



FENOMENOLOGIA DO FALAR DE AMOR

Susan Petrilli¹

Tradução de Cecília Maculan Adum

Resumo

O amor, enquanto voltado para um “único ao mundo” é sempre único. Mas o amor é único também no sentido que várias subdivisões, como aquela entre Ágape e Eros, o amor filial, materno, passional, de amizade, conjugal, são subdivisões que não tangem à unidade e à unicidade do amor. Para dividir, está a língua, a ordem do discurso. As denominações oficiais do amor estão ligadas com a categoria da identidade. E cada vez que uma identidade é assumida, mais de uma alteridade é sacrificada, alteridade própria e alteridade dos outros. Os vários nomes do amor, as suas várias identidades são igualmente sacrifícios da alteridade. A possibilidade de se evitar a língua acontece quando a escritura não é uma simples transcrição, escritura de escrevente, mas é escritura do escritor. Seja a escritura, seja o apaixonado ambos são submetidos às graças do amor, e o amor é sempre fora dos papéis sociais.

Palavras-chave: Amor, alteridade, corpo, ordem do discurso, escritura, unicidade

A unicidade do amor

Em “Para uma filosofia do ato responsável” (1920-24) Mikhail Bakhtin nos faz observar que

o centro valorativo da arquitetônica do evento da visão estética é um ser humano, mas não como um qualquer, de conteúdo idêntico a si mesmo, mas como uma realidade concreta amorosamente afirmada. Nesta, a visão estética não faz absolutamente abstração dos possíveis pontos de vista de valores, não apaga a fronteira entre o bem e o mal, entre o bonito e o feio, entre verdade e a mentira; a visão estética conhece e encontra todas estas diferenças no interior do mundo contemplativo, mas estas diferenças não surgem dele como critérios últimos, como princípio de ver e formar o que é visto, mas elas permanecem no interior desse mundo como momentos constituintes da sua arquitetônica, e todavia são todos abarcados pela afirmação de um ser humano, uma afirmação amorosa que tolera tudo. A visão estética também conhece, é claro, “princípios de seleção”, mas esses são todos arquitetonicamente subordinados

¹ Susan Petrilli é professora de Filosofia e Teoria das Línguas na Universidade de Bari, Departamento de Práticas Linguísticas e Análise de Textos. Leciona Semiótica, teoria da tradução e estudos de Mídia.

ao centro valorativo soberano da contemplação – um ser humano (BAKHTIN E SEU CÍRCULO, 2010, p. 127)

A relação de amor é central também na reflexão de Roland Barthes. Qual amor? Aquele erótico do *Discurso Amoroso* (seminários 1974-1976, 2007, tr. it. 2015) e dos *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977, trad. it. 1979), aquele filial de *A câmara clara* (1980, trad. it. 1980), e de *Onde ela não está*. (Diário do luto, 2010), aquele de Roland Barthes por Barthes (*Barthes de Roland Barthes*, 1975, tr. it. 1980), ou aquele da amizade: a *acolútia*, o cortejo dos amigos, conforto do viver, dos quais Barthes fala em um ensaio de 1978, intitulado “A imagem”. Quais desses? Eros ou Ágape? O amor passionai ou o amor racional?

O ponto central da questão é que *o amor é único*. É essa a tese de Jean Luc Marion, é essa a tese de Emmanuel Lévinas, é essa a tese de Roland Barthes.

Isso em dois sentidos. O amor é sempre único, não apenas aquele “erótico”, mas também aquele materno: tenha uma mãe dez filhos, cada filho é amado pela mãe como filho único, e de nada vale a consolação pela perda de um com a argumentação de que existem outros nove, como de nada vale a consolação pela perda da mulher amada com o argumento de que existem tantas outras.

Isso vale também para o amor de Deus. Cada indivíduo é amado por Deus Pai como filho único. Por outro lado, seja dito entre parênteses, se Deus é amor, Deus é único: isto é, como diz Lévinas, o monoteísmo não é uma caracterização aritmética.

O amor enquanto voltado a um “único no mundo” é, nesse sentido, sempre único.

Mas o amor é único também em um outro sentido. Isto é no sentido que as muitas subdivisões como aquela entre Ágape e Eros, filial, materno, passionai, de amizade, conjugal, etc são subdivisões que não tangem à unidade e à unicidade do amor. Para dividir há a língua, a ordem do discurso. A tal propósito, em *Aula* (1978) Roland Barthes mostra como a língua nos constrange a dizer, a definir, a distinguir as relações: duas pessoas se frequentam assiduamente, e a um certo ponto é como se a língua interviesse para impor que cada um dê nome à relação, que diga qual é entre aqueles nomes previstos na semântica e no léxico vigente, que diga qual é e que se comporte em consequência disso.

Como bem sabia Claude Lévi-Strauss no estudo sobre os sistemas de parentesco, o sistema nominal é ao mesmo tempo um sistema de comportamentos. O poder da língua sobre o falante, diz Barthes, não consiste no impedir de dizer, mas, ao contrário *no constranger a dizer*, a nominar, a estabelecer etiquetas, a assumir-se cada um em consequência a responsabilidade do relativo comportamento e do relativo juízo positivo ou negativo que a sociedade prevê para as relações normais e também anormais, para a regularidade e para a perversão.

As várias denominações do amor estão ligadas à categoria da identidade à qual a ordem do discurso e a própria língua sustentam muitíssimo. Nomeação significa identificação. E cada vez que

uma identidade é assumida mais de uma alteridade é sacrificada, alteridade própria e alteridade dos outros. Os vários nomes do amor, as suas várias identidades, são igualmente sacrifícios da alteridade.

A atopia de quem ama

Trapacear com a língua, não se fazer encontrar jamais lá onde se está localizado, individuado, procurado: é essa a indicação de Roland Barthes em *Aula*. Mas isso é possível até um certo ponto e certamente não basta a vontade, a determinação, a intenção. Não está nas mãos do sujeito, enquanto sujeito, enquanto centro de decisão, essa possibilidade. Trata-se, ao contrário, de algo que acontece e acontece de maneira impessoal, como o fato de chover. Acontece àquele que, diz Barthes, não escreve mais em maneira transitiva, como sujeito ativo, como escrevente, como autor-autoridade; que não tem mais, diria Mikhail Bakhtin, uma palavra direta, objetiva, sua; que não escreve mais com o nome próprio.

