

DIÁRIO DE LUTO, DE ROLAND BARTHES OU A ESTÉTICA DO FRAGMENTO

Rodrigo da Costa Araújo (UFF; FAFIMA)
rodricoara@uol.com.br

Como o amor, o luto fere o mundo, o mundano, de irrealidade, de importunidade. Resisto ao mundo, sofro com o que ele me reclama, com a sua reclamação. O mundo aumenta a minha tristeza, a minha secura, a minha confusão, a minha irritação, etc. o mundo deprime-me. (Roland Barthes, 2009, p. 135)

Não desejo outra coisa que não seja habitar o meu desejo. (Roland Barthes, 2009, p. 184)

Produzido entre outubro de 1997 e setembro de 1979, ou seja, um período de dois anos, o *Diário de Luto* [2009], de Roland Barthes [1915-1980] foi escrito a tinta e, por vezes, a lápis, em fichas que ele próprio preparava delicadamente e dividia de folhas de papel A4 cortadas em quatro e das quais organizava sempre uma reserva sobre a mesa. Período, também, que o crítico-escritor e autor de *Le plaisir du texte*, preparava o seu curso para o *Collège de France* sobre *O Neutro* (fevereiro a junho de 1978), publicava grande número de artigos em diferentes jornais e revistas, escreveu *A Câmara Clara* entre abril e junho de 1979 e, ainda, o curso *La Préparation du roman* (dezembro de 1978 a fevereiro de 1980).

Pelo que tudo indica, no princípio de cada uma destas obras citadas acima, todas elas, explicitamente, foram postas sob o signo da morte da mãe, e, por isso, encontram-se nas fichas do *Diário de Luto*. Fragmentário e bordando arabescos em torno do vazio, esse diário é composto por notas dispersas e breves, onde a reflexão dominante é a obsessão pela figura desaparecida; a devoção e a dor; mas, também, a reflexão sobre a própria noção de gênero [no caso o diário], de luto, do tecido excessivo da linguagem e as suas implicações discursivas.

A leitura desse diário, de certa forma, confirma que a busca da arte (literária) converte o escritor a uma relação de busca de si

mesmo “não quero falar disto com medo de fazer o que não o será - embora de fato a literatura tenha origem nestas verdades” (BARTHES, 2009, p. 31). De alguma forma, o fazer literário (cujo produto é uma obra de arte) impõe ao autor (escritor-Barthes) a renúncia de si mesmo, de seu nome civil em nome da arte (do “eu” da escrita), em favor da expressão estética do humano, “dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve” (BLANCHOT, 1987, p. 19).

É dessa repugnância que Maurice Blanchot, em *O Espaço Literário*, vê surgir o Recurso ao “diário”. Não há nesta aferição crítica nenhuma tonalidade romântica, já que o Diário não confessa a essência de um relato em primeira pessoa (ele é sim, a expressão memorial do escritor recordando a si mesmo, através das reminiscências cotidianas de sua vida). O diarista recorda a si mesmo escrevendo o diário em fragmentos insignificantes – como em *Roland Barthes par Roland Barthes* do mesmo autor - que o prende a realidade cotidiana (histórica). Assim, o verdadeiro no diário é o recorte literário de suas observações, o registro fragmentado de seus incidentes (estilhaços de linguagem soltos na cotidianidade).

Segundo Blanchot, quando o escritor presente a metamorfose de ter que renunciar a si mesmo na obra, lança mão do diário, que será a sequência de pontos referentes ao reconhecimento de si mesmo. Assemelha-se a uma ronda noturna a mapear –, como em *Incidentes* –, esse reconhecimento (o escritor aí se escreve):” conserva um nome e fala em seu nome, e a data que se inscreve é a de tempo comum em que o que acontece, acontece verdadeiramente” (BLANCHOT, 1987, p. 19). O diário que, aparentemente, é solitário, serve ao escritor para o escape da solidão que lhe é imposta “por intermédio da obra” (BLANCHOT, 1987, p. 19). Recorrer à escrita do *Diário*, é para Blanchot, agarrar-se ao verdadeiro do cotidiano, não abdicando da felicidade e da conveniência de dias “que se sigam de modo verdadeiro”; é deixar-se estar ao sabor de uma incessante escritura, temporalizando essa escrita “na humanidade do cotidiano datado e preservando a sua data” (BLANCHOT, 1987, p.20). Não importa aqui atestar a veracidade do escrito, mas salvaguardar a ocorrência do evento cotidiano (mesmo que insignificante) como um “trabalho daquilo que se ultrapassa e avança para amanhã – definitivamente” (1987, p. 20).

