

33 Criação & Crítica

A CONQUISTA DO AMOR -PRÓPRIO: UMA ANÁLISE EM FRAGMENTO DE UM DISCURSO AMOROSO , O DE *NIKETSCHÉ*: UMA HISTÓRIA DA POLIGAMIA , PAULINA CHIZIANE

Silvana Silva¹

RESUMO: Barthes é um crítico literário que soube empreender uma perspectiva teórica singular sobre a obra literária de seu tempo, contribuindo para ampliar as teorias linguísticas contemporâneas, notadamente a Linguística da Enunciação de Émile Benveniste (Perrone-Moisés, 2012). Nossa hipótese é de que Barthes apresenta uma visão própria da figura de linguagem – expressa explicitamente nos *Seminares* (2007) – que impõe à Linguística da Enunciação uma reconceitualização de alguns de seus termos, especialmente *enunciação* e *discurso*. Este trabalho apresenta um duplo e entrelaçado objetivo: primeiro, compreender o funcionamento da figura de linguagem na obra de Roland Barthes, em especial em seu *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (1994); segundo, realizar uma leitura figurativa da obra *Niketsche: uma história da poligamia*, de Paulina Chiziane. Apresentamos uma leitura por *figuras-fragmento*, subdividida em três *constelações*, que chamamos de *figuras-estrela* e *figuras-satélite* e observamos as relações intertextuais entre essas constelações. Constatamos que a figura-satélite ‘Niketsche da vida’ apresenta grande influência na construção narrativa. Diferentemente do que diz Perrone-Moisés (2012), concluímos que o *discurso amoroso* que se depreende da narrativa pode ser também um *discurso de poder*: o de emancipação da mulher diante de uma sociedade poligâmica.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; Figura de linguagem; Linguística da Enunciação; Paulina Chiziane; Discurso amoroso.

THE CONQUEST OF SELF-LOVE: A FRAGMENT ANALYSIS OF A LOVE DISCOURSE , UMA HISTÓRIA DA POLIGAMIA, PAULINA CHIZIANE.

ABSTRACT: Barthes is a literacy critic who knew how to elaborate a unique theoretical perspective on the literary work of his time, contributing to the expansion of contemporary linguistic theories, notably Émile Benveniste’s Linguistics of Enunciation (Perrone-Moisés, 2012). Our hypothesis is that Barthes presents his own view of the figure of language – expressed explicitly in the *Seminares* (2007) – which imposes on Linguistics of Enunciation reconceptualization of some of its terms, specially enunciation and discourse. This work presents a double and intertwined objective: first, understand the functioning of the figure of language in the work of Roland Barthes, specially *Fragments of a Lover’s Discourse* (1994), second, carry out a figurative reading of the work *Niketsche: uma história da poligamia*, de Paulina Chiziane. It is presented a reading by *fragmente-figures*, subdivided into three constellations, called *star-figures* and *satellite-figures*, and we observe the intertextual relationships between these constellations. We found the satellite figure “Niketsche da vida” has a great influence on the narrative construction. Unlike Perrone-Moisés (2012), we conclude that the love discourse emerging from narrative can also be a discourse of power: the emancipation of women in face of a polygamous society.

KEYWORDS: Roland Barthes; Language figures; Enonciation Linguistics; Paulina Chiziane; Love discourse;

¹ Doutora em Estudos da Linguagem - UFRGS. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras UFRGS. (ssilvana2011@gmail.com)

33 Criação & Crítica

Introdução

Por que ‘o discurso amoroso’, ou de forma mais precisa, ‘um’ discurso amoroso, deveria interessar ao estudioso da enunciação? No título da obra de Barthes, fica implícita a ideia de que não há o absoluto do discurso amoroso, diferente do que sente seu próprio enunciador, no egocentrismo próprio de todo apaixonado. Falar de ‘um’ discurso amoroso não desarmaria o centro do ‘aparelho formal da enunciação’ – a instalação da relação da língua com o locutor e portanto o próprio dizer? Não estilizaria o dizer em pura forma, pura crítica das formas de dizer o amor? Escrever ‘um’ discurso amoroso – na forma citacional, infinita, espiral própria do fazer barthesiano (Marty, 2009) – não seria decretar a ‘morte’ da enunciação? Lembramos, nesse momento, de um trecho da introdução da obra de Marguerite Duras, *O amante*:

Com a morte de meu irmão mais novo ela morreu para mim. Não consegui vencer o horror que me inspiraram subitamente. Não me interessavam mais. Desde esse dia nunca mais soube deles. (...) É tarde demais para lembranças. Hoje já não os amo. Não sei se os amei. Eu os abandonei. Não tenho mais na mente o cheiro da sua pele nem nos olhos a cor dos seus olhos. Não me lembro da voz, a não ser às vezes da voz doce com a fadiga da noite. O riso não ouço mais; nem o riso, nem os gritos. Tudo acabado, não me lembro mais. **Por isso escrevo sobre ela hoje com tanta facilidade, escrevo longamente, detalhadamente, ela se transformou em escrita.** (2003, p. 26, grifos nossos)

Duras (2003) é certa ao nos lembrar que a escrita, o ato de escrever em si, é também um ato de *decretar* uma morte do dizer, ou, no mínimo, de representar essa morte. Encontramos concepção semelhante no filósofo Dufour (2000), quando em estudo sobre a Teoria da Enunciação de Émile Benveniste, diz o seguinte: “Sabe-se desde Mallarmé: o escrito visa a ausência radical, “a ausente de todos os grupos.”” (2000, p.112). Assim, segundo Dufour, enquanto a fala ‘expulsa’ o terceiro para fora da cena de re(a)apresentação; na escrita há que se “representar o não-representável” ou ainda “há cena e o obsceno” (2000, p. 112). Nesse sentido que a escrita traz à tona – à cena escrita – aquilo que se pode ou consegue dizer em palavras, em seu aspecto vocal. Ora, isso é extremamente relevante quando pensamos na ‘enunciação-limite’ do sujeito apaixonado: como revelar uma emoção que não encontra outro(s) ser(es) na vida senão no ato – obsceno no sentido de obscuro – da escrita?

Ao tratar de um discurso amoroso – sobretudo escrito – estamos, a meu ver, como diria Benveniste, no ‘limite do diálogo’ (1989, p.90), isto é, no limite entre um fato de língua/linguagem e um fato de cultura? Um discurso amoroso, figurativizado da forma como faz Barthes, revela o tratamento estético que um sentimento provocou em um sujeito, guardando no enunciado traços ou restos de sua enunciação. É justamente essa semântica

33 Criação & Crítica

do 'residual' que reconhecemos, com Normand (2009), em Benveniste, isto é, uma semântica que aponta, mas não consegue conceitualizar plenamente seu próprio fato gerador. Em suas palavras: "a semântica que Benveniste anuncia é uma semântica da pessoa em sua relação com o mundo, desse sujeito que prontamente chamamos de sujeito da enunciação; aquele mesmo do qual J.C. Milner mostra, a propósito das frases exclamativas, que levá-lo em conta na teoria linguística equivale a mostrar a impossível formalização e completude desta." (Normand, 2009, p. 168).

Além da exploração do trabalho linguístico e estilístico proposto por Barthes para 'um' discurso amoroso, o do jovem Werther de Goethe, nos propomos a analisar um outro discurso amoroso, o de uma mulher africana, de Moçambique, que luta contra o costume ancestral da poligamia, conquistando o amor-próprio. Vemos, nessa obra, uma escrita ou enunciação-limite bem evidente: como ousaria se expressar de outra forma, senão pela escrita, uma mulher de um país de costumes ancestrais que preserva uma instituição amorosa do tipo da poligamia?

Elegemos a obra *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane. Assim, se em Barthes vemos o que 'resta' de um sujeito apaixonado, delirante em sua ilusão de um amor impossível, cujas figuras revelam fragmentos de um caos em orbitação em torno do centro gravitacional do *coração pesado* (expressão de Marty, 2009, p..., como veremos a seguir) em Chiziane, encontramos um dizer que procura se refazer do duro golpe da traição, procurando reconstruir um dizer, o de uma mulher que se reconstitui na vida e reconstitui outras mulheres consigo. Ainda aqui, vemos que a obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Barthes, nos oferece um importante aparato teórico-metodológico para compreender o lugar da figura na narrativa moçambicana bem como o papel da figura como forma de leitura de um *discurso amoroso*, já que, muito mais do que uma narrativa, em que a linearidade do significante é a tônica, o que temos, nesse caso específico, é a 'circularidade' – quase o 'curto-circuito' de um dizer, atormentado por seus fantasmas e labirintos de figuras amadas e amantes.