A possibilidade de se desviar da língua acontece quando a escritura não é mais transitiva, assume a forma de escritura intransitiva, não é escritura de escrevente – o jornalista, o ensaísta, o publicitário -, mas sim escritura do escritor. Escritor, diz Bakhtin, é aquele que veste a roupa do calar; e o calar é o único modo de desviar-se da língua fascista, que, feito silêncio, quer se fazer sentir, quer definir, determinar, distinguir.

Trata-se do escritor, portanto, como capaz de calar, e, portanto, de exotopia, de deslocamento. Mas também o enamorado, quem ama, o é; e também aquele que ama, já que ama independentemente de uma escolha, por qualquer deliberação da própria vontade, recebe, melhor se poderia dizer, é submetido, à graça do amor. Não é casual que “enamorado” soe no passivo, “estar enamorado”, que em português exista a raiz latina *passio*, *apaixonar-se*, e que em francês e em inglês para “enamorar-se” se usem verbos que traduzidos literalmente em italiano signifiquem “cair em amor”, como “cair doentes”.

Amar é, diria Emmanuel Lévinas, um movimento sem retorno, sem ganho, movimento em sentido único, no qual o sujeito como ser ativo se transforma, ao contrário, em sujeito no sentido passivo do termo, em ser sujeitado. Um ser que se encontra escritor, assim como se encontra enamorado.

Não estamos falando do enamorado no sentido erótico do termo. Como se vê, infelizmente, a língua distingue e constrange a distinguir. Quem ama não é mais um papel social, o amor do papel não convence muito, e no final das contas é hipócrita e falso. O amor é sempre fora dos papéis sociais.

O enamorado, diz Barthes, é atopus, desordenado ou inoportuno, como o escritor. E, repitamos, não se trata do amor erótico. O amor é único, a língua constringe a distinguir: amor conjugal, amor de amante, amor perverso, amor filial, amor paterno. A procura obstinada pela fotografia da mãe descrita por Barthes em *A câmara clara* não é procura pelo amor filial, mas sim procura pelo enamorado. Como o é a procura da acolútia, não procura do amigo por parte do amigo, do discípulo por parte do mestre, mas sim procura pelo enamorado.

Não estamos falando de amor conotado como erótico e muito menos de amor conotado como sexual, que a ordem do discurso prescreve e que “normalmente está voltado ao outro sexo” e obedece ao sistema das relações previstas pelo social.

Estamos falando do amor único. O amor único não é uma ideia, não é um conceito, não é uma abstração, esse não existe em geral. O amor único é sempre amor em primeira pessoa, amor de um singular e justamente por isso é sempre único. Não é caracterizável como deste tipo ou daquele outro tipo. À cerca do amor se pode escrever, diz Barthes, somente em primeira pessoa. E no *Discurso amoroso*, no primeiro dos dois seminários, em 23 de janeiro de 1975, a propósito da figura “-amo” ele afirma: “Uma gramática verdadeira (não escolástica, não repressora) não conteria o infinitivo na conjugação de amar”.

A experiência amorosa, como redução ao pré-categorial

O enamorado fala: assim começa *Fragments de um discurso amoroso*. O amor vai de um eu a um tu e na sua unicidade se subtrai ao olhar de um terceiro, não participante. Nisso está a discricção do amor, o seu essencialpudor, a sua “solidão constitutiva”, como diz Barthes, uma “solidão essencial”, de quem ama, homóloga à *solidão essencial* da qual fala Maurice Blanchot a propósito do escritor.

Essa palavra em primeira pessoa não é, todavia – justamente porque discreta, não despudorada, não ostensiva, não subscrita -, não é palavra direta, palavra objetiva, palavra que usa a língua, e que por consequência é à essa funcional e por essa usada. Essa é uma palavra *que cala* e nesse modo é excedente, outra, capaz de subtrair-se ao silêncio ensurdecido da comunicação, segundo a ordem do discurso.

Essa palavra indireta, taciturna, esse discurso do enamorado, como discurso do escritor, disturba justamente por isso, porque é infuncional, e no final das contas, de maneira não suspeita, como diz Edmond Jabès, subversiva.

O enamorado, no sentido que estamos falando, é aquele que ama, e ama com um amor único, vem a se encontrar em uma perspectiva extraordinária em relação a qual as formas e as

categorias segundo as quais está organizado o mundo ordinário são abolidas. Trata-se de uma espécie de *redução ou de suspensão de juízo fenomenológica* em base à qual o sentido óbvio, do qual o próprio Barthes fala, é colocado de lado.

No que concerne à forma do espaço, já fizemos referência ao caráter atópico do enamorado, aquele que ama. Ele não se coloca em nenhum lugar preciso mas não no sentido que se encontra em um tipo de anônimo não-lugar como aqueles descritos por Marc Augé e que são típicos da forma social em que vivemos. Ao contrário, cada lugar assume uma conotação, uma valência, uma coloração única. Nenhum outro pode ocupar, experimentar, viver os lugares de quem ama, os quais não são os mesmos, nem para os outros nem para ele do momento em que ama.

O próprio conceito de distância não é mais aquele comumente entendido, e acontece o fenômeno paradoxal que a distância da pessoa amada até ele não corresponde à distância dele até a pessoa amada. Ele se sente próximo àquilo que para o outro é distante, e vice-versa; e se sente muito distante, sofrendo por isso, de quem o percebe em uma distância curta.

Também o tempo muda radicalmente, e também o tempo é percebido pelo enamorado em uma maneira que não corresponde àquela do amado: um dia, uma hora pode durar uma eternidade, e quando o enamorado se lamenta com o amado, que não conseguia mais suportar o longuíssimo tempo da separação, pode sentir-se dizer que o tempo é tratado simplesmente como um punhado de dias.