Nas 330 fichas – 266 páginas – dia a dia, o ensaísta francês registrou as suas impressões, emoções e sentimentos, face ao luto da mãe, Hemiette Binger que faleceu aos 84 anos. Se, apenas por isso, esta leitura poderia ser interessante (sem qualquer interpretação mórbida no termo), existe, ainda, a importância de Roland Barthes ter sido um dos grandes nomes do pensamento da semiologia e da linguística. Ou seja, subsiste, ao folhear este diário íntimo, a tentação de encontrar nestes fragmentos em prosa uma tentativa de desabafar, evidentemente, mas sempre sob o foco de uma estética ou da sua assumida e propositada negação “Escrever para recordar? Não para me recordar, mas para combater a dilaceração do esquecimento [...] (BARTHES, 2009, p. 123)” ou “Não quero falar disto com medo de fazer literatura - ou sem a ter a certeza de que não o será - embora de facto a literatura tenha origem nestas verdades (BARTHES, 2009, p. 31)”.

As diversas referências literárias, em especial ao autor de *Em Busca do Tempo Perdido*, como “A literatura, é isto: que não posso ler sem dor, sem sufocação de verdade, tudo o que Proust escreve nas suas cartas sobre a doença, a coragem, a morte da sua mãe, o seu desgosto, etc.” (2009, p. 187) acentuam ainda mais a relação entre a vida vivida e a escritura. O escritor-diarista assume-se como um “eu” fora do tempo: pela ação de sua escrita (que não é a mesma ação de uma firmeza ordinária); por seu trabalho incomum (prolongando escrituras diversas); pela solidão do seu ofício (cada escritor, só escreve seu diário); pela intimidade de uma fala simples. O diário deixa de ser histórico para ser a história cotidiana de quem o escreve (a vida do autor é uma obra).

Não abolindo o jogo da convergência, o *Diário de Luto* revaloriza o disparate como totalização, como fez, por exemplo, *S/Z* (1970), todo montado em “lexias” estelares, os *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1977), bem como outros ensaios. Sob o signo do fragmento, não há tampouco sobras: o semiólogo faz oferendas, primícias, primorosos frutos de uma linguagem-vida-escritura. Para Latuf Isaias Mucci, quando teoriza o conceito de fragmento ressalta que ele é:

Testemunha do passado, que ajuda a compreender e a reconstituir, extrato de um livro, de um discurso, índice de uma crise do gênero, da totalidade, da obra, do sujeito, do autor e do leitor, espécie de gênero,

que engendrou uma estética do fragmento, sem referência a uma organização globalizante, cunhado numa forma lapidar, como os provérbios, e, muitas vezes, paradoxal e circular, reação contra o estruturalismo, que privilegia os esquemas e sistemas, ou seja, objetos acabados e fechados, recuperado no pós-estruturalismo, que elege o inacabado, o fragmento, mesmo com sua origem milenar, ressurgiu como signo de certa modernidade em busca de uma nova linguagem num mundo onde a unidade e a certeza não são, definitivamente, evidentes onde vigem a aporia, as contradições, a fluidez, inscritas, como modos de dispersão e justaposição, no texto.

Diário de Luto é construído por fragmentos, de articulações de instantes que vêm picar, ferir (como o *punctum*)¹ o leitor Roland Barthes, no momento de escrever, desmontando do oral em proveito do imaginário da escritura. Assim, apresenta-se, para nós, um Roland Barthes-escritor, investigado pelo romanesco. O descontínuo na forma desliza para o descontínuo da identidade, abrindo espaço para a ficcionalização da vida, aproximando o tema do diário, aos fragmentos já vistos e reunidos em *Roland Barthes por Roland Barthes*.

