceno passa a residir na exposição do afeto, naquilo que é dito de maneira direta, sem mediação ou distanciamento. É nesse contexto que o autor afirma:

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito apaixonado como uma forte transgressão, que o deixa sozinho e exposto; por uma inversão de valores, é, pois, essa sentimentalidade que faz hoje o obsceno do amor (Barthes, 2018, p. 231).

O obsceno, portanto, não está no excesso corporal, mas na exposição do afeto, que, ao ser dito sem mediação, rompe com as normas contemporâneas de contenção e ironia. Barthes ilustra essa ideia por meio de cenas em que o sujeito amoroso aparece deslocado, quase ridículo, por dizer o amor de forma direta. A figura do tenor que declara seu amor em público evidencia esse caráter de exposição excessiva, em que o sujeito se vê iluminado, vulnerável, fora de lugar. O obsceno não está no conteúdo da fala, mas na sua forma de aparição: dizer “amor” já é, em si, um gesto que ultrapassa os limites do aceitável. Como o próprio Barthes sugere, “cada vez que aqui mesmo se emprega a palavra “amor”” (Barthes, 2018, p. 231) há algo de obsceno nesse gesto, pois ele rompe com a economia discursiva dominante.

Essa obscenidade se intensifica na medida em que o discurso amoroso se apresenta como um delírio assumido. Barthes afirma que “o enamorado delira [...] mas seu delírio é tolo” (Barthes, 2018, p. 233), e justamente por isso não encontra lugar legítimo no discurso social. O sujeito apaixonado fala em primeira pessoa, insiste, repete, não se deixa educar nem moderar: “meu discurso é continuamente irrefletido; não sei modificá-lo, escaloná-lo, colocar nele pontos de vista, aspas; falo sempre no primeiro grau” (Barthes, 2018, p. 233). Há, aqui, uma recusa da mediação crítica, o que torna o discurso amoroso inadequado às formas valorizadas de linguagem, como a análise, a ironia ou a distância intelectual.

Nesse ponto, a reflexão de Barthes pode ser articulada com a psicanálise lacaniana. Para Lacan, o sujeito se constitui na linguagem e está sempre submetido ao campo do Outro, que regula o que pode ou não ser dito. O discurso amoroso, ao se apresentar de forma direta, sem filtros, rompe com essas regulações simbólicas, expondo o sujeito em sua divisão e em sua falta. A obscenidade do amor pode, assim,

ser compreendida como o momento em que o sujeito se mostra sem as mediações que normalmente organizam o discurso, revelando algo de sua verdade desejante. Ao dizer o amor de forma insistente, o sujeito se coloca em uma posição de vulnerabilidade, pois expõe sua dependência do Outro e sua necessidade de reconhecimento.

Além disso, a ideia de que o amor é hoje mais obsceno que o sexual pode ser relacionada ao fato de que o discurso amoroso não encontra lugar estável no campo simbólico contemporâneo. Como Barthes observa, “o sentimento amoroso está fora de moda” (Barthes, 2018, p. 234), e justamente por isso não pode ser plenamente integrado a um sistema de valores compartilhado. Ele não pode ser recuperado como espetáculo nem como discurso legitimado, permanece deslocado, anacrônico, “fora do tempo interessante” (Barthes, 2018, p. 234). Essa exclusão torna o amor obsceno, pois o coloca fora das formas aceitáveis de visibilidade.

A partir da leitura lacaniana, o fragmento “Obsceno”, de Barthes, pode ser compreendido como a exposição do sujeito ao excesso do desejo e à impossibilidade de estabilizar plenamente a relação amorosa. Lacan afirma que “no homem, o desejo está fora da relação amorosa” (Lacan, 2016, p. 147), indicando que o desejo nunca se satisfaz integralmente no vínculo amoroso, pois permanece marcado pela falta. Assim, a fala obscena do enamorado em Barthes surge como tentativa insistente de preencher essa ausência estrutural por meio da palavra amorosa.