Mas aquilo que mais pode interessar a uma fenomenologia do amor é um tipo de redução que podemos indicar como transcendental, porque é como se portasse as formas do espaço-tempo não ainda medidas, organizadas, determinadas, conceitualizadas.

A redução consiste no passar dos sujeitos ordinários, já feitos, a uma espécie de pre-categorial único, insubstituível, imensurável em cujo espaço e tempo não são mais aqueles do sujeito psicológico, do sujeito já dado.

O efeito de desambientação, o não reconhecer-se, o encontrar-se outro na relação amorosa está ligado a esta redução das formas espaço-temporais à alteridade do próprio eu.

Na relação de amor o efeito de estranhamento que se produz sobre o eu mesmo comporta não tanto aquela que Barthes indica como “pergunta trágica”, “Quem sou eu?”, mas aquela que ele indica como pergunta cômica, “Sou eu?”. A passagem do trágico ao cômico é a passagem de um eu que está no centro e que se autovaloriza e que se auto-agrada e se auto-compadece a um eu descentrado e destronado, que se vê com o olho de um outro e que é reduzido a sua própria caricatura.

A alteridade colocada nua na relação amorosa concerne ao próprio corpo, ao si, como diz Lévinas, antecedente à consciência de si. Trata-se do corpo vivido de maneira pre-categorial, um

corpo, como dizem Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1980, trad. it. 1996), “sem órgãos e não-orgânico”, que escuta antes que o eu escute, capaz de provar ânsias, sentimentos, paixões, envolvimento e apreensões antes que o eu o saiba.

O amor como fundamento do eu psicológico

Em primeiro lugar está a sequência normal segundo a qual os acontecimentos se organizam em uma história, em uma narração, que vem a saltar. Narração e eu, o eu psicológico, o eu empírico, o eu já feito e já dado, o eu consciente e intencional, são complementares. Quando o eu entra em crise é porque perdeu a narração, ou pelo menos ali vê os buracos que ele mesmo ou outro, o psicanalista, deve eliminar reconstruindo o pedaço de história perdido.

O discorrer do enamorado, o discurso amoroso, feito necessariamente em primeira pessoa, mas por um sujeito assujeitado, alijado, como diz Lévinas, não pode mais do que ser fragmentado: fragmento de um discurso amoroso, contrário à sequência narrativa, à história.

O tempo não é mais a distensão do presente em direção ao passado na forma da retenção e em direção ao futuro na forma da protensão: uma falsa diacronia porque, em efeito tudo se desenvolve em sincronia, sob o controle da presença, do sujeito; um tempo todo presente no sujeito.

O amar torna o tempo de fluxo contínuo a expressão do discreto, da discrição, do fragmento, uma fratura, um intervalo, um *intermezzo* irrecuperável porque aqui o tempo é dado pelo outro, o amado, pela sua possibilidade de *ausentar-se*, pelo seu *não estar*, que é a modalidade própria do seu *ser outro*.

O tempo aqui se torna *espera*, o movimento que o mede (o tempo tem sempre necessidade do movimento para ser medido) é o estado de não tranquilidade provocado pelo outro, pela espera pelo outro, pelo compromisso faltado como no caso magistralmente descrito por Barthes. Ali não tranquilidade é aqui *inquiétude*.

Se, como diz Charles S. Peirce, efetivamente não se deveria dizer que o sujeito pensa, que é sim o sujeito a pensar, segundo uma visão que o exalta e o torna protagonista, assim como não se deveria dizer que nós pensamos mas, ao contrário, que estamos em pensamento, pois bem isso o amante sabe muito bem: *ele está sempre em pensamento*.

A escansão, a fratura temporal provocada pelo amor pelo outro, pela inquietude, pelo estar em pensamento por ele, comporta um tempo que é verdadeiramente diacronia e no qual o caráter da irreversibilidade é dado por aquele movimento sem retorno em direção ao outro que é o amor.

A ausência da história, a subversão da sequência narrativa, a subversão do sujeito, da ordem do discurso se refletem no caráter fragmentário de um texto que quer falar do discurso amoroso do ponto de vista do enamorado, em primeira pessoa, e não na perspectiva de um terceiro, em relação ao amado e ao amante que de fora transforma esta relação em seu objeto, em seu tema.

Como consequência o discurso amoroso é feito, como diz Barthes, de *figuras*, cuja ordem, para evitar a recomposição de uma história, em uma sequência narrativa, em uma afirmação do sujeito, não pode ser outra que a ordem alfabética.

A ordem alfabética assegura a impossibilidade de um direcionamento em uma história. A necessidade casual ou a casualidade necessária da ordem alfabética define bem a situação de "*hors sujet*" (é o título de um livro de Lévinas, de 1987, trad.it. 1992) no duplo sentido de "fora do sujeito" e "fora do tema narrativo", que é a situação própria da experiência do enamoramento, sempre no sentido não apenas de amor erótico mas *de amor único*; e que permite a esse uma fenomenologia que não recai no poder de um outro sujeito, aquele cognoscitivo.

A fenomenologia do erótico-agapástico, do amor único se torna, assim, condição fundamental de uma *semiótica do eu* (V. SEBEOK, PETRILLI, PONZIO, 2001) que se afaste da visão estereotipada, que possa se ter, de uma interpretação como eu psicológico, como eu já feito e constituído, que se apresenta e se representa como sujeito consciente e intencional.

Como diz Jean Luc Marion, e esta é a tese central de seu livro, *O fenômeno do erotismo* (2003), não é a partir da psicologia do eu que é possível uma fenomenologia do erótico, mas é a partir desta última, e entendendo erótico no senso não redutor, que é possível uma desconstrução-reconstrução, isto é uma compreensão crítica do eu psicológico.

Como é o mundo, o tempo, o espaço, a relação com o outro antes que o eu psicológico se construa, se arme de suas defesas, se enrijeça até a plenitude de si e a esclerose, *se pode falar de uma fenomenologia do discurso amoroso*.