Entendemos que as contribuições desse estudo são a de estabelecer uma proposta de compreensão da obra barthesiana em sua elaboração ensaística para o linguista da enunciação. Entenderemos que o autor elabora uma noção de 'fragmento' que pode ser útil para os recentes estudos em semiologia da língua e para fazer avançar epistemologicamente a perspectiva de *análise translinguística de textos*, esboçada por Benveniste em *A forma e o sentido na linguagem* e *A semiologia da língua*. Se, nesses artigos se delineia a noção de 'frase' e, conseqüentemente, de 'texto' e 'obra' como pertencentes ao domínio semântico, podemos dizer com Barthes que o 'fragmento', entendido como espaço entre 'oratio' e 'discurso' é que localizamos a aporia da enunciação,

33 Criação & Crítica

hiato entre o semiótico e o semântico. No *Postface* aos *Seminaires*, um dos excertos assim se exprime sobre o fragmento:

Oratio e discurso

O sujeito fala sem cessar, tal como um velho tagarela que se veste pelo avesso de seu casaco e não se deixaria colocar *uma outra palavra*. Mas seu discurso está em pedaços, é ruidoso, uma trepidação, uma degelação de coisas verbais (*strepitus verborum*): discursos, ação de correr pra lá pra cá, são as idas e vindas (de onde o sentido de “demarções”, “intrigas”, que vale bem para o discurso amoroso: o amoroso intriga contra ele mesmo): mas também discurso, é o manto de falas ligadas, regradas, ordenadas, essa mesa solene do orador, essa jactância doce ou amarga que sai da boca do orador, e que encontramos, sem dúvida, aqui no ronron de frases (sempre as mesmas) que fazem o contorno das figuras. (Barthes, 2007, posição 866-67)²

O fragmento está, assim, entre a *oratio*, no sentido de máxima de caráter proverbial, e o discurso, no sentido de campo acional do locutor, entre o contorno de uma ideia repetida, fixada em uma forma e a evanescência e a manifestação de um dizer, posto que, referido a uma situação de discurso, incontornavelmente irrepetível. Diferentemente de Ono (2008, p. 29), para quem o sentido de ‘palavra pronunciada em público, oração’ constituiria um sentido ‘descritivo’ da enunciação apresentado nos primeiros textos na década de 40 por oposição ao sentido ‘teórico’ de enunciação, que Benveniste desenvolveria nas décadas seguintes, entendemos com Flores (2012) que há flutuação terminológica ao longo de toda constituição teórica do linguista. Assim, entendemos que o caráter de fixidez da *oratio* - essa ‘figura de linguagem’ que Barthes capta tão bem no discurso amoroso - deve ter igual estatuto de descrição teórica quanto os demais sentidos delineados em sua obra. Como demonstraremos a seguir, o *oratio* é a forma linguística que toma frequentemente a função enunciativa de indicar um ‘sujeito apaixonado’, logo em ‘curto-circuito’. A saída do ‘ron ron’ de frases (para usar a expressão barthesiana acima) é possibilitada pela escrita, que permite que o locutor, por meio das operações de narrativização e reconfiguração interlocutiva, reconstrua seu campo de atuação e um novo discurso pela via da emergência das vozes femininas à cena. Essa é a hipótese alçada nesse trabalho.

² No original: “Le sujet se parle sans cesse, tel un vieux radoter qui s’agrippe lui-même par le revers de son veston et ne se laisserait pas placer *un autre mot*. Mais son discours est en miettes, c’est un vacarme, une trépidation, une dégelée de choses verbales (*strepitus verborum*): discours, c’est l’action de courir çà et là, ce sont les allées et venues (d’où les sens de ‘démarches’, “intrigues”, qui va très bien au discours amoureux: l’amoureux intrigue contre lui-même); mais aussi discours, c’est la nappe de paroles liées, réglées, ordonnées, cette chape solennelle de l’orateur, cette jactance bénisseuse ou aigre qui tombe de la bouche de l’orateur, et qu’ on retrouve sans doute ici dans le ronron des phrases (toujours les mêmes) qui font tourner les figures.” (Barthes, 2007, posição 866-67)

33 Criação & Crítica

Esboçadas as linhas gerais da motivação do estudo e de seu direcionamento teórico, é hora de adentrarmos na teorização barthesiana. Afinal, qual o estatuto do dito ‘discurso amoroso’ na reflexão de Barthes? Que estatuto enunciativo pode ter esse discurso?

Barthes e o discurso amoroso: antídoto do discurso do poder e lugar de resistência ao estatuto dialógico da enunciação

Na presente seção, demonstraremos que o discurso amoroso ocupa um lugar sensivelmente estratégico na escrita barthesiana. Perrone-Moisés (2012) o coloca como antídoto ao discurso do poder, configurando uma outra forma de ‘poder’. O escritor é então aquele cujas armas são as palavras – mais ou menos suaves – e cujo poder não é outro senão o da dissuasão. A enunciação que temos aqui é menos “assumir a língua e implantar o outro diante de si” (Benveniste, p. 84), isto é, estabelecer o outro como fato compulsório do dizer, do que liberar-se do outro, internalizando em si uma imagem-talismã desse outro. A esse respeito, Pino (2011, p. 213-14), ao tratar do projeto de romance não escrito de Barthes (*Vita nova*), informa que a intenção de Barthes expressa na abertura de seu curso é

- a) 1) “dizer aqueles que eu amo”, ou seja, fazer viver ou reviver as pessoas amadas em forma de personagens; 2) “permitir a representação de uma ordem afetiva”, ou seja, se referir a fatos, a percepções, relacionados à experiência amorosa e 3) “não fazer pressão sobre o outro”, ou seja, dizer o amor sem obrigar a amar, fazer simplesmente sentir o amor (Barthes, 1982) (Pino, 2011, p. 213-214)

É esse “dizer o amor sem obrigar a amar” que escutamos na escrita ‘silenciosa’ de Barthes, escrita que elege o fragmento como meio de expressão contundente e contido ao mesmo tempo, escrita que nos remete aos célebres versos de Mario Quintana: “Se quiseres amar/ama-me baixinho/deixa em paz os passarinhos/deixa em paz a mim.”. Vejamos mais detidamente, a seguir, a proposição de Perrone-Moyses (2012) acerca do discurso amoroso em Barthes – essa voz que sabe “deixar (o amor) quieto”.

Segundo Perrone-Moises (2012), a grande investida de Barthes, em toda a sua obra, é contra os discursos do poder, definido por ele como “todo discurso que cria a noção de erro, e, portanto, o sentimento de culpa em quem o recebe” (2012, p. 90). É assim que lemos muitos de seus ensaios críticos – de *O grau zero da escrita* (1953), em que Barthes revela o esgotamento da escrita burguesa, justamente por um certo saturamento na relação referencial com o universo burguês, a um *O prazer do texto* (1970), em que Barthes revela que o fator estético é fator secundário na organização textual, subordinado que é ao jogo de natureza erótica entre dizer e calar, entre mostrar e dizer, mostrar escondendo, esconder sentindo mostrando outra coisa³. Acrescenta ainda Perrone-Moisés (2012, p. 91) sobre as relações entre os discursos do poder – no plural – e o discurso amoroso – no singular:

³ Badir (2018), referindo-se à Perrone-Moisés, afirma que Barthes faz um *uso sofisticado* dos conceitos, isto é, um uso que oscila e desliza entre conceito e seu comentário, noção e sua intensificação, proposição científica

33 Criação & Crítica

Que as preocupações de Barthes com os discursos de poder e discurso amoroso sejam simultâneas e complementares é algo que se pode facilmente entender. O discurso amoroso, assim como o discurso poético, parece-lhe ser o antídoto contra o discurso do poder. Enquanto neste fala uma voz “autorizada”, no discurso amoroso fala um enunciador desautorizado que é visto, pela opinião corrente e bem-pensante, como louco ou simplesmente ridículo. Enquanto a voz do poderoso é segura e autossuficiente, a voz do apaixonado é desfalecente e balbuciante; enquanto a voz do poder é dirigida e dirigente, a voz do amor é desgarrada e errante. (Perrone Moisés, 2012, p. 91)

