

**OS IMPASSES DA ESCRITA & O
LUGAR DA POESIA: UMA LEITURA
DE “O GRAU ZERO DA ESCRITA”,
DE ROLAND BARTHES**

Marcio Renato Pinheiro da Silva
(UFRN - FAPESP)

Um dos traços mais característicos do trabalho do ensaísta francês Roland Barthes (1915-1980) é, certamente, a *diversidade*, seja dos objetos de leitura aos quais se atém, seja dos discursos crítico-teóricos dos quais se apropria. No primeiro caso, a despeito da notável preferência por questões relativas à literatura, Barthes se dedica, também, à cultura de massa e ao cotidiano contemporâneos (publicidade, imprensa marrom, moda, gastronomia etc.), à música, ao cinema, ao teatro, à fotografia etc. Quanto aos discursos crítico-teóricos, Barthes pratica uma conjunção, bastante particular e variável, entre Linguística Estrutural, Psicanálise e Ciências Sociais. Particular e variável porque o ensaísta se apropria de conceitos oriundos destes campos na medida mesma em que os desvia de seus fins primeiros, em que refrata seu caráter instrumental. Com efeito, estes conceitos deixam de corresponder a um saber institucionalizado, que se prestaria ao embasamento e à legitimação da reflexão, tornando-se, antes, elementos de uma articulação norteada menos pela interdisciplinaridade e mais pela *indisciplina*, condizentes com uma lógica centrada menos na causalidade ou teleologia e mais na contiguidade metonímica e na permutação metafórica. E essas idiosincrasias mais e mais se adensam

em função dos diversos *cortes epistemológicos* típicos à sua trajetória intelectual: com frequência, o ensaísta *varia* ou desvia-se de (isto, quando não rompe categoricamente com) conceitos e princípios por ele mesmo firmados anteriormente, mesmo que, por vezes, isso não implique qualquer alteração terminológica (caso, este, de um de seus mais difundidos conceitos, “*écriture*”, onipresente e, ao mesmo tempo, suscetível a diversas modulações).

Obviamente que o fato de Barthes ser um dos mais importantes intelectuais da segunda metade do século XX, cujo trabalho foi e continua sendo ostensivamente difundido, fez com que, já há algumas décadas, todos estes fatores tenham recebido a devida atenção da crítica, e de maneira tão variada quanto (ou, quiçá, mais do que) o trabalho do próprio ensaísta. Mas, a despeito disso, considera-se, aqui, a possibilidade de alguns aspectos de sua obra ainda não terem sido propriamente abordados; aspectos, estes, cuja devida exploração pode prestar-se não a uma ilustração circunstancial ou residual, mas, antes, a uma contribuição realmente efetiva à crítica sobre Barthes.

De fato, se uma das facetas mais características a seu trabalho é a investida crítico-hermenêutica sobre os mais variados objetos, muitos dos quais, antes dele, eram pouco ou nada considerados dignos de atenção; se, a despeito disso, Barthes é, e com razão, mais conhecido e difundido como um crítico e teórico da literatura – há, ainda assim, em sua obra, uma espécie de *constante negativa*, de obliteração sistemática. Trata-se de algo que, muito raramente, é contemplado por Barthes e que, quando o é, presta-se a sanções bastante incisivas: trata-se, precisamente, da poesia.

A constatação, em princípio, surpreende. Em especial, porque, como já dito, Barthes, desde seus primeiros livros, mostrou-se aberto e, mais do que isso, *atento* a quaisquer formas discursivas. E, mesmo quando se pensa em Barthes como um crítico literário (dizendo de modo simplificado, alguém que se dedica à reflexão sobre ou a partir de textos específicos), suas escolhas recaem, principalmente, sobre narrativas (contos e romances) e ensaios (Jules Michelet, Ignace de Loyola, Charles Fourier etc.), havendo, também, espaço para dramas. Não há uma única página publicada por Barthes em vida que se dedique à leitura de um poema; no máximo, a menção episódica a um número muito reduzido de poetas. Da mesma forma, poucas são as páginas mais teóricas sobre a poesia – poucas, mas incisivamente severas com a poesia moderna. E, por fim, mais um dado surpreendente: raros foram os críticos que constatarem esta pouca atenção dada pelo ensaísta à poesia (são eles COMPAGNON, 2003; DEGUY, 2001; JOUVE, 1986;