Fragmentos de um discurso amoroso como semiótica do eu, ou então a semiótica do eu como semiótica da significância

O livro de Barthes, *O discurso amoroso* com sua divisão em Figuras (de amor), retomada em *Fragmentos de um discurso amoroso*, dá uma contribuição enorme a uma fenomenologia do erótico que é, em última análise, uma semiótica do eu. Para a relação de homologia a qual fizemos

referência no início entre enamorado e escritor, a escritura, a escritura literária é aquela que mais se aproxima e que melhor torna visível o ponto de vista do enamorado, sobretudo quando essa, como observa Bakhtin, graças à sua capacidade de compreensão respondente, de palavra não objetiva, não direta, à sua capacidade de calar, faz-se a si mesma discurso amoroso. Barthes, em *O discurso amoroso* e, portanto, em *Fragmentos de um discurso amoroso* lança mão frequentemente da escritura literária para falar do amor do ponto de vista do próprio enamorado.

A escritura literária sabe longamente sobre o amor. Pela homologia de posição entre o enamorado e o escritor, assim como Deleuze em *Proust e os signos* encontra em *À procura do tempo perdido*, o tempo perdido no amor e na escritura do amor, um enorme reservatório de signos, dado que o enamorado lê signos por todos os lados, assim também Barthes encontra na leitura de teses literárias “inteiras figuras” já prontas para sua “colheita” em ordem alfabética de fragmentos de discurso amoroso.

Desse ponto de vista o trabalho de Barthes se liga naquele desenvolvido de uma semiótica do eu que, em um primeiro tempo, essa própria fragmentada e espalhada na reflexão sobre os signos dos mestres da semiótica como Charles Peirce, Victoria Welby, Charles Morris, vem a seguir organizando-se e especializando-se em um discurso unitário que tem início recentemente com a pesquisa de Thomas Sebeok sobre o que ele chamava do eu semiótico.

Juntando-se à contribuição proveniente de Roland Barthes, como também àquela de Mikhail Bakhtin, passa, pela contribuição da escritura literária que enriquece a semiótica tomando-a como semiótica da significância, ao “terceiro sentido”, à terceira dimensão do sentido, o “sentido obtuso”, que é aquele do texto e que é contraposto ao sentido “óbvio” que permanece ligado à semiótica da comunicação e à semiótica da significação (V. BARTHES, 1982).

Em relação à significação, a significância é aquilo que excede, algo de suplementar que sai fora da possibilidade de afirmar, de compreender, de determinar. Ao contrário, a significação é um sentido que se oferece, que se impõe, que vem de encontro. Por esse seu dar-se, por este seu fazer-se encontro Barthes a indica como *sentido óbvio (lesens obvie)*. *Obvius* em latim significa tanto “óbvio” quanto “que vem de encontro”. Para falar do *obtusos* o texto deve fazer-se ele mesmo obtuso e o seu modo de narrar, interpretar, de refigurar se torna aquele da significância que não tem a audácia da significação, sua provocação, sua obscenidade. O obtuso tem um que de reservado e de discreto.

Como diz Barthes, *o sentido obtuso (lesensobtus)* é ao mesmo tempo obstinado e fugaz, calmo e evasivo, ténue e inquietante. “Obtuso” dá ideia de suavizar, de arredondar, de docilizar, da significância a respeito da significação. Obtuso é o suavizar daquilo que é agudo, espinhoso, o suavizar de um sentido muito claro, muito forte. Ao mesmo tempo obtuso é aquilo que foge à captura, aquilo que não se deixa enquadrar, aquilo que surpreende e dribla. O suavizar, o arredondamento,

comporta dificuldade de captura, fugacidade, deslizamento. O obtuso em geometria existe para indicar o ângulo superior ao reto. Como diziam os antigos gregos, o ângulo reto não é jamais algo autônomo. Se há um ângulo reto, há também um outro idêntico. O ângulo reto está coligado com a perpendicularidade, com a retidão e com a identidade. O ângulo obtuso, ao contrário, pode variar. O sentido obtuso é aquele da significância que escapa da perpendicularidade, da identidade, da rigidez, da duplicabilidade da significação. O sentido obtuso, uma espécie de falsa dobra, de protuberância, mais que um outro senso, um outro lugar do sentido, um outro conteúdo que se acrescenta ao sentido óbvio, é ao contrário uma espécie de deslizamento, diz Barthes, que *evita o sentido*. A prática óbvia da significação e a ordem do discurso são dribladas por essa outra prática rara da significância.

O sentido obtuso se apresenta como aquilo que é inútil, infuncional, improdutivo, como significante que não preenche e que portanto não é satisfeito por um significado, como aquilo que não representa nada. Em relação a isso que tem referência, significado, função, finalidade, o senso obtuso resulta algo de contra-natureza, de aberração:

me parece que abra o campo do sentido totalmente, isto é, infinitamente. Estou disposto a aceitar, por este sentido obtuso, a conotação pejorativa: o sentido obtuso parece se explicar do lado de fora da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de derrisório; em quanto abre ao infinito da linguagem, pode parecer limitado ao que concerne à razão analítica; pertence à raça dos jogos de palavra, das brincadeiras, dos gastos inúteis; indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e a confusão), está do lado do carnaval. Enquanto *obtusos* está bem (BARTHES, 1982, p. 45).

A escritura literária fala da ambivalência da linguagem, da tendência contrastante a velar e a desvelar ao mesmo tempo, da sedução, fala da possibilidade de trapacear com a linguagem (Barthes), de burlar o poder, a Lei: metáfora de tudo o que no homem é excedente, improdutivo, de todas as suas atividades infuncionais, não à serviço das regras da repetição, da reprodução, do nomeável. Por sua natureza aberta, ambígua, dialógica, fugaz, incerta, perturbante, a linguagem poética é esse próprio “discurso amoroso” (Kristeva). Sobre esses aspectos, indico o livro de Augusto Ponzio, também esse da primeira metade dos anos oitenta, assim como os dois volumes de *Leituras* citados no início, *O desperdício dos significantes: oeros, a morte, a escritura* (1983), depois reimpressos em *Os signos do outro: excedência literária e proximidade* (1995). A contribuição bakhtiniana é nesse texto aproximada àquela de Roland Barthes, de Julia Kristeva, de Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas.