Já observamos, no trecho acima, a aproximação que é feita entre o discurso amoroso e o discurso poético: em ambos há o predomínio de uma voz – e uma sintaxe, acrescentamos – claudicante, fragmentada, circular, balbuciante como a de um bebê em busca de pura satisfação. Mais adiante, Perrone-Moisés (2012) acrescenta mais uma característica ao discurso amoroso: não é dialético como o discurso do poder, entendemos que é um discurso autorreferencial na máxima potência, para usar uma reflexão benvenistiana. É assim tão ‘recuado’ sobre si mesmo que só avança aos solavancos – e por figuras, fragmentos. Como dissemos antes, trata-se de uma alocação que não simplesmente implanta o outro diante de si e lhe dirige palavras (potencial argumentativo da definição benvenistiana de enunciação). É uma alocação que beira o vazio, a dita “comunhão fática”:

O discurso amoroso não caminha para um objeto totalizante, suas “figuras” passam sem se arrumarem numa ordem; são *topoi*, não no sentido de estereótipos, mas no sentido de lugares vazios que podem ser ocupados revezadamente, num movimento circular. Daí a forma fragmentada desse livro, e a ordem arbitrária de suas figuras. (Perrone-Moisés, 2012, p. 92)

Entendemos, assim, que a figura da dita comunhão fática do *Como vai?*, “enunciação que se volta sobre si mesma, não comportando nem objeto, nem finalidade, nem mensagem” (Benveniste, 1989, p.90) pode se assemelhar à figura do “Eu-te-amor”, essa forma quase vazia, assim expressa por Barthes no *Fragmentos de um Discurso Amoroso*: “Eu-te-amor não é uma frase: não transmite um sentido, mas se prende a uma situação limite: “aquela que o sujeito está suspenso numa ligação especular com o outro”. É uma holófrase” (Barthes, 1994, p. 98). Se a comunhão fática é “fenômeno psicossocial com função linguística” (Benveniste, 1989, p. 88), a figura *eu-te-amor* é a “palavra da díade (maternal, apaixonada)” (Barthes, 1994, p. 98). No discurso amoroso, a função fática se

e seu intertexto. Em suas palavras, e para afastar o sentido que seus críticos impingem a esse termo “um apelo a um conhecimento crítico e reflexivo, mas também um engajamento de si e de outrem em alguma coisa de mais vasto que a subjetividade ou seu fazer valer especular (a objetividade) – **um viver-junto, por exemplo.**” (p. 262, grifos nossos). É esse sentido comunitário que percebemos no adjetivo *sofístico* aplicado ao valor dos conceitos barthesianos e cuja presença flagramos na narrativa ora em análise, a de Paulina Chiziane.

33 Criação & Crítica

sobrepõe à função referencial e, principalmente, à função conativa: a figura contorna um gesto de toque, de ternura e não um gesto posse, de tirania, função própria dos discursos de poder. Na seção a seguir, detalharemos com mais precisão a perspectiva barthesiana sobre as *figuras de linguagem*.

Ainda sobre a questão dos discursos do poder e seus correlatos sentidos de enunciação, Marty (2009) quanto Messenger (2019) sublinham que, para Barthes, a própria *theoria*, isto é, o paradigma estruturalista corrente na época, é também um discurso de poder, logo, em certo sentido, também deve ser combatido. A oposição discursos de poder e discurso amoroso no pensamento barthesiano se reafirma aqui em outro sentido. Messenger (2019) o explica em termos bastante claros:

Falado por todos, mas sustentado por ninguém, o dizer do amoroso não é assumido nenhum sistema intelectual que lhe faria eco, e que asseguraria a ele uma forma de reconhecimento simbólico (...) A obscenidade do amoroso é, de início, isso: ela encarna um pensamento fraco, quase regressivo, inconsistente sobre o plano teórico. Mas Barthes vê nessa rejeição uma razão mais ambígua, que se vale do moralismo dissimulado dos modernos, desse “moralismo antimoral” que exclui todo valor, percebido como muito estupidamente conformista (...) a obscenidade do amoroso se torna assim literal: ela choca o novo pudor teórico, ela se torna uma forma suprema de provocação desde que ela escolha investir as categorias as mais graciosas do pensamento. (Messenger, 2019, p. 102-103)⁴

Poderíamos dizer, então, simplesmente que as “categorias mais graciosas” do pensamento seriam justamente as banais figuras de linguagem do amor em contraposição às “abstratas e perenes” categorias da *theoria* e do pensamento científico, estas sim investidas do poder dizer ‘a verdade’? É o que esclarecemos no próximo item. Por ora, ficamos com a conclusão de Messenger (2019) sobre a querela dos discursos em Barthes: há aí uma (per)laboração do conceito de enunciação que desemboca no que chamamos antes de *sobreposição da função fática sobre a conativa* e de *contorno de um gesto de toque*. Vejamos:

Não é tanto o amor que é obsceno aos olhos da teoria (...) É o fato de abordá-lo a partir de uma postura tão fraca quanto a do amoroso que coloca o problema, sobretudo quando ele coloca em cena os... da própria fraqueza, através dos motivos da pura afetividade (...) Investir nessa fraqueza, como faz

⁴ No original: “Parlé de tous, mais soutenu par personne, le dire de l’amoureux n’est assumé par aucun système intellectuel qui s’en ferait l’écho, et qui lui assurerait ainsi une forme de reconnaissance symbolique. (...) L’obscénité de l’amoureux est d’abord celle-là: il incarne une pensée faible, quasi régressive, inconsistente sur le plan théorique. Mais Barthes voit dans ce rejet une raison plus ambiguë, que tient au moralisme déguisé des modernes, à ce “moralisme de l’antimorale” que exclut toute valeur perçue comme trop bêtement conformiste. (...) l’obscénité de l’amoureux devient alors littérale: elle choque la nouvelle pudeur théorique, elle devient une forme suprême de provocation dès lors qu’elle choisit d’investir les catégories les plus mièvres de la pensée.” (Messenger, 2019, p. 102-3)

33 Criação & Crítica

Barthes, e pior ainda **falar a partir de uma enunciação que embaralha intencionalmente as três instâncias do discurso de verdade (a dissertação, a consecução, a atestação)**, é reivindicar para si uma forma de deriva no inatual, em ruptura por relação ao contemporâneo, à sua conceitualidade, à sua língua e mesmo a seus projetos editoriais os mais imediatos: em suma, é tentar extrair de toda uma sequência histórica pelas quais reina tacitamente um “pacto teórico. (Messenger, 2009, p. 103-4, grifos nossos)”⁵

Em nota à palavra “pacto teórico”, Messenger (2009), citando Marty, situa a atualidade editorial da época lembrando, a título de contraponto, o lançamento da obra *A história da sexualidade*, de Foucault em novembro de 1976. E, como sabemos, Foucault faz um estudo arqueológico e histórico – e sobretudo bem dentro da ‘theoria’ – sobre a sexualidade enquanto construção social e, sobretudo, política de uma mentalidade de época. A citação acima traz uma importante contribuição para a conceituação de enunciação operado no e pelo discurso amoroso: seu eixo temporal é o inatual (o pretérito imperfeito, como vemos na figura lembrança de *Fragmentos?*⁶), seu locutor não é um “eu” mas um “todo mundo”, seu espaço não é um “aqui-agora”, sua referência não remete a uma “época” ou “atualidade real e verdadeira” mas, arriscaríamos dizer, a uma “época de sonho” – e não é à toa que Barthes escolhe Werther como figura-locutor de seu trabalho, esse personagem que vive nos ‘sonhos’ de um amor irrealizável, como todos nós um dia.

Barthes e a noção de figura de linguagem: mais do que uma retórica, menos do que uma semiologia

O *Postface*, intitulado *Comment est fait ce livre*, título homônimo à apresentação inicial de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, apresenta o modus operandi de Barthes de forma igualmente ‘lúdica’: por breves parágrafos-seção intitulados em 65 ‘figuras’. Seleccionamos aqueles que dizem diretamente respeito à própria constituição da visão de Barthes sobre conceitos como ‘retórica’, ‘semiologia’ em sua relação com uma perspectiva linguageira ou metalinguageira, ‘fragmento’ e sua relação com a noção de nível de análise linguística e a dimensão do dito ‘discurso amoroso’ bem como a (oni)presença de Werther

⁵ No original: “C’est n’est pas tant l’amour qui est un sujet obscène aux yeux de la théorie. (...) C’est le fait de l’aborder depuis une posture aussi faible que celle de l’amoureux qui pose problème, surtout lorsque celle-ci met en scène les assises de sa propre faiblesse, à travers les motifs de la pure affectivité (...) Investir cette faiblesse, comme le fait Barthes, et pire encore **parler depuis une énonciation que brouille intentionnellement les trois instances du discours de vérité (la dissertation, la consécution, l’attestation)**”, c’est revendiquer pour soi une forme de derive dans l’inactuel, en rupture par rapport au contemporain, à sa conceptualité, à sa langue et même à ses projets éditoriaux les plus immédiats; en somme, c’est tenter de s’extraire de toute une séquence historique pour lesquelles règne tacitement un “pacte théorique.” (Messenger, 2009, p. 103-104, nos soulignons)

⁶ LEMBRANÇA. Reminiscência feliz e/ou dolorosa de um objeto, de um gesto, de uma cena, ligados ao ser amado, e marcada pela inclusão do imperfeito na gramática do discurso amoroso. (...) O imperfeito é o tempo da fascinação: parece vivo e no entanto não se mexe: presença imperfeita; nem esquecimento, nem ressurreição; simplesmente o cansativo engano da memória.” (Barthes, 1994, p. 140-41)

33 Criação & Crítica

como 'locutor' na construção textual quase 'fractal' de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Também procuraremos demonstrar que Barthes tem uma visão disciplinar própria: mais do que uma retórica (ou seja, a figura de linguagem não sendo mero adorno) e menos do que uma semiologia (como ciência positiva, promessa de Saussure).