O esteta, nesse sentido, reflete, em suas múltiplas máscaras e rubricas, e na polifonia de suas referências artísticas e culturais, uma marca singular em relação ao discurso do luto. É a singularidade desse discurso, o registro do cotidiano e as miríades de conexões por ele viabilizadas que pluralizam a leitura das descobertas. Nos fragmentos, inscreve-se um *écrivain-dandy*² que rompe com as noções de gêneros (literário e ensaístico), em um texto em que as simulações romanescas dão o tom.

O reivindicador do “prazer do texto” e o crítico romanesco de si mesmo fez desse diário um trabalho de explicitação de um texto plural e que se adensa, se opaciza, se ambigua por um trabalho de

¹ Punctum é mais conhecido como um conceito de Roland Barthes, o que em fotografia “pinça o olhar do espectador”. A definição de punctum em fotografia, segundo Barthes (1984, p. 45-46), é um despertar para algo que nos chamou a atenção na imagem. Esse despertar – ao contrário do studium que é do leitor para imagem o interesse ou o gosto pela foto – emana da cena na fotografia para o leitor e é parecido com uma marca que pontua, um instrumento que fere

² BOUÇAS, Edmundo. *Qui je dois désirer (deliberação de um écrivain-dandy)*. In: CASA NOVA, Vera e GLENADEL, Paula (org). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro. Sete Letras, 2005. pp.91-106.

escritura. A medida e valor dos fragmentos e do texto, assim, são dados pelo próprio valor do texto, que ele consegue suscitar: o luto em fragmentos. Fez, como ele mesmo estabeleceu:

Como um *bricoleur*, o escritor (poeta, romancista ou cronista) só vê o sentido das unidades inertes que tem diante de si relacionando-as: a obra tem, pois, aquele caráter ao mesmo tempo lúdico e sério que marca toda grande questão: é um quebra-cabeça magistral, o quebra-cabeça do melhor possível (BARTHES, 1964, p. 186).

A prática crítica, como é vista nesse fragmento que se refere a Butor, é, pois, uma prática secreta do indireto e, que, também, pode ser aplicada a sua própria escritura nesse diário. O pretexto crítico talvez seja ideal para que se pratique não o romance, mas o romanesco a que aspirava Roland Barthes. A “crise do nome próprio” que, segundo ele, o impede de ser romancista, encontra saída quando esse nome próprio não tem um referente “real”, mas já é ele próprio um nome literário. A reivindicação do prazer por Barthes, em seu ensino e, por sua vez, nesse diário e escritura, é um dos aspectos mais instigantes de sua proposta.

Inquietante, sua escritura, nesses registros diarísticos, é a atividade com a qual o escritor se envolve, se enovela, finge que vai dizer, mas apenas aponta, sugere, indicia, de forma a fisgar o leitor com o seu “canto órfico”³, que só pode olhar para frente, proibido que esta de retornar ao objeto amado. Nesses fragmentos ficam apenas os possíveis narrativos e a obstinação de escritor em dispor, manipular, compor, manejar, reordenar a vida, enquanto a morte não lhe rouba a cena. Nesse discurso, ora em crítica-escritura, ora sério e denso, as confissões acontecem entre as digressões da memória e o jogo escritural.

No espaço esperado e continuamente suspenso da criação do diário, tece-se o luto como ausência-presença: a criação que emerge, pelos fragmentos, da criação submergida e impossibilitada do dizer.

³ Roland Barthes ao falar do escritor e do crítico no prefácio de *Essais critiques* (1964) acentua a “linguagem indireta” do escritor. E sendo ela indireta, é também, simultaneamente obstinada e “desviante”. Seria esse olhar, segundo o crítico francês, uma situação órfica, “não porque Orfeu “cante”, mas porque o escritor e Orfeu estão ambos tomados pela mesma interdição, que faz o seu **canto**: a interdição de se voltarem para aquilo que amam” (BARTHES, 1964, p. 16).