A relação entre humildade e fragilidade do eu, por um lado, e disponibilidade arriscada, pronta a se aventurar com confiança em direção ao que é outro, por outro lado, é já afigurada no mito platônico de Eros (no *Banquete*), um tipo de divindade intermediária ou demônio que, gerado por Penia (a pobreza, a necessidade) e por Poros (o deus da engenhosidade), sabe reencontrar o caminho também quando a estrada está barrada.

Em Victoria Welby a conexão entre enriquecimento do eu e abertura arriscada em direção à alteridade é expressa em termos de “transcendência” em relação à realidade assim como é, em relação ao ser determinado, e em termos de crítica ao “ser satisfeito” como condições da evolução humana: “Nós todos infelizmente tendemos atualmente, homens e mulheres, a estarmos satisfeitos (...) pelas coisas assim como são. Mas estamos todos no mundo precisamente na condição de estarmos insatisfeitos com estas” (“Wealltendnow, menandwomen, tobesatisfied ...withthings as they are. But we have all entered the world precisely to be dissatisfied with it”) (manuscritos inéditos).

Na fenomenologia de eros-agape, do único amor, o outro se representa na sua relação originária, fora dos papéis, fora das alteridades relativas, se apresenta como rosto, como olhar que fura os revestimentos dos papéis e das diferenças, em uma relação não mediada, sem rodeios e estratégias, que Lévinas chama de “face a face: se apresenta como rosto nu, exposto, como ícone, que tem um sentido por si e que olha e revê e nos confrontos dos quais o eu se encontra em relação de não-indiferença.

Também o corpo, nessa fenomenologia do amor, se manifesta em toda a sua não-eliminável alteridade.

É justamente o corpo *amoureux* que faz saltar todas as bases sobre as quais o equilíbrio dos sistemas internos à ordem do discurso se regem. Os limites do corpo são os limites da língua. Justamente na relação amorosa toma-se majoritariamente consciência das potencialidades do próprio corpo e do corpo do outro.

o meu corpo é a minha prisão imaginária. O teu corpo, a coisa que te parece a mais real, é certamente a mais fantasmática. Talvez seja só fantasmática. Se há necessidade do outro para liberar o corpo; (...) Não posso empurrar meu corpo ao extremo de si mesmo se não com um outro; mas também esse outro tem um corpo, um imaginário. Esse outro pode ser um objeto. Mas o jogo que me interessa mais é quando há verdadeiramente um outro em torno a mim (BARTHES, 1981, p. 356).

No momento em que se sente o corpo assim como é, percebe-se em sua materialidade e, portanto, em sua fragilidade, em sua caducidade, como corpo que não é duradouro, que termina.

Amar-se significa sentir de golpe a morte: “We looked, we loved, and there with instantly / Death became terrible to you and me” (Robert Graves, *Pure Death*), e senti-la como terrificante, horrível, terrível, inexorável porque o amor, ao mesmo tempo, é tensão de vida.

O recíproco doar-se do amor é sentido como doença do corpo enquanto corpo efêmero, destinado a morrer. O presente recíproco dos amantes, o presente de si, é dado na forma do desafio, em um jogo especulativo. O recíproco doar-se não é outra coisa que a descoberta do amor como revelação da morte. A relação amorosa é descrita como perda de si na tensão em direção ao outro, como máxima abertura.

A relação do amor delinea um espaço contínuo entre interno e externo, dentro e fora, entre o eu e o outro do próprio corpo e do corpo do outro, um espaço que permite sair dos próprios papéis pré-estabelecidos, já definidos, no movimento de estranhamento em relação a si e de tensão em direção ao outro. Os amantes são excedentes e, por isso, transgressivos em relação às coordenadas da ordem do discurso; são ambíguos, fugazes, são transgredientes (Bakhtin): esses fazem incursão reciprocamente um no eu do outro, reciprocamente se descobrem.

O enamorado é caracterizado pelo excesso, pela saída da lógica da troca igual, pelo dar em pura perda, pelo medo pelo outro, pela inquietude pela ausência do outro, pela melancolia como luto antecipado pela perda do outro, pelo final da relação: angústia pelo final, pelo esquecimento como consequência do caráter efêmero da relação erótica e, portanto, pela impossibilidade que essa possa durar; medo da ausência, do abandono, repetidamente distanciado pelos juramentos desesperados. A relação de amor se propõe como lugar da mais ressonante expressão do desejo, do prazer pelo prazer do outro, da doação, do infuncional, propriamente humano: como metáfora da escritura.

O discurso amoroso é o lugar *par excellence* do excedente (como também evidenciam Georges Bataille e Jean Baudrillard), do “excesso”, da “irregularidade”, da “fragmentariedade”. Nesse sentido o discurso amoroso é retomado no discurso literário. Há em Barthes uma espécie de elogio da fragmentariedade, da unicidade, da *mathesis singularis* em contraposição à *mathesis universalis*, da incerteza, do “sentido obtuso”.

No amor, assim como na escritura o sujeito está descentrado, perde a consistência. Faz-se a si mesmo escritura da voz, do corpo, do imaginário, do desejo pelo outro: O amor pelo outro é tal que, malgrado a própria inquietude, esse se faz voz e escritura voltada a assegurar, a consolar o outro nos confrontos do medo do fim da relação, como nessa poesia de John Donne que leio na tradução de Augusto Ponzio:

A Valediction: forbidding morning

As men virtuous men pass mildly away,
And whisper to their soules, to goe,
Whilst some of their sad friends doe say,
The breath goes now, and some say, no:

So let us melt, and make no noise,
No teare-floods, nor sign-tempests move,
T'wereprophanation o four joyes
To tell the layetie our love.

Moving of th'earth brings harmes
Land feares,
Men reckon what it did and meant,
But trepidation of the spheares,
Though greater farre, is innocent.