Sigamos diretamente a esses parágrafos-seção-figuras, dividindo nossa abordagem nesses três aspectos. Os textos serão apresentados em tradução nossa e citados no original em nota de rodapé:

Primeiro Aspecto: A perspectiva retórica e/ou semiológica de Barthes

Sem metalinguagem

Esse método tem por artigo primeiro que é necessário destruir (desconstruir) toda metalinguagem. A crítica ativa da metalinguagem tem sido o trabalho dos dez últimos anos. É, além disso, essa desconstrução da metalinguagem que eu chamei hoje *semiologia*: **a semiologia não é absolutamente uma ciência positiva**, mas sobretudo **esse alerta que sem cessar desfaz a impostura de classes de enunciados**: como se houvesse, de direito, entre duas línguas (a língua-objeto e a metalinguagem) uma relação de exterioridade, e que essa relação fosse certa, simples, irreversível, e, de qualquer forma profilática (a metalinguagem nos protegeria de falar besteira e da loucura)! O erro não viria, ao contrário, do fato de que confundimos indevidamente (ideologicamente) a ciência da metalinguagem, obrigando a primeira a sempre passar pela segunda? Não é chegado o momento de entrar em uma *outra* prática, e produzir uma língua que abolisse toda exterioridade – toda boa consciência de exterioridade? (Barthes, 2007, posição 862-63, tradução nossa, grifos nossos)⁷

Matemática/Retórica

As figuras são... figuras, não objetos. As figuras, dizemos, são idealizações matemáticas, os objetos são dados do real (Mandelbrot, 12). As figuras do discurso amoroso são, à sua maneira, idealidades, os pontos de uma rede (mesmo se essa rede é não-construída, aleatória): elas são, portanto, apesar das aparências, mais próximas da figura matemática do que a figura retórica. **Para a retórica, as figuras (metáforas, sinédoques, aliteraões, prolepsis,**

⁷ No original: "Cette méthode a pour article premier qu'il faut détruire (déconstruire) tout métalangage. La critique active du métalangage a été l'affaire des dix dernières années. C'est d'ailleurs cette déconstruction du métalangage que j'appelle aujourd'hui sémiologie: la sémiologie n'est nullement une science positive, mais plutôt cette alerte que sans cesse défait l'imposture des classes d'énoncés: comme s'il y avait de droit entre deux langages (le langage-objet et le métalangage) une relation d'extériorité, et cette relation fût sûre, simple, irréversible, et en quelque sorte prophylactique (le métalangage protégerait de la bêtise et de la folie)! L'erreur ne vient-elle pas au contraire de ce que l'on confond indûment (ideologiquement) la science et le métalangage, obligeant la première à toujours passer par le second? Le moment n'est-il pas venu d'entrer dans une autre pratique, et de produire une langue que abolisse toute extériorité – toute bonne conscience de l'extériorité?" (Barthes, 2007, posição 862-63)

33 Criação & Crítica

tapinoses, etc.) são jóias incrustadas na linguagem corrente; mas no discurso amoroso, tudo é figura : não há nada de dejetivo, de excipiente, de embalagem. (...) o amoroso não fala senão por figuras; para ele, não há linguagem corrente: sua linguagem corre sempre sozinha, sem os outros: ele salta de figura em figura. (Barthes, 2007, posição 872-73, tradução nossa, grifos nossos)⁸

Observamos, no primeiro trecho, que Barthes não pretende construir uma ciência semiológica, como uma exterioridade metalinguística que viria a esclarecer o chamado discurso amoroso. A semiologia exerce, sobretudo, uma função, está de fato *a serviço* de uma certa crítica à *theoria*, à própria rede conceitual elaborada pelo estudioso de um fato de linguagem e/ou fato literário.

Já, no segundo trecho, vemos que Barthes coloca a figura de linguagem não simplesmente como expressão ou conceitualização de uma certa retórica, de um certo dizer, mas como ‘tudo o que o sujeito tem a dizer’. Num sentido potencial máximo, o sujeito apaixonado só pensa por meio de figuras, de formas repetidas. Barthes, assim, inverte a própria relação do campo retórico com as figuras: se a figura é tudo o que o apaixonado tem, então suas figuras preferenciais – seus dramas momentâneos – é que *determinadas* figuras constituem em si suas ilhas, seu universo retórico inteiro. Não há que se falar em ‘retórica’ – no sentido aristotélico de “falar em nome do bem comum” ou de “construir uma narrativa”. Pino (2019), em estudo dos manuscritos de Barthes, mostra que Barthes procura uma explicação em certo sentido antropológico para o fim das grandes narrativas – e consequentemente da retórica – na literatura moderna. Em suas palavras: “Literature seems to mimic this anthropological problem: if you write something, it is always to say that the other is not there, to talk about the void of communication.” (Pino, 2019, p. 62). Em nota a essa afirmação, a autora remete ao manuscrito do seminário de 1965-66, onde, a seu ver, está o germe “of the most important argument from *A Lover’s Discourse*” (2019, p. 70). Por fim, a autora acrescenta, com essa perspectiva sobre a escrita, Barthes se aproxima da problemática da *linguística da enunciação* (Pino, 2019, p. 62).

Em síntese: para compreender a perspectiva retórica barthesiana, é necessário compreender a ‘matemática’, no sentido grego do termo *mathema*, qual seja, aquilo que pode ser aprendido. Há no sentido ‘matemático’ da Retórica de Barthes algo da ordem do

⁸ No original: “Les figures sont... de figures, pas des objets. Les figures, dit-on, sont des idéalizations mathématiques, les objets, eux, sont des données du réel (Mandelbrot, 12). Les figures du discours amoureux sont, à leur manière, des idéalités, les points d’un réseau (même si ce réseau est inconstruit, aléatoire); elles sont donc, malgré les apparences, plus proches de la figure mathématique que de la figure rhétorique. Pour la rhétorique, les figures (métaphores, synecdoques, allitérations, prolepses, tapinoses, etc.) sont des bijoux sertis du langage courant; mais dans le discours amoureux, tout est figure: il n’y a pas de déchet, d’excipient, d’emballage. (...) l’amoureux ne parle que par figures; pour lui, en lui, il n’y a pas de langage courant: son langage court toujours seul, sans les autres: il saute de figure en figure.” (Barthes, 2007, p. ...)

33 Criação & Crítica

limite da modalidade entre o ‘possível’ e o ‘impossível’: a figura amorosa é o único jeito que o apaixonado tem para entender e dar a compreender seu sentimento amoroso, ainda que esse jeito soe ‘vazio’ para o interlocutor cético ou simplesmente não apaixonado.