O romanesco se realiza e pulsa nos e dos flagrantes da ausência, das clivagens, suspensão, rupturas daquilo que o romance poderia ser dito, mas não foi. Em meio à confusão e fragmentação diegética, percebe-se a construção de um “eu” que se mantém como perturbável personagem, ou em contrapartida, um “eu” que retorna dilacerando as estruturas da linguagem, ressignificando o sentido discursivo do luto. Dessa forma, constrói-se um discurso como se tudo não passasse de ensaios de uma biografia-ficção de um escritor-autor do jogo. As imagens encarnadas pela escrita assemelham-se a projeções da imaginação alterada de um escritor entre a vida e a morte, entre Eros e Tanatos.

Apegando-se à vida, para continuar a viver, em meio à ausência extremamente dolorosa, anestesiado pela escritura e pelo desejo, o escritor rebela-se, discretamente, contra o discurso do luto, criando, agarrando-se à escrita da vida através da criação. A morte é o enredo de um imaginário em sofrimento, da memória misturada à escritura, da vigília discreta e sobressaltada pelos dilaceramentos físicos, matéria bruta de certo romance não escrito que vai se convertendo em matéria prima para a análise discursiva. Em certo sentido, fica nas entrelinhas, o que Blanchot reforça:

[...] escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias ou, como Virginia Woolf, como Delacroix, para não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte. (BLANCHOT, 2005, p. 274)

No contexto dessas ideias, o diário e registros dos fatos surgem como argumento de que, na arte, na literatura, o jogo entre signo, vida e morte atinge o paroxismo, seu ponto de reflexão crítica. O que Barthes acaba aí revelando é a arte como lugar privilegiado onde se consuma a batalha discursiva entre o perecível e o imortal. Na sua aspiração para a eternidade da vida no signo, a escritura não é senão o descarnamento e a mais cabal evidenciação da angustia humana: a provisoriidade do vivido, que habita cada milésimo de instante da nossa existência. A vida registrada, relida e transcrita em significantes está cada vez mais grávida e próxima da morte.

Essa mesma sequência fragmentária do *Diário de Luto* é utilizada inclusive em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), texto que subverte o conceito de autobiografia, no qual o autor fala de si por biografemas⁴, fragmentos de vida que quebram a cronologia dos fatos e que, ainda que apresentem um Roland Barthes histórico, cronologicamente situado, não impede que outros Barthes sejam (re)elaborados, à medida que o leitor, ao “levantar a cabeça” aqui e ali cadencie, com os movimentos de seu próprio corpo, os movimentos do corpo que se encena no texto. Tudo reforça os valores do “texto de gozo”, num encontro de pluralidades, conforme o que se lê em S/Z: “Este “eu” que se aproxima do texto é já uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)” (BARTHES, 1970, p. 16).

O fragmento, portanto, marca inconfundivelmente da poética barthesiana, presta-se em alto grau ao objetivo do autor, o de escapar à organização retórica, o que equivale a dizer, dada a explicitação desse objetivo, que o autor não tem ensinamentos a transmitir e tampouco tem a pretensão de criar, com sua produção textual, um modelo que possa ser seguido ou imitado com o discurso do luto. Isso se comprova tanto pela pluralidade de sua obra como um todo, quanto pelo fato de dela se poder extrair nenhuma metodologia aplicável ao tratamento dos textos. A pluralidade do autor espelha a pluralidade do leitor que foi Barthes e essa relação especular está na própria raiz do conceito de escritura por ele forjado. Entretanto, ainda que procure, através do fragmento, escapar ao “fascismo” (BARTHES, 1987, p. 14) da língua, Barthes não se mostra ingênuo, pois “um fragmento de escritura é sempre uma essência de escritura” e, ainda que em menor proporção, pode muito bem servir a fins ideológicos, motivo pelo qual é assumido pelo autor em várias discussões e livros.