Dull sublunary lovers love
(Whose soul eis sense) cannot admit
Absence, becaus it doth remove
Those things which elemented it.

But we by a love, so much refin'd,
That our selves know not what it is,
Inter-assured of the mind,
Care lesse, eyes, lips, and hands to misse.

Our two soules therefore, which are one,
Though I must goe, endure not yet
A breach, but an expansion,
Like gold to ayerythinnessebeate.

If they be two, they are two so
As stiffe twin compasses are two,
Thy soule the fixt foot, makes no show
To move, but doth, if the 'other doe.

And though it in the center sit,
Yet when the other far doth rome,
It leanes, and hearkens after it,
And growes erect, as that comes home,

Such wit thou be to mee, who must
Like th'other foot obliquely runne;
Thy firmness makes my circle just,
And makes me end, where I begunne.

Commiato. Tentativo de evitarleildispacere

Come quietidipartonoglionesti
Sottovocedicendosiche è l'ora,
Mentrecommentanoalcuniamicimesti:
- Va via il respiro -, edaltri: -non ancora-.

Lasciamocicosì, sommessamente,
Sensadipianto e disospirtremore.
È profanar gioiecheognundinoi sente
Il rivelareal mondo ilnostro amore.

Tremor diterrafapaura e disastri,
E sul suo senso l'uomofadomande,
Malatrepidazionechehangliastri
È innocente benché tanto sai grande.

Nei rozziamentisublunari amore
- La cui anima è il senso – non reggeaffatto
L'assenza, che è il pericolomaggiore
Dele cose dicuiesso è stato fato.

Manoi, dall'amorcosìraffinato,
Che neppurenoineconosciaml'essenza,
La mente resa certa del suo stato,
Men d'occhi, labbra e maniurtal'assenza.

Le anime nostrenella loro unione,
Benchéiodebbapartirecontrovoglia,
Non avvertono frattura, maespansione,
Come oro chebattuto si fasfoglia.

Son due, ma così come nelcompasso
Son due le austere gemelleaste: e dove
Sembra non fare la tua anima un passo,
Pièfisso è e all'altro teso, se si muove.

E benché essa rimanganel suo centro,
Mentrel'altrapiùlontano si spinge,
Si inclina, larichiama e aspettailrientro
Tornando eretta se a reentrar si accinge.

E per me, cui in oblique vie andar pertiene,
Símile all'altropiede, andar spedito,
Se il puntofermo, e ilcerchiochiude bene,
E faicheiotornidovesonpartito.

Como a escritura de amor, independentemente se seja ou não registrada pelo signo escrito, a escritura literária, essa prática de reescritura, esse proceder de construção e reconstrução, sai da jurisdição da escritura como *transcrição* obsequiosa em direção à ordem do discurso. Inicia-se uma prática de escritura “perversa” (Barthes, 1974), não produtiva, não voltada ao objetivo, na qual o dispêndio, o cálculo, o controle não servem a nada além de *deslocamento*: deslocamento em relação aos lugares do sujeito, da identidade, do pertencimento, do *interessamento*, do perdurar no próprio ser, da ontologia.

Trata-se de uma escritura onde jogam um papel fundamental o falar indireto, a paródia, a ironia, as diversas “formas do calar”, como diz Mikhail Bakhtin (nos *Apontamentos* de 1970-71, em Bakhtin, 1979), ou no “riso freado” (v. Bakhtin, 1975), não sendo mais possível na nossa forma social (Laurence Sterne e o seu Yorik e também Jonathan Swift já o sabiam bem) o “riso ridente” da cultura cômica popular que ainda Rabelais tinha podido retomar e traduzir em “arte verbal”.

A evidenciação da dialogicidade e da alteridade do signo, frequentemente descuidada pela semiótica, é sobretudo uma questão de escritura distinta da *transcrição*, liberada da *phoné*, pelo mundo prefigurado na língua, pela ordem do discurso e entendida como recuperação da capacidade remodelizante própria do homem enquanto dotado de *linguagem* (Sebeok).

O uso do termo “escritura” pode enfim valer-se da distinção proposta por Barthes (1963) entre “escritura intransitiva” e “escritura transitiva”, ou “transcrição” e portanto entre “escritores”, “escreventes”; pode valer-se do aporte de Jacques Derrida (1967) e ligá-lo ao “diferir” como diferença e *differimento* (differánce), pode levar em conta a indicação levinasiana de uma *écriture avant lalettre*. “Escritura” é tudo isso que atesta a abertura ao infinito, ao outro, à ruptura da totalidade, à predisposição à inovação, à criatividade, à inventiva. A escritura consiste no “jogo do fantasticar”, na levinasiana “obra” entendida como movimento sem retorno em direção ao outro, na significância da significação.

Há, portanto, uma iteração do Dizer que é iteração pre-reflexiva e que indica o Dizer como um Dizer o Dizer: è o enunciado do eis-me aqui que não se identifica com nada senão com a voz que se enuncia e se entrega. Eis onde é necessário procurar a origem da linguagem (LÉVINAS, 1993, trad. it., p. 260-261).

Nessa perspectiva a prática da escritura é a prática da modelação do mundo pela insígnia da criatividade, da invenção, da alteridade; prática do significar inscrita no humano, comoseu trato espécie-específico, que precede a própria comunicação. A

escritura que vem antes da letra, antes do falar, a escritura amorosa e o amor da escritura, que é essencialmente amor do outro, modela a matéria semiótica como matéria semiótica humana.

Referências

AUGÉ, Marc. **Non luoghi. Introduzione alla surmodernità**. trad. it. , di D. Roland, Milano: Elèuthera, 1992.

BACHTIN, Michail M. (1965). **L'operadi Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale**. Torino: Einaudi, 1979.

_____. **Intersezioni**. trad.it. C. Strada Janovič, 1, 1981, pp. 125-147; anche nella trad.it. di M. Bachtin, 1979.

_____. **Scienze della letteratura e scienzeumane**. trad. it. di N. Marcialis, Scienzeumane, 4, 1980, pp. 7-23.

_____. **Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"**. a cura di C. StradaJanovič, Torino: Einaudi, 1979.

_____. **L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienzeumane**. a cura di C. Strada Janovic, Torino: Einaudi, 1988.