Lacan afirma ainda que “o sujeito dê o que não tem, o que é a própria definição do amor” (Lacan, 2016, p. 147). Essa formulação ajuda a compreender a obscenidade do discurso amoroso em Barthes: o sujeito apaixonado expõe-se excessivamente porque tenta oferecer ao outro uma completude que ele próprio não possui. O “obsceno” não está apenas na intensidade da declaração amorosa, mas no fato de que ela revela a precariedade do sujeito e sua dependência do reconhecimento do outro.

Além disso, Lacan observa que “no amor, o homem fica verdadeiramente alienado ao objeto de seu desejo” (Lacan, 2016, p. 147). Essa alienação aproxima-se diretamente do sujeito barthesiano, que se perde em sua própria fala amorosa e transforma o outro em centro absoluto de sua experiência afetiva. O enamorado torna-se incapaz de manter distância crítica de seu desejo, entregando-se a uma linguagem repetitiva, exagerada e muitas vezes constrangedora. A obscenidade da fala amorosa decorre justamente dessa perda de medida e dessa exposição radical do sujeito

diante do outro.

Já em Kristeva, a exposição do sujeito apaixonado pode ser compreendida como uma manifestação de sua dimensão mais íntima e instável. Em *Histórias de amor*, a autora mostra que a experiência amorosa envolve forças contraditórias, marcadas simultaneamente pelo desejo, pela idealização e pela transgressão. Ao discutir a relação entre amor e norma social, Kristeva afirma que “a constatação de uma evidência ofuscante repousa sobre a incompatibilidade da idealização e da lei” (Kristeva, 1988, p. 245). Dessa forma, o amor tende a ultrapassar os limites do discurso socialmente regulado, aproximando-se de uma linguagem excessiva e desmedida.

Na figura “Obsceno”, Barthes evidencia justamente essa fala amorosa que rompe com as mediações sociais e expõe o sujeito em sua vulnerabilidade. A obscenidade não está apenas no conteúdo do que é dito, mas no excesso da própria enunciação amorosa, que revela afetos difíceis de controlar ou organizar racionalmente. Nesse sentido, Kristeva afirma ainda que, uma vez instaurada para o sujeito, “a lei revela sua face não mais ideal, porém tirânica, tecida de constrangimentos cotidianos e de estereótipos conformistas, logo repressivos” (Kristeva, 1988, p. 245). A obscenidade da fala amorosa surge, então, como um gesto de transgressão diante dessas imposições sociais e simbólicas.

Ao afirmar que “o amante aspira a legalizar sua paixão” (Kristeva, 1988, p. 245), a autora revela a tensão entre o desejo de reconhecimento e a impossibilidade de integrar plenamente o amor às estruturas normativas da sociedade. Em Barthes, essa contradição aparece na insistência do sujeito apaixonado em falar, repetir e declarar seu afeto, mesmo quando sua linguagem parece excessiva ou deslocada. A obscenidade não está apenas no conteúdo do discurso, mas no fato de que o enamorado torna público um afeto que desafia os limites da contenção social.

Na figura, Barthes também aponta que a obscenidade é solitária: “a solidão do sujeito é tímida, privada de cenário” (Barthes, 2018, p. 235), o que impede que ela seja reconhecida como verdadeira transgressão. Diferente do obsceno sexual, que pode ser encenado, o obsceno amoroso não encontra forma de representação socialmente validada. Ele permanece discreto, quase invisível, e é justamente essa falta de reconhecimento que o torna ainda mais radical. O sujeito sofre não apenas por amar, mas por não encontrar um lugar onde esse amor possa ser dito sem constrangimento.

Por fim, Barthes sugere que há um limite nesse processo: “é então o momento impossível em que o obsceno pode coincidir verdadeiramente com a afirmação, o amém, o limite da língua” (Barthes, 2018, p. 235). Nesse ponto, o discurso amoroso toca o extremo da linguagem, aproximando-se de algo que já não pode ser plenamente dito. No entanto, ao tentar nomear esse obsceno, o sujeito já o transforma, já o reinscreve no campo do discurso: “eu mesmo ao dizê-lo, mesmo que fosse por meio do piscar de uma figura, já estou recuperado” (Barthes, 2018, p. 235). Assim, a figura “Obsceno” evidencia que o amor, em Barthes, é uma experiência que desafia as normas discursivas e sociais, expondo o sujeito em sua vulnerabilidade e em seu excesso.