Segundo Aspecto: A natureza e a função da figura de linguagem no discurso amoroso

Oratio e discurso

O sujeito não fala sem cessar, tal como um velho tagarela que veste a si mesmo pelo avesso de seu casaco e não se deixaria colocar *uma outra palavra*. Mas seu discurso está em pedaços, é ruidoso, uma trepidação, uma degelação de coisas verbais (*strepitus verborum*): discursos, ação de correr pra lá pra cá, são as idas e vindas (de onde o sentido de “demarcações”, “intrigas”, que vale bem para o discurso amoroso: o amoroso intriga contra ele mesmo): mas também discurso, é o manto de falas ligadas, regradas, ordenadas, essa mesa solene do orador, essa jactância doce ou amarga que sai da boca do orador, e que encontramos, sem dúvida, aqui no ronron de frases (sempre as mesmas) que fazem o contorno das figuras.” (Barthes, 2007, posição 866-67, tradução nossa)

O furão

As figuras são rupturas de discurso, mas, no interior de cada figura, ela se quebra em inúmeros fragmentos, em parágrafos, em parênteses. Pouco importa que essa dispersão do texto seja rica aqui, e pobre aí; há tempos mortos, muitas figuras com vida curta; eu permaneço “seco” a completá-las; mas eu tive a intuição de que, magro ou não, meu rosto tinha que estar ali, que o lugar (a caixa) estava marcado com ele. Pois a figura é a empreitada de um código (...) e esse código, podemos o preencher como queremos. É como se houvesse uma Tópica Amorosa, cuja figura fosse um lugar (*topos*); ora o próprio de uma tópica é ser um pouco vazio: é necessário que cada um possa se encaixar na grade do material que deseja enunciar: uma tópica é por estatuto metade codificada, metade projetiva (ou projetiva porque codificada). (...) O parênteses, por exemplo, é simplesmente uma ideia a mais, uma ideia de última hora (uma última aventura?): eu retenho o anel uma segunda vez ainda antes de o passar. (...) Figuras: umas curtas, outras longas; são planícies de contornos angulados, são fracta. Esses fracta são efêmeros, são tipos de móveis temporais.” (Barthes, 2007, posição 895-96, tradução nossa)⁹

⁹ No original: “Le furet. Les figures sont des bris de discours, mais, à l’intérieur de chaque figure, ça éclate de nouveau en fragments, em paragraphes, em parenthèses. Peu importe après tout que cette dispersion du texte soit riche ici, et pauvre là: il y a des temps morts, bien des figures tournent court; je suis resté “sec” à les remplir: mais j’avais l’intuition qu’il fallait que, maigre ou pas, ma figure fût là, que la place (la case) en fût marquée. Car la figure est l’empreinte d’un code (..) et ce code, on peut le remplir comme on veut. C’est comme s’il y avait une Topique amoureuse, dont la figure fût un lieu (*topos*); or le propre d’une topique, c’est d’être un peu vide: il faut que chacun puisse se loger dans la grille de la matière qu’il cherche à énoncer: une

33 Criação & Crítica

Como observamos no primeiro trecho, a figura de linguagem, no discurso amoroso, está mais para *oratio*, discurso repetido, adágio, ‘ronron’ de frases, lalação, do que para *frase*, no sentido benvenistiano do termo, isto é, unidade do “domínio da língua em emprego e ação; vemos desta vez na língua sua função mediadora entre o homem e o homem, entre o homem e o mundo, entre o espírito e as coisas” (PLG II, p. 229). Menos do que uma função *mediadora*, a figura de linguagem tem uma função *preservadora*, qual seja, a de espalhar no discurso amoroso os vestígios de um sentimento, de uma atitude, de um evento que pretende “congelar” – ou “degelar”, nos termos barthesianos.

No segundo trecho, Barthes é mais explícito quanto à definição da figura de linguagem como fragmento. A própria figura pode se estilhar em inúmeros pedaços: há figuras ‘mortas’, isto é, que são episódicas e não se repetem; há também figuras que se quebram e se espalham ao longo do exercício do discurso amoroso. Tal característica revela uma peculiaridade sintática e coesiva fundamental do discurso amoroso: este não opera simplesmente a partir do eixo ‘anafórico/catafórico’ pois não retoma uma memória, um conteúdo de forma sintética para fazer progredir uma ideia. O discurso amoroso, por sua natureza fractal, é uma ideia em si mesma ‘eternizada’ – retirada do tempo dos acontecimentos, colocada no pretérito imperfeito. Essa preservação se dá à custa da progressão temporal e dos fatos: a linearidade do signo linguístico é sacrificada em prol a espacialização e dispersão de um dizer. A figura – e o sujeito amoroso – quer tomar um corpo, tornar-se um ‘paradigma’.

Concluimos essa seção com as seguintes constatações: no discurso amoroso, a *natureza* é de ser ‘planície ou praia de contornos angulados’, isto é, de ter aspecto fractal e disperso ao longo da linearidade do discurso amoroso; neste, a figura de linguagem exerce sobretudo uma *função* preservadora de sentimentos e eventos ‘congelados’ e ‘fragmentados’ ao longo, ou melhor, rompendo a linearidade da cadeia significante.

Na seção a seguir, apresentaremos uma forma de ler o *romance Niketsche: uma história de poligamia*. Esse Romance foi escolhido pois, a nosso ver, apresenta grande potencialidade de estudo sob o viés enunciativo¹⁰. Em certo sentido, Rami, a protagonista,

topique est par statut à moitié codée, à moitié projective (ou projective parce que codée). (...) La parenthèse, par exemple, c’est simplement une idée en plus, un idée de la dernière heure (une dernière aventure?): je retiens l’anneau um seconde encore avant de vous le passer. (...) Figures: les unes courtes, les autres longues; ce sont des plages aux contours brisés, des fracta (...) Ces fracta sont éphémères, ce sont des sortes de mobiles temporels.” (Barthes, 2007, posição 895-96)

¹⁰ Em pesquisa no Portal de Periódico Capes, localizamos mais de 50 trabalhos sobre Paulina Chiziane, a maioria sobre os romances *O alegre canto da perdiz*, *Balada de Amor ao Vento* e *Ventos do Apocalipse*. Sobre *Niketsche*, encontramos sete (7) artigos (referidos na bibliografia), dos quais três (3) são balizados por discussões de feminismo, ideologia de gênero e constituição literário de gênero e quatro (4), para nossa surpresa, versam sobre aspectos enunciativos, tais como voz, subjetivação, oralidade e angústia. Dentre esses quatro (4), dois (2) artigos apresentam inclusive Barthes como um dos referenciais teóricos. O fato

33 Criação & Crítica

consegue romper o ciclo de violência em que vivem as ‘outras’ mulheres de seu marido. Resta à análise demonstrar se a ruptura de tal discurso, sua fragmentação, é suficiente para reverter definitivamente a situação das mulheres, já que ela termina com a gravidez de Rami de seu cunhado, após seu marido ter sido declarado morto e a *kutchinga* (levirato, isto é, recasamento) tenha sido efetuada.

Análise de Niketsche: uma história de poligamia

O romance *Niketsche: uma história de poligamia*, escrito por Paulina Chiziane e ambientado em Moçambique, é apresentado nos seguintes termos na contracapa da Companhia de Bolso:

Rami é uma esposa fiel e subserviente. Ela faz o que manda a tradição, mas nem assim consegue ser amada por Tony, com quem é casada há vinte anos. Certo dia, Rami descobre que o marido tem várias amantes – e filhos – por todo o Moçambique, e decide conhecê-las uma a uma. (...) A partir desse encontro surpreendente, todas terão a vida completamente transformada.

Seguindo a leitura da contracapa – intertexto, elemento tão valorizado na teorização barthesiana – também entendemos que o foco da obra é menos a poligamia em si e mais o encontro das esposas e os desdobramentos decorrentes desse encontro. Um dos desdobramentos mais importantes, a nosso ver, é a (re)descoberta da autoestima e da autodeterminação feminina tanto da personagem principal, Rami, quanto das outras quatro esposas, igualmente protagonistas, no percurso narrativo que leva à independência financeira das mulheres e ao divórcio de Rami, a ‘primeira’ esposa, com Tony, o marido poligâmico.

Nossa leitura destacará assim fragmentos-argumentos a partir da matriz da autoestima das mulheres, procurando revelar os ‘planos angulados, os fracta’ do discurso: isto é, as balizas de onde o discurso de construção da autoestima se elevam. Em certo sentido, se trata-se aqui de se permitir fazer um exercício de transformar o romance em um discurso amoroso, certamente um exercício lúdico, mas não inocente, ou nas belas palavras de Perrone-Moisés, de captar o “voo dos significantes” (2012, p.28). Mais adiante, acrescenta “O texto não é uma estrutura de sentido único, mas uma **galáxia de sentidos** . E o crítico deve buscar não os temas da obra – múltiplos, embora não “quaisquer” – mas a tematização, ou a estruturação de uma temática.” (Perrone-Moisés, 2012, p. 30, grifos nossos).

Também procuraremos observar se a fragmentação do discurso dominante dos costumes poligâmicos apresentada no romance *Niketsche: uma história de poligamia* é

surpreendente é justamente o expressivo número de trabalhos que relacionam a leitura do Romance a questões de ordem enunciativa.