Maria Augusta Babo e Maria Luísa Janeira (1982) ao estudarem a escritura e a textualidade em Roland Barthes ressaltam a subjetividade, o sujeito discursivo como instância, a corporalidade, além

⁴ O biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmagoria; a compor, com esses fragmentos, outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor (PERRONE-MOISES, Leyla, 1983, p. 15).

do fragmentário e do aforístico em sua poética. O real, segundo elas, apresenta-se, ainda, no fragmento em estado “corpúscular” e no aforismo como microcosmo. Em consequência disso, temos uma relativa desintegração discursiva do dito pela inclusão do não dito, a energia da multiplicidade, a dispersão, a contingência. Quanto ao aspecto aforístico do discurso, contrariamente, temos a força da totalização, o concentramento, a necessidade. Entre o fragmentário e a o aforístico, nas entrelinhas da escritura, comparece um sujeito refratado, oscilante entre a atopia fragmentária e a utopia aforística, diferenciando tanto um sujeito central, razão e centro de um sistema de signos, com um sujeito local, efeito e lugar de uma estrutura. O sujeito, com esses efeitos discursivos, multiplica-se, a razão desarticula-se. “Da ilusão passa-se à ficção da identidade, à qual é o indivíduo e não a pessoa, a qual é significância e não já consciência” (BABO, 1982, p. 239).

Para elas, o sujeito aforístico fala de dentro da verdade, encerrando-a e excluindo, assim, o espaço que a transcende, negando-a ou pervertendo-a. Com essa postura esse sujeito, também, se mascara, se esconde no interior desse espaço indubitável para afirmar, não a sua diferença, mas a sua sujeição, a sua ausência como tal, dando lugar ao todo, sujeito universal, que vai desde o senso comum, a voz da coletividade, até a banalidade, nem eu nem ele, mas todos, a evidência. (BABO, 1982, p. 239).

Além de reforçar esse mesmo estilo da escritura barthesiana, – aforístico e fragmentário –, Susan Sontag (1982) aproxima o estilo barthesiano ao de Gide, Sartre e, essencialmente, ao de Benjamim. De todas as comparações, ela entende e explora o crítico-ensaísta, como a um esteta⁵, aquele que através da escrita, mostra-se e se reelabora, dispersando-se, numa diferença infinita, pelo Texto, de que o sujeito, nele se constituindo e dissolvendo entre o prazer e o gozo. Ao mostrar-se e trabalhar a linguagem, poeticamente, o escritor-esteta não faz mais do que sacrificá-la, ao mesmo tempo, a literatura na escrita.

⁵ “A obra de Barthes, como a de Wilde e a de Valéry, devolve a dignidade ao conceito de esteta. Seus trabalhos mais recentes, em grande parte, são uma celebração da inteligência e dos sentidos, e dos textos da sensação. Defensor dos sentidos, jamais traiu a mente. Barthes não cultivou clichês românticos sobre a posição entre a agilidade mental e sensual”. (SONTAG, 1986, 130).

Ao relermos - reescrevemos - o texto barthesiano entre a luz e a sombra do esteticismo (diríamos e encontraríamos, no seu intertexto mitológico: Eros e Thanatos nas entrelinhas desse diário), reconheceremos nesses registros, em figurações e desfigurações múltiplas, os fragmentos mitográficos que nele, citacionalmente, aparecem, desaparecem. Assim, ao pretender, paradoxalmente, totalizar a experiência do autor entre os fragmentos e aforismos, não consegue deixar de repor opacidade, - o discurso *obtus-*, não faz mais que captar fragmentos e arranjá-los, criando um simulacro de inteireza que se oferece ao leitor. Não nos familiarizamos com Barthes através de seu diário, mas sim, através de Barthes-escritor que vemos aos poucos compor e apagar esse rosto, que não é único e nem totalmente coerente, que não é obra de um autor que o entrega acabado, mas é obra do leitor que vai aos poucos descortinando seus traços, também jogo do “óbvio e o obtuso”, inteirando-se de seus traços, pressupondo seu texto, sua *écriture*. Imagem móvel para cada um que a compõe, que se refaz na releitura ou no contato com aquilo que ainda não foi lido. Nesse sentido, podemos dizer que Barthes-crítico-semiólogo se disfarça em personagens.

Entre o *l'obvie* et *l'obtus*, entre o crítico e o escritor parece não haver divisões, apenas o afrontamento que os desvela ou a fronteira difusa que se coloca para o leitor como desafio que instiga a descobrir os limites que os envolvem. A leitura desse diário aponta, em Barthes, o caminho que o transforma de autor-crítico em leitor de si mesmo, de artista, em semiólogo das linguagens. Nessa leitura de si, o crítico e escritor se desafiam para proporcionar, ao leitor de ambos, uma revisão da literatura a partir da leitura responsável pela descoberta do autor nos textos que lê o crítico na maneira como descobre esse autor/leitor. Entre o ficcionista e crítico há apenas um disfarce de autores, ambos são leitores sagazes.