Ao longo das figuras analisadas, torna-se evidente que o discurso amoroso, em Barthes, organiza-se a partir de uma tensão constante entre desejo, imaginário e ausência. O sujeito apaixonado não ama apenas o outro concreto, mas sobretudo as imagens, fantasias e projeções que constrói em torno dele, sustentando-se simbolicamente por meio da linguagem. Dessa forma, figuras como “Afirmação”, “Declaração”, “Alteração”, “Compreender”, “Desrealidade”, “Eu-te-amor”, “Exílio” e “Obsceno” revelam diferentes manifestações de uma mesma dinâmica: a tentativa do sujeito de dar forma, pela palavra, a uma experiência afetiva marcada pela instabilidade e pela falta. O amor aparece, assim, não como estado de plenitude, mas como movimento incessante de busca, insistência e elaboração subjetiva, no qual o discurso funciona simultaneamente como expressão do desejo e tentativa de sustentar aquilo que ameaça desaparecer.

Assim, *Fragmentos de um discurso amoroso* constrói uma reflexão sobre o amor que ultrapassa a ideia de sentimento individual ou experiência puramente romântica. A obra transforma o amor em espaço privilegiado para pensar a linguagem, o desejo e a própria condição subjetiva. Ao optar pela forma fragmentária, Barthes reproduz a descontinuidade da experiência amorosa e evidencia que o amor só pode ser apreendido por meio de restos, imagens e cenas parciais. O discurso amoroso torna-se, então, uma tentativa sempre inacabada de nomear aquilo que escapa à racionalização plena. Nesse sentido, a ausência não aparece apenas como tema recorrente, mas como princípio estruturante da experiência amorosa e da própria escrita barthesiana, revelando que amar é também lidar continuamente com a falta, com a instabilidade e com a impossibilidade de coincidência absoluta entre sujeito e outro.

CONCLUSÃO

Este trabalho foi norteado por um conjunto de questões centrais que buscaram compreender como o discurso amoroso é construído em *Fragmentos de um discurso amoroso* e de que modo conceitos como amor, ausência, desejo e imaginário estruturam essa experiência. Partiu-se da hipótese de que, em Barthes, o amor não se apresenta como essência ou definição estável, mas como uma prática discursiva marcada pela falta, pela fragmentação e pela oscilação entre presença e ausência. Ao longo da análise, procurou-se também investigar em que medida essa concepção dialoga com a psicanálise de Jacques Lacan e com as reflexões de Julia Kristeva, ampliando a compreensão da experiência amorosa como fenômeno atravessado pela linguagem e pela subjetividade.

A análise desenvolvida ao longo de três capítulos permite afirmar que o discurso amoroso, em Barthes, se constitui como um espaço de enunciação fragmentado, no qual o sujeito apaixonado tenta dar forma, pela linguagem, a uma experiência que escapa à estabilização conceitual. As figuras, nesse sentido, não funcionam como definições do amor, mas como cenas discursivas que evidenciam gestos, afetos e impasses do sujeito. A ausência mostrou-se como elemento estruturante dessa dinâmica: não como simples falta negativa, mas como condição de possibilidade da linguagem amorosa. É porque o outro falta, ou pode faltar, que o sujeito fala, espera, deseja e insiste.

Nesse ponto, o diálogo com Jacques Lacan revelou-se fundamental. A noção de desejo como falta estrutural permitiu compreender que o amor não visa a uma completude, mas se organiza justamente a partir da impossibilidade de alcançá-la. O sujeito amoroso, ao investir o outro como portador de uma promessa de sentido, sustenta uma relação que é, desde o início, atravessada pela ausência. O amor, portanto, não resolve o desejo, mas o reativa continuamente. Ao mesmo tempo, o conceito de Imaginário contribuiu para pensar o papel das imagens e idealizações na construção da experiência amorosa, evidenciando tanto sua função estruturante quanto sua fragilidade, como se observou em figuras como “Alteração” e “Desrealidade”.