33 Criação & Crítica

suficiente para permitir às mulheres abrir um novo espaço de reconstrução de suas vidas em que elas são, em si, os ‘centros rutilantes’, as ‘jóias’ de seu discurso. Retomando brevemente a concepção de fragmento em Barthes e sua função na narrativa, recorremos a Marty (2005) que nos diz que:

Barthes pôde imaginar que o fragmento era, de certa maneira, um instrumento retórico que teria como função se livrar dos logros do Imaginário e de sua histeria colante, aglutinante, na escritura. O fragmento seria o que se quebra, parte e diferencia, aniquilando as ilusões do pleno, do que está ligado, da representação mimética (...) O fragmento seria uma atividade simbólica que destruiria as vaidades dos fluxos imaginários. (Marty, 2005, p. 289).

Nossa leitura permitiu destacar 21 fragmentos do que entendemos ser um discurso de construção da auto-estima feminina, distribuídos nos 43 capítulos da obra. A seguir, apresentaremos nossa classificação:

1. Buscar meu marido
2. O sensual é também cultural
3. Truques de amor
4. Conspiraçãozinha
5. A tatuagem maligna
6. Os homens amam todos os dias
7. A procissão
8. A moela no Conselho de Família
9. Niketche, a dança do amor
10. O divórcio
11. Os filhos sem amor
12. A linguagem do ventre
13. Kutchinga
14. O pedido de perdão
15. A escala das esposas
16. Mudar o mundo
17. Lu vai embora
18. Niketche da vida (ou o novo casamento de Lu)
19. Minha mulher, meu tambor
20. Marcar audiências com minhas mulheres
21. O filho é do Levy!

Entendemos que tais figuras-fragmentos giram em torno de três núcleos estruturantes ou pulsantes da narrativa, a saber, *O sensual é também cultural*, *O divórcio e a Kutchinga* e *Minha mulher, meu tambor (ou o curto-circuito das relações amorosas)*. Chamaremos esses núcleos de *Constelações*. Essas três constelações funcionam como o

33 Criação & Crítica

‘coração’ da narrativa e são derivadas de fragmentos de falas ou de reflexões diretamente retiradas da narrativa. O primeiro núcleo gira em torno da disputa de narrativas sobre o exercício do amor dentro de Moçambique – o do sul, mais regrado, mas ainda assim poligâmico – e o do norte, mais livre. Este núcleo apresenta uma natureza argumentativa-defensiva. De fato, a referida diferença cultural não reside tanto na existência ou não dessa figura de relacionamento amoroso – a poligamia – mas antes na *educação amorosa das mulheres*. Assim, as figuras-satélite desse grupo giram em torno da problemática: a mulher deve ou não ser iniciada nos segredos do amor antes do casamento? Trata-se de uma questão também de ordem discursiva: a mulher pode ou não ter espaço para vivenciar o discurso amoroso antes de um compromisso social? O segundo núcleo gira em torno do *Divórcio e a Kutchinga*. Essa figura-estrela apresenta uma conformação *paradoxal*: o divórcio seria praticamente proibido na cultura poligâmica, já que não se pode pensar em uma mulher emancipada; já o levirato (*kutchinga*) é uma imposição cultural: a mulher deve casar novamente. Novamente, a questão discursiva envolvida é a seguinte, de ordem *aporética*: se há a possibilidade de colocar em ato a separação, por que haveria ainda a imposição do levirato? Quem legitima tal imposição? Por fim, o terceiro núcleo, *Minha mulher, meu tambor*, achamos adequado colocar uma paráfrase em intertexto (ou o curto-circuito do amor) guarda uma natureza paratática, coordenativa, assonante. Trata-se de uma figura com clara referência musical: o caráter paralelístico garante o tom hipnotizante que faz parte do discurso amoroso.

Abaixo elaboramos um mapa conceitual para representar tais relações.

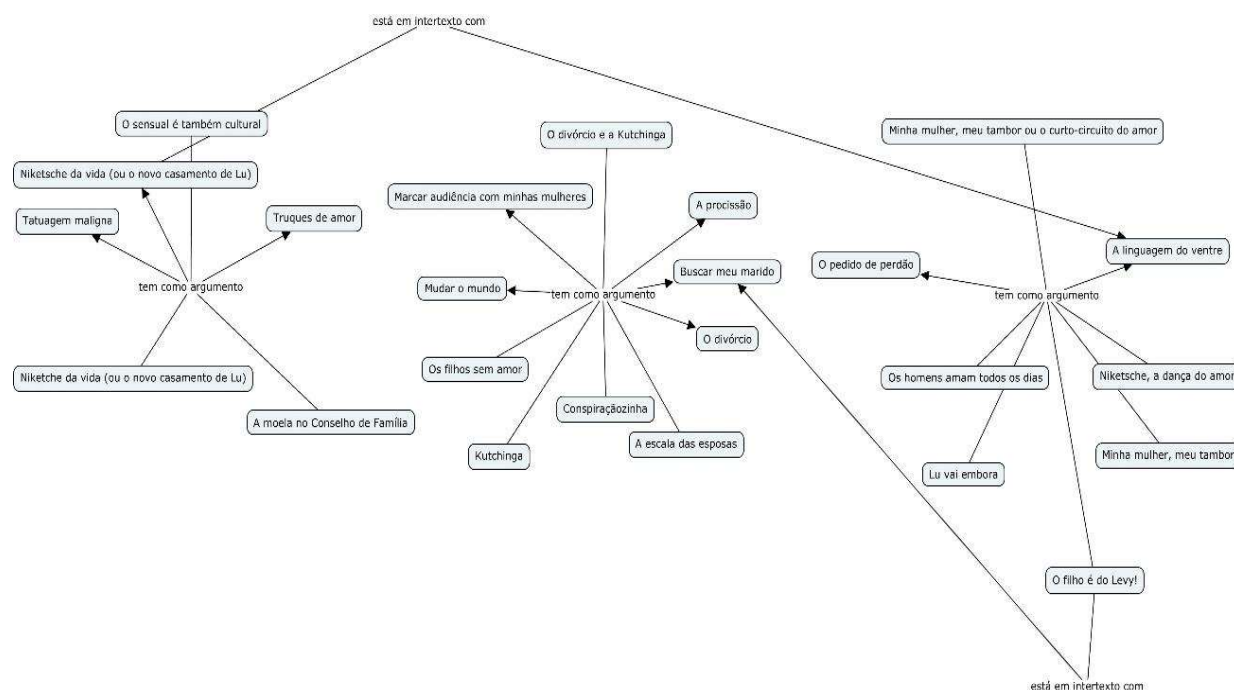


Figura 1. Figuras-estrela e figuras-satélite: relações entre as figuras-constelação no Romance
Fonte: Elaborado pela autora

33 Criação & Crítica

Marty (2005) mais uma vez nos ajuda a compreender a presença de figuras-estrela na obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Sobre a presença da figura ‘coração pesado’ nesta obra, Marty (2005) considera aí mais um ponto estratégico na construção barthesiana: trata-se de um processo de apropriação da mitologia/ideologia dominante sobre o amor. Vejamos seu raciocínio:

Barthes acreditava, no entanto, na época as mitologias, que não era tempo de poetizar, que havia outras urgências históricas e que era mais importante e crucial desmistificar a sociedade do que celebrar o Real. (...) Em vez de querer destruir a ideologia, celebrando transitivamente o ser absoluto das coisas, como faz o poeta, Barthes coloca a hipótese da possibilidade de ele próprio mitificar: “Já que o mito rouba linguagem, por que não roubar o mito?” Para isso bastaria fazer do próprio mito o ponto de partida para **uma terceira cadeia semiológica**. (Marty, 2005, p.238-39, *grifos nossos*)

Assim, fazer o mapeamento dos centros ou corações da narrativa não é suficiente. É necessário analisar a narrativa mais de perto e ver se a *terceira – ou quarta, melhor dizendo – cadeia semiológica*, se um dos centros é suficientemente forte para sobrepujar os demais e abrir, de fato, uma nova via de reconstrução da auto-estima feminina. Considerando que duas das figuras-estrela têm natureza intrinsecamente ‘opositiva’ (uma de caráter mais defensivo e outra de caráter mais aporético) enquanto apenas uma delas tem um caráter encantatório, poderíamos supor facilmente que o tom do romance cairia fatalmente numa guerra de vozes sem solução, logo o tom dominante seria mesmo da figura-estrela *O divórcio e a Kutchinga*. É o que nos parece apontar, de fato, o fim da narrativa. No entanto, é necessário também compreender a formação dos elos entre os núcleos para ratificar ou não essa leitura.