Ao fragmento junta-se o romanesco⁶, “o romanesco é um modo de notação, de enquadramento do real cotidiano, um modo de fragmentação; e captado, de preferência quando se produz” (MARIEL-

⁶ O romanesco é a palavra-chave para Barthes, uma forma discursiva não estruturada (não é uma história, uma anedota, com personagens, não é um romance), é “notação, investimento, interesse pelo real cotidiano, pessoas, o que se passa na vida” (BARTHES, 1982, p. 219).

LE, 2010). Mesmo falando de luto, o diário, através do romanesco reforça a passagem entre a vida e a literatura, entre o romanesco e a passagem que se faz através da fragmentação, da descontinuidade - modo de notação, de enquadramento ou mesmo de picturalização do cotidiano, o romanesco torna-se a matéria de uma escritura curta, certa ideia da errância da vida cotidiana. Tal como o romance de Proust, o narrador-protagonista, nesse diário, estabelece uma busca poética da realidade perdida do passado, e uma busca dos meios artísticos para recriá-la colocando no papel suas memórias ou reminiscências.

Observando-se e envolvido em tédio (e fazendo o leitor perceber esse sentimento) - feito espectador de si mesmo, em pleno desinvestimento do mundo - Barthes vai preenchendo o diário com um cotidiano ínfimo, em meio à insônia, na volta de incursões noturnas que começam e acabam na posição melancólica. Barthes, como em muitos outros textos, perseguia o tempo todo a escritura, tanto na prática como na teoria, uma teoria que, parecendo pretender conceituar a escritura, era ela mesma um discurso escritural. Por isso em *Diário de Luto*, não acontece diferente disso, ele é uma espécie de *Fragments d'un discours amoureux* mais pessoal e delicado. Mostra, que, tal como a vida, a morte carrega o simbolismo da primeira vez e a sua carga semântica que ensombra todos os dias. É a primeira noite de luto, o primeiro domingo, o regresso à casa vazia, a primeira neve em Paris sem a presença da mãe. A dor, que inscrita nas fichas e nos significantes, será substituída pelo receio da repetição. Ao longo dos dias, a descoberta da banalidade no luto – “Ao tomar estas notas, confio-me à banalidade que existe em mim” (BARTHES, 2009, p.25) – traz-lhe um novo olhar sobre o apartamento onde vivia, as pessoas da rua, a ida à pastelaria, a repetição de rituais quotidianos sem a presença da mãe. O diário para Barthes não revigora na escrita a questão trágica do louco: Quem sou eu? (BARTHES, 1988, p. 371), mas apresenta a questão cômica do desvario: “Sou?”. O diário traz em si um paradoxo: ao constituir-se numa forma obsoleta de escrita (“o limbo do Texto, a sua forma inconstituída, involuída e imatura”) é também “um retalho autêntico desse Texto” (BARTHES, 1988, p. 371). Diante do diário, o próprio crítico afirma: “Ao escrever o meu *Diário*, estou, por estatuto, condenado à simulação. Dupla

simulação, até: porque, sendo toda emoção cópia da mesma emoção que se leu em algum lugar” (BARTHES, 1988, p. 370).

Jogar com o privado, permitindo a mirada *voyeurista*, não é o que mais surpreende em Barthes, autor de escritos íntimos - discurso que, progressivamente, ele foi se subjetivando, adotando o fragmento e a notação, a começar pelas notas de viagem do livro *L’Empire des Signes* [1970] e, de forma esparsa, em *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975] e, ainda, com a presença da primeira pessoa do singular, plenamente em cena desde *Fragments d’un discours amoureux* [1977]. Esse diário se escreve, assim, em nome do morto, em direção à morte. Futura ou presente, anunciada ou encenada, ela paira sobre o texto. E com ela, o gozo do diarista, por isso, também, a escrita descontínua e lacunar, que encena o vazio: ali têm lugar a ruptura, a cisão e, sobretudo, o silêncio. Linhas, fragmentos, fichas em torno de um vazio, palavras no lugar do indizível, lápide sobre as ruínas, epitáfio para a mãe.