A interlocução com Julia Kristeva, por sua vez, permitiu aprofundar a dimensão afetiva e subjetiva do amor, destacando seu caráter ambivalente e sua relação com processos de identificação, perda e reconstrução do sujeito. A experiência amorosa

foi compreendida, assim, como um campo de tensão entre estabilidade e desorganização, no qual o sujeito se constitui e, ao mesmo tempo, se vê ameaçado em sua identidade. O amor aparece, nesse horizonte, como uma experiência limite, que mobiliza tanto a linguagem quanto aquilo que nela resiste à simbolização.

No que diz respeito às perguntas que nortearam esta pesquisa, pode-se afirmar que se chegou à conclusão de que o discurso amoroso, em Barthes, é produzido como prática de linguagem atravessada pela falta, na qual o sujeito tenta continuamente nomear aquilo que não pode ser plenamente dito. A ausência, o desejo e o imaginário não aparecem como conceitos isolados, mas como forças que estruturam a experiência amorosa e sustentam o movimento do discurso. No entanto, algumas questões permaneceram em aberto, sobretudo no que se refere aos limites dessa articulação teórica. Não se esgota, por exemplo, a possibilidade de aprofundar o diálogo com Kristeva, especialmente em relação às dimensões históricas e culturais do amor, nem a de explorar de maneira mais sistemática as implicações clínicas das formulações lacanianas mobilizadas neste trabalho.

Além disso, o próprio caráter fragmentário da obra de Barthes impõe limites à análise, uma vez que resiste a qualquer tentativa de sistematização totalizante. Nesse sentido, mais do que oferecer respostas definitivas, este trabalho buscou acompanhar o movimento do texto barthesiano, respeitando sua lógica de dispersão e sua recusa a definições fixas.

No campo da fortuna crítica de *Fragmentos de um discurso amoroso*, este estudo pretende contribuir ao reforçar a leitura do amor como discurso, deslocando-o de abordagens que tendem a tratá-lo como tema ou conteúdo. Ao articular Barthes com Lacan e Kristeva, buscou-se evidenciar que o discurso amoroso pode ser compreendido como espaço de constituição do sujeito, atravessado por estruturas psíquicas e linguísticas que ultrapassam a dimensão puramente literária. Dessa forma, o trabalho contribui para uma leitura interdisciplinar da obra, aproximando teoria literária e psicanálise de maneira não redutora, mas complementar.

Como perspectivas futuras, destacam-se algumas possibilidades de desdobramento. Uma delas seria ampliar o *corpus* de análise, incorporando outros textos de Barthes nos quais o tema do amor e da subjetividade se faz presente, como seus escritos autobiográficos. Outra possibilidade consiste em aprofundar a análise de figuras que não foram plenamente exploradas neste trabalho, como “Ciúme”, “Constrangimento”, “Demônios”, “Drama”, “Signos”, “Suicídio”, “Transbordamento” e

“Verdade”, à luz do diálogo teórico aqui proposto. Também se abre como caminho a investigação de como o discurso amoroso barthesiano ressoa em produções contemporâneas, seja na literatura, no cinema ou em outras formas de expressão cultural, evidenciando sua permanência e atualidade.

Por fim, este trabalho aponta para a necessidade de continuar pensando o amor não como um conceito fechado, mas como uma experiência em constante construção, atravessada pela linguagem, pelo desejo e pela falta. Em Barthes, o amor não se define, ele se diz, se repete e se fragmenta. E é justamente nessa impossibilidade de totalização que reside sua força: o discurso amoroso permanece aberto, instável e sempre por vir, assim como o próprio sujeito que o enuncia.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo. Editora Unesp, 2018.

BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*. Edição de Claude Coste. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

BARTHES, Roland. Oeuvres complètes. Vol. 3. Paris: Seuil, 2002. Publicado originalmente em: **La Quinzaine littéraire**, n. 94, 1970. Disponível em: http://www.kristeva.fr/PDF/Roland_Barthès_Quinzaine-litteraire-94-mai-1970.pdf. Acesso em 19 mai. 2025.

BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BELLEI, Fabrício Carlo. “Amor e desejo na cultura: uma leitura psicanalítica da obra Fragmentos de um discurso amoroso, de Roland Barthes”. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/4241;jsessionid=D85D2AA7C1A4BFB8C3C7354DFA6A7EDC>. Acesso em 16 abr. 2026.

BRANDINI, Laura Taddei. “Autoridade e Alteridade na China de Roland Barthes”. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 8, n. 4, 2019, p. 70-85. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1389/1267>. Acesso em: 19 mai. 2025

BRANDINI, Laura Taddei. « Barthes et la critique brésilienne : une affaire d'amour et

de haine ». In: AJÉNS, Andrés, et al. *Coloquio Internacional Roland Barthes Amateur: Memorias*. La Paz, Bolivia: Instituto de Investigaciones Literarias, 2016, p. 31-59.

COSTE, Claude. « Les brouillons du 'Je t'aime' ». **Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)**, n.1, 2002, p. 109-128. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2002_num_19_1_1233. Acesso em 10 fev. 2025.

COSTE, Claude. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *Le discours amoureux: Séminaire à l'École pratique des hautes études (1974-1976), suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*. Paris: Éditions du Seuil, 2007, p. 19-45.

FARIAS, Clarissa Mattos. "Por uma epistemologia amorosa: Do amor (1822) de Stendhal como teoria do conhecimento". Tese (Doutorado em História) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: https://www.academia.edu/100130097/Por_Uma_Epistemologia_Amorosa_Do_Amor_1822_De_Stendhal_Como_Teoria_Do_Conhecimento. Acesso em 07 ago. 2025.

FAUSTINO, D. D.; FALEK, J. "A originalidade e a origem do estágio do espelho em Lacan". **Revista Estilos clin.**, São Paulo, v. 19, n. 3, 2014, p. 465-481. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282014000300006. Acesso em 21 fev. 2025.

FERREIRA, Deivede Eder. *Dicionário Básico de Psicanálise: Jacques Lacan (Coleção de Dicionários Psicanalíticos – Livro 2)*. [S.l.: s.n], 2024. Edição e-book Kindle.

GIL, Antonio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marion Fleischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GODOY, Arilda Schmidt. "Pesquisa Qualitativa: Tipos Fundamentais". São Paulo, v.35, n.3, p. 20-29, 1995. Disponível em:

<https://www.scielo.br/pdf/rae/v35n3/a04v35n3.pdf>. Acesso em 11 out. 2025.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 18 fev. 2026.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KRISTEVA, Julia. « La voix de Barthes ». In: Communications, 36, 1982, p. 119-123. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/comm.1982.1543>. Acesso em 26 mai. 2025.

KRISTEVA, Julia. Entrevista concedida à Purple Magazine. Entrevistador: Donatien Grau, Paris, edição FW 2013, n. 20. Disponível em: <https://purple.fr/magazine/fw-2013-issue-20/julia-kristeva/>. Acesso em: 29 abr. 2025.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Tradução de Betty Milan. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Tradução de Claudia Berliner. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LOMBARDO, Patrizia. « Barthes et l'affectivité ». In: BERTRAND, Jean-Pierre. Roland Barthes : continuités, p. 607-628. Cerisy-la-Salle: Université de Liège, 2016.

MAGALHÃES, M. U. B.; PRADO, J. B. T. “O discurso amoroso: dos fragmentos de barthes à semiótica do sensível”. **Revista Língua & Literatura**, [S. l.], v. 17, n. 29, 2016, p. 131–152. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revistalinguaeliteratura/article/view/1789>. Acesso em: 16 ago. 2025.

MOLIÈRE. *Dom Juan ou le festin de Pierre*. In Libro Veritas, Collection Théâtre, 1665. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv000002.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MORAES, Marcelo Jacques. “O rumor do autor em Fragmentos de um discurso amoroso”. In: NOVA, V.; GLENADEL P. *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005, p. 163-174.