Na figura 1, acima, observamos que a figura-satélite “Niketsche da vida”, pertencente à figura-estrela “O sensual é também cultural”, está em intertexto com a figura-satélite “A linguagem do ventre”, pertencente à figura-estrela “Minha mulher, meu tambor”. Tal intertextualidade significaria a formação de uma cadeia anafórica, isto é, significaria uma possível harmonização do discurso de indignação de Rami com o velho discurso da “linguagem do ventre”, qual seja, apesar de tudo, o que vale mesmo é amar (a qualquer preço)? Trata-se de um belo momento de reflexão de Rami durante o casamento de Lu, a “segunda” esposa de seu marido, que vale transcrever na íntegra:

Lutaste pela fidelidade plena de paixão contra o *licaho*, o canivete da castidade. Disseste não ao harém e ao amor por escala. Lutaste pelo direito de existir, tanto no amor como na comida. Só querias ser uma árvore plantada na terra, balançando na brisa, sabemos disso. Só querias ser ninho seguro para as aves do céu e por isso te condenaram. Hoje pedimos perdão por aqueles que te magoaram, gritamos em uníssono, não sabem o mal que te fizeram a ti e ao universo inteiro. (...)

33 Criação & Crítica

Ensinares aos homens a beleza das coisas proibidas: o prazer do choro, o paladar das asas e patas de galinha, a beleza da paternidade, **a magia do ritmo do pilão a moer o grão**. (...) Marcharemos ao lado dos homens, como soldados fardados de suor e lama, na machamba, na mina, na fábrica, na construção, e levaremos um beijo de mel à boca de cada criança. Seremos mais ricas de pão e de paixão. Olharemos para os homens com amor verdadeiro e não para as cifras de banco que pendem nos bolsos das calças. Ao lado dos nossos namorados, maridos e amantes, dançaremos de vitória em vitória no *niketsche* da vida. Com as nossas impurezas menstruais, adubaremos o solo, onde germinará o arco-íris de perfume e flor. (Chiziane, 2021, p. 254-55, grifos nossos)

Pode-se dizer que “a magia do ritmo do pilão a moer o grão” ressoa com a figura “a linguagem do ventre”?

Vou à rua e canto em surdina a canção do desencanto. As mulheres são um mundo de encanto e silêncio. Dizem que falam muito. Pode ser verdade. Dizem que elas falam demais. Talvez. Mas elas falam de coisas fúteis, de insignificâncias. Elas sabem guardar bem no fundo delas o seu verdadeiro mundo. As mulheres são um mundo de silêncio e segredo.

A linguagem do ventre é a mais expressiva, porque se pode ler, na multiplicidade da vida. A linguagem das mãos e dos braços é também visível. Segurando um recém-nascido. Segurando um bouquet na hora do funeral do seu amor. E a linguagem do coração? Ausente muralha de diamante. Silêncio de sepultura. Ausência impenetrável. (Chiziane, 2021, p. 161)

No trecho acima, percebemos uma quebra do encadeamento sonoro que poderia ser realizado entre as figuras-satélite. Há uma revelação, cintilação, verdade fulgurante: a mulher detém diversas ‘linguagens’. Mais do que o discurso amoroso, a mulher detém o discurso da ação – expresso pela “linguagem do ventre”, aquela que se expressa pelas “obras e afazeres”. Criação. A utopia com a qual sonha Rami em seu devaneio durante o casamento de Lu é de que os homens participem desse mistério – aprendam a “magia do ritmo do pilão a moer o grão”. Mais do que a “linguagem do ventre” aos homens restaria a tarefa de aprender também a “niketsche da vida”, a de que uma única mulher contém em si todas as linguagens aí em cima mencionadas e, por isso, só por isso, ele não necessita ter um comportamento poligâmico para se sentir feliz e realizado. Eis então que Paulina Chiziane pretende que a figura “Niketsche da vida” tenha um destaque no processo de figuratização enunciativa de seu texto, como a presença do termo “Niketsche” no título revela.

Outra rede intertextual que deve ser comentada é a da figura-satélite “Buscar meu marido”, pertencente à figura-estrela “O divórcio e a Kutchinga”, que está em intertexto com a figura-satélite “O filho é do Levy!”, pertencente à figura-estrela “Minha mulher, meu tambor”. Vejamos os trechos para realizar a análise:

33 Criação & Crítica

Invado a casa quarto a quarto, vasculho, sem pedir licença, a casa é do meu marido, por isso é minha, sou a esposa legítima, com contrato assinado no cartório. Olho em todos os lados, vejo brilho e elegância. (...) Olha para a parede. Um retrato pendurado aumenta a minha raiva. Ele e o meu Tony abraçados, sorrindo para o mundo. Em minha casa o Tony não quer retratos pendurados. Retrato pendurado na parede é coisa de morto, diz ele, mas deixa esta mulher fazer aquilo que me proíbe a mim. (...)

Começamos a falar. Friamente. Delicadamente. A minha rival abre-se e conta-me a sua longa história. A sua cama é fria como a minha. Vive numa solidão pior do que a minha. Tem cinco filhos como eu e agora espera o sexto. (...)

Fico emocionada. Arrependida. Sinto pena desta mulher que tudo fez para me derrubar e acabou abandonada. Que lutou por um amor e acabou em dor. **Que apontou o dedo no ar e disse que era seu o pássaro em pleno voo** . (...)

- Ele vem só para deixar dinheiro e comida. Toma banho, muda de roupa e parte.

A minha rival desce da catedral, fecha os olhos e baixa a cabeça. Do fundo do ser brotam lágrimas em cascata que correm como chuva ácida. Pobre Julieta, o que esperava ela? Ser melhor do que eu? **Infelizmente muitas de nós, mulheres, agimos assim. Subimos ao alto do monte e só quando estamos no ar compreendemos que não temos asas para voar.** (...) Tenho pena da Julieta, que treme em violentas convulsões ao ritmo do choro. Abraço-a. Conheço a amargura desse choro e o calor desse fogo. Emociono-me. Solidarizo-me. (Chiziane, 2021, p. 21-22)

O que esse “compreendemos que não temos asas para voar”, lançado assim tão fatalmente no início da narrativa, poderia trazer de avanço no final da narrativa, a última figura – última cartada? – quer dizer em “O filho é do Levy!”? Vamos ler na íntegra os parágrafos finais do Romance:

Ruínas de uma família. A Lu, a desejada, partiu para os braços de outro com véu e grinalda. A Ju, a enganada, está loucamente apaixonada por um velho português cheio de dinheiro. A Saly, a apetecida, enfeitiçou o padre italiano que até deixou a batina só por amor a ela. A Mauá, a amada, ama outro alguém. Só fiquei eu, a rainha, a principal, para lhe salvar a honra de macho. Todas elas vieram e pousaram no meu teto, uma a uma, como aves de rapina. **Agora levantaram voo uma atrás da outra** . (...) Meu Deus, sou poderosa, eu sinto que posso salvá-lo desta queda. Tenho nas mãos a fórmula mágica. Dizer sim e resgatá-lo. Dizer não e perdê-lo. Mas eu perdi muito antes de o encontrar. Ignorou-me muito antes de me conhecer.

33 Criação & Crítica

- Não posso te salvar. Tento salvar-te mas não consigo, não tenho força, sou fraca, não existo, sou mulher. Os homens é que salvam as mulheres e não o contrário

- Rami!

- O filho é do Levy!

Os seus braços caem como um fardo. As três trovoadas que um dia tentou encomendar contra o noivo da Lu hoje atacam-lhe o cérebro, o coração e o sexo e fazem dele **um super-homem calcificado no éden da praça**. Ele só vê o escuro e a chuva. Fica uns minutos intermináveis a contemplar o vazio. Era uma ilha de fogo no meio da água. Solto-o. **Não cai, mas voa no abismo, em direção ao coração do deserto, ao inferno sem fim.** (Chiziane, 2021, p. 289, grifos nossos)

Do ‘curto-circuito do amor’, intertexto necessário para compor a figura-estrela da ‘Minha mulher, meu tambor’, restaria alguma coisa além da fulminante fulguração de uma luz instantânea, enunciação no limite entre o grito e a denúncia? Ao unir as duas pontas da narrativa, início e fim, “Buscar meu marido” e “O filho é do Levy!”, o que podemos observar para além desse curto-circuito enunciativo, ponto nodal da auto-referência constitutiva do dizer “eu”? Sobre a díade *eu-tu* e a auto-referência que lhe é peculiar (com todas as possibilidades de curto-circuito do dizer aí embutidas), assim se expressa o filósofo Dufour: “O ato de fala mais insignificante comporta sempre “a possibilidade de que eu seja intimado a anular o outro”; do mesmo modo, “há um momento em que posso ser posto na situação de ser eu mesmo anulado porque o outro não está de acordo”. (Dufour, 2000, p. 79).