MOTTA, 2011). Mesmo que o problema, até o momento, só tenha sido tratado circunstancialmente (os respectivos objetivos destes críticos frente a Barthes eram outros), um tom de incredulidade permeia, invariavelmente, sua constatação. O que é compreensível, aliás. Não só porque o período mais estudado por Barthes (séculos XIX e XX) tem, na poesia, uma de suas manifestações mais vigorosas. Mas, em especial, porque o próprio trabalho de Barthes, tanto seus conceitos quanto sua própria escrita, possui afinidades, e em diversos níveis, com a poesia.

Diante dessas afinidades, poder-se-ia pensar em que medida, para Barthes, uma concepção algo específica de poesia não soaria impertinente, sendo ela, antes, assimilada a (ou fundida com) outros gêneros tanto em sua reflexão quanto em sua própria escrita. Embora este tipo de experimentação com a escrita, comum a grande parte da literatura e da crítica dos últimos séculos, tenha, em Barthes, um de seus exemplares máximos, o fato de o ensaísta proferir críticas severas e explícitas à poesia em seus primeiros trabalhos (sendo, aí, a poesia claramente compreendida como verso de extração lírica, em oposição à prosa), não mais se atendo a ela (ao verso ou a qualquer coisa próxima disso) ao longo das décadas seguintes – isso implica que há, sim, em Barthes, um conceito específico de poesia. Seu papel, do começo da década de cinquenta ao final da de setenta, é eminentemente negativo, prestando-se à identificação de algo a ser criticado e, em seguida, sumariamente excluído de seu pensamento.¹

O que se pretende, neste artigo, é discutir as razões pelas quais Barthes justifica esta exclusão sumária da poesia (em especial, da poesia moderna), o que se dá, fundamentalmente, em sua estreia editorial, *O Grau Zero da Escrita*, de 1953. Para tanto, trabalha-se com a hipótese segundo a qual esta exclusão tem, por base, uma determinada ideia de modernidade tal como a concebe o próprio Barthes; modernidade, esta, cujas demandas não seriam supridas a contento pela poesia.

¹ Ao final de sua trajetória intelectual, ao assumir a cadeira de Semiologia Literária junto ao Collège de France, Barthes, surpreendentemente, volta-se à poesia (precisamente, ao haikai oriental). Isso acontece na primeira parte de seu último curso, *A Preparação do Romance I: da Vida à Obra* (ministrado entre 1978 e 1980, sua publicação, sob a forma de anotações, só se deu em 2003). Embora tal retorno à poesia, dada sua especificidade, não seja tratado neste artigo, vale dizer que Barthes conduz o curso como uma espécie de *recherche* pelo grande romance moderno (*à la* Marcel Proust e Thomas Mann), sendo o haikai não uma finalidade em si, mas, antes, uma forma intermediária a ser superada. Como, do haikai (forma extremamente breve) ao romance monumental ambicionado por Barthes, há uma enorme distância, ao final do curso, não resulta o romance ambicionado, senão sua *preparação*.

Formação de Consciência infeliz: a história como Catamnese

Uma das questões mais delicadas envolvendo *O Grau Zero da Escrita* diz respeito à sua relação com a história. Neste sentido, Vincent Joly diz que,

de um lado, Barthes se atém a um historicismo de fachada dificilmente compatível com as ambições que demonstra; de outro lado, o texto não cessa de se desviar rumo à evocação de uma literatura inocente e adâmica. É que, de fato, o *Grau Zero* é produto de uma tessitura entre duas proposições antagônicas, sendo a segunda a escrita de uma resistência da literatura ao reducionismo histórico projetado pelo crítico. (JOLY, 2009).²