Enfim, buscar a definição de autobiografia⁷ como uma fórmula clara e total, conforme observa Lejeune seria um fracasso. Por isso, o teórico pontua que “a autobiografia se define a esse nível global: é um modo de leitura tanto como um tipo de escritura, é um efeito contratual que varia historicamente” (p. 60). Ressaltando pontos importantes dos estudos autobiográficos, Lejeune percebe que a tônica da questão é perceber a autobiografia como um gênero contratual, indo além das estruturas aparentes do texto, colocando em questão as posições do autor e do leitor.

Nesse diário, os fragmentos exibem-se como espetáculo das impressões dos acontecimentos, dos testemunhos literários e do luto, da observação minuciosa, da história e da vida pessoal, transcritas, inscritas, reescritas no diário, em um “espaço autobiográfico”, de que fala Philippe Lejeune. A estética do fragmento, para Latuf Isaias Mucci, recria um “espaço literário”, postulado por Maurice Blanchot (1907-2003), em que cintilam, significam, reverberam resíduos, tra-

⁷ Autobiografia e diário são gêneros diferentes, mas possuem em comum o fato de trabalharem com uma forma específica de narrativa - a prosa - e remeterem a uma temporalidade inscrita no campo da memória (o passado), tendo como eixo norteador o relato da vida de um “eu”. E, são, justamente, essas características que os fazem compartilhar da denominação “prosa memorialística”.

ços, marcas discursivas. Dele, resulta um relativismo estético e histórico, que amalgama o criador e o leitor, no desenho da rede escritural, onde bailam os objetos percebidos, os signos lidos, relidos e interpretados, reinterpretados.

A escrita do gozo, nesse caso, constitui, nesse diário, uma escrita que se aproxima da morte, da perda, da destruição das certezas do sujeito, da ruína de seus alicerces: “Avec l’écivain de jouissance (et son lecteur) commence Le texte intenable, le texte impossible”⁸ [BARTHES, 1977, p. 37]. Assim, pondo-se, com efeito, na posição daquele que faz e não mais na daquele que fala sobre um discurso, Barthes-escritor endossará sua produção, fundamentalmente, a partir das proposições do fragmento e do romanesco nesse diário ou em muitos outros ensaios críticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Rodrigo da C. Diário de Luto, de Roland Barthes ou a escrita do fragmento. Lumen et Virtus [Resenha]. *Revista de Cultura e Imagem*, v. 01, p. 01-03, 2010.

_____. À beira de espelhos. Roland Barthes fragmentário. *Revista Escrita* (PUCRJ. Online), v. 10, p. 01-13, 2009.

BABO, Maria Augusta & JANEIRA, Ana Luísa. Entre o fragmentário e o aforístico. In: *Leituras de Roland Barthes*. Lisboa: Dom Quixote. 1982, p. 237-245.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1977.

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.

_____. *O grão da voz*. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. *Fragments d’un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.

_____. *Incidentales*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

⁸ “Como o escritor de gozo (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível”. [BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. 1977. Paris. Seuil. p.37].

- _____. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. Deliberação. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 359-372.
- _____. *Lóbvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HEATH, Stephen. *Vertige du Déplacement. Lecture de Barthes*. Paris: Fayard, 1974.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MARIELLE, Macé. Roland Barthes romanesque. *Actualité de Roland Barthes*. <http://www.fabula.org/forum/barthes.php>. 2000. Acesso em 20/08/2010.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Fragmento*. "Verbete", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em: 20-08-2010).
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- ROGER, Philippe. *Roland Barthes, roman*. Paris: Bernard Grasset, 1986.
- SIMÓN, Gabriela. *Las semiologias de Roland Barthes*. Córdoba: Alción, 2010.
- SONTAG, Susan. *L'écriture même: à propos de Barthes*. Paris: Christian Bourgois, 1982.
- _____. Lembrando Barthes. In: _____. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.