A figura do vôo é aqui encenada: no primeiro trecho com uma certa nostalgia e tristeza, no segundo trecho, com o ar de liberdade que lhe é comum nas metáforas mais desgastadas na primeira ocorrência e com o sentido catastrófico e mortal que nos aterroriza na segunda – talvez porque a descida aos infernos na mitologia ocidental seja feita por barcas e não por meio do vôo. Na cosmologia africana, *lansã*, a senhora dos Ventos, é a responsável por conduzir os seres humanos ao *orum* (plano espiritual dos mortos). Além do voo, outra figura cintila nesse trecho final: “super-homem calcificado no éden da praça”. Nessa estranha figura¹¹ observamos um retorno à velha cosmologia bíblica, fundadora inclusive da poligamia. No entanto, a própria construção paradoxal dessa figura, em que cada palavra deve parecer contradizer a seguinte – super-homem, sim, mas um super-homem que não voa, super-homem calcificado na praça, e não em uma praça qualquer, no

¹¹ Santana (2011) em artigo sobre *Niketsche* cujo título é justamente “O super-homem calcificado no Éden da Praça” considera que a atitude de Rami nesse momento é de *ironia*, uma vez que “lança mão da misoginia social para justificar a atitude de Rami para Tony quando ela diz: “- Não te posso salvar. Tento salvar-te, mas não consigo, não tenho força, sou fraca, não existo, sou mulher. Os homens é que salvam as mulheres, não o contrário” (Chiziane, 2004, p. 333).” (Santana, 2011, p. 97). Ironia ou paradoxo, ambas são figuras típicas de um modo fragmentário de ver as relações na literatura dita moderna.

33 Criação & Crítica

éden da praça, no local mais apazível desse lugar público – vemos com força a definição de *fragmento* que apresentamos acima em Barthes:

As figuras são rupturas de discurso, mas, no interior de cada figura, ela se quebra em inúmeros fragmentos, em parágrafos, em parênteses. Pouco importa que essa dispersão do texto seja rica aqui, e pobre aí; há tempos mortos, muitas figuras com vida curta; eu permaneço “seco” a completá-las. (Barthes, 2007, posição 896-97, tradução nossa).

Essa é talvez a figura-satélite, flagrada dentro da figura “O filho é do Levy!” que apresenta de forma mais lancinante a aporia de uma enunciação – entre afirmação e estupefação – que se fragmenta, que se quebra a cada palavra, que se junta ao sintagma complexo que está no centro do parágrafo que conclui o Livro. Ao menos para Rami, a poligamia foi em certo sentido ‘quebrada’ em seu feitiço, em seu ‘curto-circuito de amor’. A mulher não é mais tambor do homem, é ela que, dessa vez, o paralisa através da enunciação calcificante – “O filho é do Levy!” – engendrada pelas próprias contradições de uma sociedade fadada à autofagia.

Considerações finais: quando o fragmento se estilhaça em mil pedaços e quando forma um belo vitral

Na obra *Niketsche*: uma história de poligamia, a figura-fragmento funciona para elaborar constelações ora de fundo cultural – caso da figura-estrela *O sensual é também cultural* e da figura-estrela *Minha mulher, meu tambor* – e de desenvolvimento da narrativa – caso da figura-estrela *O divórcio e a kutchinga*. No entanto, a rede intertextual montada entre as referidas constelações leva à narrativa ao estilhaçamento, *Niketsche da vida*, que vem para bagunçar as estruturas. Se, para a cultura poligâmica e para o homem que dela se beneficia, há um estilhaçamento da (enunci)ação e da esperança, para as mulheres recém-emancipadas, há o nascimento de uma nova vida, reconstrução, em bases mais igualitárias – Rami incentivara as ‘outras’ esposas a se sustentarem.

Nesse sentido, vemos no premiado romance *Niketsche: uma história de poligamia* uma reconfiguração da dicotomia discurso de poder versus discurso amoroso, flagrada por Perrone-Moisés (2012) e, em certo sentido, também por Marty (2009) e Messenger (2019) na teorização subjacente ao discurso amoroso promovido por Barthes. É claro que não podemos esquecer que Barthes escreve *Fragmentos de um Discurso Amoroso* (grifos nossos) colocando como locutor o jovem Werther e, com ele, a voz de um jovem alemão ingênuo e apaixonado do século XVIII. Apesar da necessária relativização cultural, o que queremos demarcar é que a obra *Fragmentos de um Discurso Amoroso* é importante para nossa análise de um romance moçambicano do século XX não tanto por sua potencialidade metodológica de compreender o amor pela via do ‘fragmento’ e de uma ‘enunciação fática e espelhada’ mas principalmente pelo fato de que tal potencialidade nos permite alçar novos

33 Criação & Crítica

voos heurísticos e refletir teoricamente sobre o discurso amoroso em geral, tarefa que alçamos no presente artigo.

Referências

- AZEVEDO, V. A experiência flutuante de Paulina Chiziane: exílios internos e escritas de si em “Niketche”. *Mulemba*. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 14, 2014, p. 100-106.
- BADIR, S. O valor dos conceitos em Barthes. In: PINO, C. A., BRANDINI, L., BARBOSA, M. (orgs.) *Barthes plural*. São Paulo: Humanitas, USP, 2018, p. 261-276.
- BADIR, S. FRANCK, T. Rhétorique de la négation dans l’oeuvre de Roland Barthes. La negation a l’oeuvre dans les textes. Colloques de Cerisy, 22 a 29 de julho de 2019. Disponible sur: <<https://cerisy-colloques.fr/negation2019/>>.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um Discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. _____. *Le discours amoureux. Séminaire à l’École pratique des hautes études (1974-1976)* suive de *Fragments d’un discours amoureux: inédits*. Paris: Éditions du Seuil, 2007. Ebook kindle.
- BENVENISTE, E. O aparelho formal da enunciação. In: *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas, SP: 1989, p. 81-92.
- CARVALHO, I. F. de; TIGRE, M. P.. A poética do outro em Niketche: figuras de alteridade na literatura moçambicana. Moara, UFPA, Edição 46 – ago - dez 2016, Estudos Literários, p. 267-286. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3882>>.
- CHIZIANE, P. *Niketche: Uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.
- DUFOUR, D. R. *Os mistérios da trindade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- DURAS, M. *O amante*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- MARTY, E. Sobre *Fragmentos de um Discurso Amoroso*: Reflexões sobre a imagem. In: *O ofício de escrever*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009, p. 215-332.
- MELLO, E. C.; PARO, M. C. O *Bildungsroman* e as várias faces das mulheres em Moçambique: feminismo e multiculturalismo. *Letras & Letras*, Uberlândia, MG, vol. 31, n. 1, jan-jun.2015.
- MESSAGER, M. *Roland Barthes*. Collection Que sais-je? Paris: Humensis, 2019.
- NORMAND, C. Émile Benveniste: qual semântica? In: *Convite à linguística*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 153-172.
- ONO, A. Énonciation: le mot et la notion. In: *La notion d’énonciation chez Émile Benveniste*. Paris: Limoges, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. Discurso amoroso e discurso de poder. In: *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 89-94.
- PINO, C. A. Nem sempre fracassamos ao falar do que amamos. O discurso e a narrativa amorosa de Roland Barthes. *Remates de Males*. Campinas, SP, 31, 1-2, p. 211-226, jan-dez. 2011.

_____. The Rethorical Mission: Barthes's seminars from 1964 to 1969. *Barthes Studies*, 5 (2019), p. 53-71.

SANTANA, P. M. S. *O super-homem calcificado no Éden da praça*: caminhos da tradição em Niketsche. *Uniabeu*, vol. 4, n. 6, 2011, p. 83-98. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/82/164>>.

SHIMBO, R. V. Niketsche: uma performance literária de libertação. *Revista do NEPA/UFF*, Niterói, v.10, n.21, jul.-dez. 2018, p. 207-219. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29975>>.

SILVA, F. O., SALGADO, M.T. A angústia e a transformação em Niketsche: uma história de poligamia, de Paulina Chiziane. *Ipotesi*, Juiz de Fora, MG, v.23, n.1, p. 133-141, jan./jun. 2019.

SILVA, E. P. Falar para curar, ouvir para aprender - Niketsche: uma história de poligamia, de Paulina Chiziane. *Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n. 5, jul/dez 2011, p. 92-107. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/4882>>.

TIGRE, M. P.; SACRAMENTO, S.M. P. Identidade de gênero em questão: Niketsche, de Paulina Chiziane. *Litterata*. Ilhéus, BA, Vol. 3, n. 2, jan-jul, 2013, p. 89-102.

Recebido em: 30/05/2022

Aceito em: 01/09/2022