MOREIRA, Giselle Gonçalves Mattos. “Fragmento para escrever amor: Barthes, Duras, Lacan”. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/items/a426bd1c-4a1a-40bf-8fc9-297c13382e15>. Acesso em: 9 set. 2025.

MOTTA, Leda Tenório da. Introdução. In: KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 11-19.

PARK, S. “New Fragments of a Lover’s Discourse: A Creative-Critical Experiment”. **Exemplaria**, 2021, p. 296–311. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10412573.2021.1977521>. Acesso em: 01 set. 2025.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O semiólogo apaixonado. In: *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 95-99.

PIAZZESI, Chiara. « La solitude du discours amoureux aujourd'hui. Réflexions à partir de Roland Barthes et une critique ». **Revista PhaenEx**, v. 6, n. 2, 2011. Disponível em: <https://phaenex.uwindsor.ca/index.php/phaenex/article/view/3484>. Acesso em 27 mar. 2025.

PINO, Claudia Amigo. "Roland Barthes e o ensino: da pesquisa coletiva ao amor". In: PINO, Claudia; BRANDINI, Laura; BARBOSA, Márcio; BRITO, Silvia (org.). *Novamente Roland Barthes*. Natal: Editora IFRN, 2018. p. 37-61.

POCIÑA, Andrés. "Motivos de um amor desgraçado: a idade de Fedra e a beleza de Hipólito". In: FERREIRA, M. de F.S.; DUARTE, et al. (org.). *O livro do tempo: escritas e reescritas: teatro greco-latino e sua recepção I*, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/40889>. Acesso em: 3 ago. 2025.

PONTIERI, Regina. "Roland Barthes e a escrita fragmentária". **Língua e Literatura**, São Paulo, Brasil, v. 17, 1989, p. 81-98. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114005>. Acesso em: 22 abr. 2026.

PRADO, Rafael Lovisi. "Das obscenidades amorosas". Em *Tese*, [S.l.], v. 21, n. 2, p. 74-89, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/emt/article/view/31861>. Acesso em: 15 fev. 2025.

PRADO, Rafael Lovisi. "Roland Barthes e o discurso amoroso: para além da teoria, o romanesco". Belo Horizonte: UFMG, v.3, 2011. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revele/article/view/11272>. Acesso em 21 jun. 2025.

RACINE, Jean. *Fedra*. Tradução de Sebastião Francisco de Mendo Trigos. Rio de

Janeiro, 2006. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/fedra.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2025.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Roland Barthes: biografia*. Tradução de Sandra Nitri e Regina Salgado Campos. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

SCAPIN, André Luís. “O amor como suplência à relação sexual”. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/89249/230077.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=O%20amor%20%C3%A9%20o%20que,1985>. Acesso em 06 jan. 2026.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. “Roland Barthes e as Representações da Alteridade”. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, Brasil, 2015, p. 130-135. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/109031>. Acesso em: 29 abr. 2025.

SIQUEIRA, Elizabete. “A metáfora do amor”. **Opção Lacaniana**, São Paulo, v. 5, n. 15. Disponível em: http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_15/A_meta_fora_do_amor.pdf. Acesso em: 06 jan. 2026.

SOLANO, Alexandre Francisco. “Diálogos entre História, Literatura e cena teatral: Roland Barthes revisitado por Antônio Fagundes e Teresa de Almeida em Fragmentos de um discurso amoroso”. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19371>. Acesso em: 01 ago. 2025.

STENDHAL. *De l'amour*. Paris : Librairie universelle, 1822. 2 v. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626818d/f8.item>. Acesso em 15 out. 2025.

VESCHI, Benjamin. Figura. *Etimologia.com.br*, 2020. Disponível em: <https://etimologia.com.br/figura/>. Acesso em: 27 abr. 2026.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZENKIN, Sergey. "Roland Barthes: The Image and the Imaginary". **Revista Phantasia** (online), v.9, 2019. Disponível em: <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=1112>. Acesso em 12 jan. 2026.