_____. **Linguaggio e scrittura**. trad. di L. Ponzio, a cura di A. Ponzio, Roma, Meltemi, 2003.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável**. tr. a cura di Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco, São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BACHTIN, Michail e il suo Circolo. **Opere 1919-1930**. tr. dal russo contesto a fronte, intr. e cura di Augusto Ponzio in collab. con Luciano Ponzio, Milano: Bompiani, 2014.

BARTHES, Roland. **Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici**. Torino: Einaudi, 1982.

_____. **Mitologie**. trad. it. con uno scritto di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1994.

_____. **Saggi critici**. trad. it. di L. Lonzi, Torino: Einaudi, 1966.

_____. **Elementi di semiologie**. Torino: Einaudi, 1964.

_____. **S/Z**. trad. it. di L. Lonzi, Torino: Einaudi, 1970.

_____. **L'impero dei segni**. trad. it. , di M. Vallora, Torino: Einaudi, 1984.

_____. **Le Plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.

_____. **Barthes di Roland Barthes**. trad. it. di G. Celati, Torino: Einaudi, 1980.

_____. **Frammenti di un discorso amoroso**. trad. it di R. Guidieri, Torino: Einaudi, 1979.

- _____ . **Leçon**, in R. Barthes. vol. V, pp. 427-448. 1993-2002.
- _____ . “L’immagine”, in R. Barthes. trad.it. di A. R. Pullberg. In: **In forma di parole**, libro secondo, pp. 357-403, Reggio Emilia: Elitropia, 1980.
- _____ . **La camera chiara. Nota sulla fotografia**. trad. it. , di R. Guidieri, Torino: Einaudi, 1980.
- _____ . **La grana dellavoce. Interviste 1962-1980**. trad.it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1986.
- _____ . **L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III**. Torino: Einaudi, 1985.
- _____ . **Il brusio della lingua**. trad. it. , di B. Bellotto, Torino: Einaudi, 1988.
- _____ . **L’aventure sémiologique**. Paris: Seuil, 1985.
- _____ . **Œuvres complètes**. Livres, textes, entretiens, vol. I, 1942-1961, vol. II, 1962-1967, vol. III, 1968-1971, vol. IV, 1972-1976, vol. V, 1977-1980, Edition établie et présentée par Eric Marty, Paris: Seuil. 1993-2002
- _____ . **Variation isulla scrittura**. seguite da Il piacere del testo trad.it. a cura di C. Ossola, Torino: Einaudi, 1999.
- _____ . **Scritti. Società, testo, comunicazione**. a cura di G. Marrone, Torino: Einaudi, 1998.
- _____ . **La préparation du roman I et II, texte établi, annoté et présenté par N. Léger, sous la direction d’Eric Marty**. Paris: Seuil/Imec, 2003.
- _____ . **Intermezzo**. a cura di A. Bonito Oliva, Milano: Skira, 2004.
- _____ . **Dove lei non è**. tr. di V. Magrelli. Torino: Einaudi, 2009.
- _____ . **Il discorso amoroso**. Seminario all’École pratique des autes études 1974-1976 seguito da Frammenti di un discorso amoroso inediti, tr. intr. e cura di Augusto Ponzio, Milano: Mimesis, 2015.
- BATAILLES, Georges. **L’erotismo**. Milano: Mondadori, 1976.
- _____ . “La Notion de dépense”. In: BATAILLE, G. **Œuvres complètes, I**. Paris: Gallimard, 1970, pp. 302-320.
- _____ . **La sovranità**. Bologna: Il Mulino, 1990.
- _____ . **L’esperienza interiore**. Bari: Dedalo, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean. **Los cambio simbolico e la morte**. Milano: Feltrinelli, 1980.
- _____ . **Della seduzione**. Bologna, Cappelli, 1980.
- _____ . “Seduzione e sollecitazione. Strategia della sfida e della domanda”. In: **Strategie di manipolazione**. a cura di Chiara Sibona, Ravenna: Longo, 1981.

BLANCHOT, Maurice. **L'Arrêt de la mort**. Paris: Gallimard, 1948

_____ . "La Littérature et le droit à la mort". In: BLANCHOT, M. Blanchot. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 1949.

_____ . **Il libro a venire**. Torino: Einaudi, 1969.

_____ . **L'Entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969.

_____ . **Le Pasau-delà**. Paris: Gallimard, 1973.

_____ . **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

_____ . **De Kafka à Kafka**. Paris: Gallimard, 1981.

_____ . **La follia del giorno e La letteratura e il diritto alla morte, conletture di Jacques Derrida e Emmanuel Lévinas**. Reggio Emilia: Elitropia, 1982.

_____ . **La comunità inconfessabile**. Milano: Feltrinelli, 1984.

CALVINO, Italo. **Lezioni americane**. Milano: Feltrinelli, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Marcel Proust e i segni**. Torino: Einaudi, 1967.

_____ ; GUATTARI, Félix. **Come farsi un corpo senzaorgani? Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, sez. II**. Roma: Castelvecchi, 1996.

_____ ; GUATTARI, Félix. **Sul ritornello. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, sez. III**. Roma: Castelvecchi, 1997.

DERRIDA, Jacques. **La scrittura e l'adifferenza**. Torino: Einaudi, 1982.

_____ . **Sopra-vivere**. Milano: Feltrinelli, 1982.

DUCROT, Oswald. **Le Dire e le dit**. Paris: Minuit, 1972.

DONNE, John. **Poesie amorose, poesie teologiche**. a cura di C. Campo, Torino: Einaudi, 1971.

FOUCAULT, Michel. **L'ordine del discorso**. Torino: Einaudi, 1977.

JABÈS, Edmond. **Il libro delle interrogazioni**, trad. it. di Ch. Rebellato, Reggio Emilia: Elitropia, 1982.

_____ . **Dal deserto al libro, conversazione con Marcel Cohen**. Reggio Emilia: Elitropia, 1983.

KIERKEGAARD, Soren. "Glista di erotici immediati, ovvero il musicale-erotico". In Id. **Enten-Eller [Aut-Aut]**. a cura di A. Cortese, tomo I, pp. 105-214, Milano: Adelphi, 1977.

_____ . Il diario del seduttore. In Id. **Enten-Eller [Aut-Aut]**. a cura di A. Cortese, tomo 3, pp. 41-222, Milano: Adelphi, 1978.

KRISTEVA, Julia. **La voix de Barthes**. Communications/Roland Barthes, 36, 1982.

_____ . **Storie d'amore**. Roma: Riuniti, 1985.

_____ . **Etrangers à nous mêmes**. Paris: Fayard, 1988.

Lectures, diretta da Vito Carofiglio, Ruggero Campagnoni, Yves Versant, e Augusto Ponzio, Roland Barthes 6, 1980.

Lectures, diretta da Vito Carofiglio, Ruggero Campagnoni, Yves Versant, e Augusto Ponzio, Erotologia. Barthes – erotologia 7–8, 1981.

LEOPARDI, Giacomo. **Diario del primo amore e prose autobiografiche**. a cura di G. Moretti, Genova: Il Melangolo. 1981.

_____ . **Zibaldone dei pensieri**. a cura di G. Pacella, Milano: Garzanti, 1991.

LEVINAS, EMMANUEL (1961). Totalité et Infini, L'Aia, Nijhoff; trad. it. **Totalità e infinito**, di A. Dell'Asta, introd. di S. Petrosino, Milano: Jaca Book.

_____ . **L'umanesimo dell'altro**. trad. it. di A. Moscato, Genova, il Melangolo, 1985.

_____ . **Altrimenti che essere o al dilà dell'essenza**. trad. it. , di S. Petrosino, Milano: Jaca Book.

_____ . **Il tempo e l'altro**. Genova: Il Melangolo, 1987.

_____ . **Fuori dal soggetto**. trad.it. di F. P. Ciglia (pref.). Genova: Marietti, 1992.

_____ . **Les impreuves de l'histoire**. Montpellier: Fata Morgana, 1994.

_____ . **Dio, la morte e il tempo**. Milano: Jaca Book, 1996.

_____ . **Filosofia del linguaggio**. a cura di J. Ponzio, Bari: Graphis, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristi tropici**. trad.it. di B. Garufi, Milano: Il Saggiatore, 1960.

_____ . **Antropologia strutturale**. trad.it. di P. Caruso, Milano: Il Saggiatore, 1966.

_____ . **Il pensiero selvaggio**. trad.it. di P. Caruso di P. Caruso, Milano: Il Saggiatore, 2003.

MARION, Jean Luc. **Le phénomène de l'erotism. Six méditations**. Paris: Grasset, 2003.

MORRIS, Charles. **The Open Self, New York, Prentice-Hall**. trad.it. L'io aperto, di S. Petrilli, Bari: Graphis, 2002.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers, voll. 1-8**. a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, e A. W. Burks, Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 1931-58.

PETRILLI, Susan. **Teoria dei segni e del linguaggio**, Bari: Adriatica, 1998a.

_____ . **Su Victoria Welby. Significs e filosofia del linguaggio**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998b.

_____ . **Percorsi della semiotica**. Bari: Graphis, 2005.

_____. **Em outro lugar e de outro modo: Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução, em, em torno e a partir de Bakhtin.** São Carlos: Pedro&JoãoEditores, 2013.

_____. **The Self as a Sign, the World, and the Other. Living Semiotics,** Pref. di Augusto Ponzio, xii–xv. New Brunswick (U.S.A.): Transaction Publishers, 2013.

PONZIO, Augusto. **Lo spreco dei significanti. L'eros la morte la scrittura.** Bari: Adriatica, 1983.

_____. **Scrittura, dialogo, alterità. Tra Bachtin e Lévinas.** Firenze. La Nuova Italia, 1994.

_____. **I segni dell'altro. Ecce denza letteraria e prossimità.** Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

_____. **Leggere traducendo. Apollinaire, Aristofane, Baudelaire, Borges, Donne, La Fontaine, Valéry.** Fasano: Schena. 2004a.

_____. **Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione.** Perugia: Guerra. 2004b.

_____. ; PETRILLI, Susan (2011). **Thomas Sebeok e os Signos da Vida.** Tradução, Pedro Guilherme Orzari Bombonato. Sao Carlos: Pedro&João Editores, 2011.

PROUST, Marcel. **A la recherche du tempsperdu.** Paris: Gallimard, 1954.

SEBEOK, Thomas A. **Una introduzione alla semiotica.** trad. it. Segni., introd. e cura di S. Petrilli, Roma: Carocci, 2003.

_____. **Global Semiotics.** Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

_____. ; PETRILLI, Susan. "Women in semiotics". In: **Interdigitations: Essays for Irmengard Rauch,** a cura di G. F. Carr, W. Harbert, L. Zhang, pp. 469-478, New York: Peter Lang, 1998.

_____. ; PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. **L'iosemiotico.** Roma: Meltemi, 2001.

WELBY, Victoria. **What is Meaning? (Studies in the Development of Significance).** a cura e pref. di A. Eschbach, pp. ix-xxxii, saggio introd. di G. Mannoury, pp. xxxiv-xlii, in *Foundations of Semiotics*, vol. 2, Amsterdam: John Benjamins, 1983

_____. **Significato, metafora, interpretazione,** a cura di S. Petrilli, Bari: Adriatica, 1985.

_____. "Senso, significato, significatività" (= Cap. 1, **WhatisMeaning?**, 1983[1903]), trad. it. e introd. a cura di S. Petrilli, "Idee. Genesi del Senso", 13/15, pp. 145-154, 1990.

_____. "Evoluzione della vita e relazioni cosmiche". **Athanos. Vita**, XIII, ns. 5, pp. 45-52, 2002.