A isso, acrescenta Jonathan Culler que, no *Grau Zero*, “Barthes enfatiza o caráter histórico de seu objeto – escrita, ou a função literária – mas prescinde de um método histórico.” (CULLER, 2002, p. 21).³ De fato, a relação pouco ortodoxa que o *Grau Zero* estabelece com a história é um de seus traços mais originais e, ao mesmo tempo, problemáticos. E isto mais se amplia em função da maneira como o ensaísta aí conduz sua reflexão, como bem o ilustra o mesmo Jonathan Culler: “Este primeiro livro de Barthes, *Le Degré zéro*, é um estranho trabalho de crítica. Poucas obras literárias são mencionadas e não há, praticamente, nenhum exemplo [...]. A ideia de uma *écriture classique* mal é esboçada, e os leitores devem visualizar exemplos por conta própria. Barthes não analisa nem demonstra”. (CULLER, 2002, p. 21, grifos do autor).⁴ Diante de tais dificuldades, acredita-se, aqui, que é possível torná-las minimamente inteligíveis por meio de dois procedimentos interdependentes: de um lado, a recapitulação da história da modernidade, tal como a concebe Barthes, a partir de textos do próprio ensaísta; de outro, uma leitura do *Grau Zero* visando melhor compreender as diferentes dimensões temporais em jogo no diálogo da história geral com a história das formas.

² Neste artigo, todas as citações em língua estrangeira são traduzidas no corpo do texto, constando, em nota, o trecho em sua língua original. No original em francês: “[...] d'une part Barthes s'en tient à un historicisme de façade difficilement compatible avec ses ambitions affichées; d'autre part, le texte ne cesse de dévier vers l'évocation d'une littérature innocente et adamique. C'est qu'en réalité le *Degré zéro* est le produit du tissage de deux propos antagonistes, dont le second est l'écriture de la résistance de la littérature au réductionnisme historique projeté par le critique.”

³ No original em inglês: “[...] Barthes emphasizes the historical character of his object – writing, or the literary function – but lacks a historical method”.

⁴ No original em inglês: “This first book of Barthes's, *Le Degré zéro*, is a strange work of criticism. It mentions few literary works and contains almost no examples [...]. The idea of an *écriture classique* is scarcely fleshed out, and readers must envision examples for themselves. Barthes does not analyse or demonstrate.”

Quanto à recapitulação da modernidade conforme Barthes, trata-se de uma estratégia segundo a qual os lapsos históricos do *Grau Zero* são suprimidos em diversos de seus textos do final dos anos cinquenta e do começo dos sessenta, muitos dos quais foram coligidos em seus primeiros *Ensaio Críticos*, de 1964. Por este viés, vejamos a seguinte passagem da introdução do *Grau Zero*:

Veremos, por exemplo, por exemplo que a unidade ideológica da burguesia produziu uma escrita única, e que, nos tempos burgueses (ou seja, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada à medida que a consciência não o era; e que, ao contrário, desde o instante a partir do qual escritor deixou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz (por volta de 1850),⁵ o seu primeiro gesto foi escolher um engajamento com a sua forma, seja assumindo, seja recusando a escrita de seu passado. A escrita clássica, assim, explodiu, e toda a Literatura, desde Flaubert a nossos dias, tornou-se uma problemática da linguagem. (BARTHES, 2002, t. I, p. 171-172, grifos do autor).⁶

De fato, este *veremos (on verra)*, que abre a passagem, não se efetiva, propriamente, ao longo de todo o livro. De modo que, se o escritor se torna uma *consciência infeliz* a partir de meados do século XIX, caberia, para melhor entendimento, perguntar em que termos se dava sua anterior *felicidade*. Mas não há qualquer resposta afim no *Grau Zero*; isto, a despeito de tal expressão (*consciência infeliz*) ser das mais recorrentes ao livro. Por outro lado, em 1956 (isto é, três anos após a publicação do *Grau Zero*), Barthes escreve um prefácio a uma edição dos romances e contos de Voltaire. Posteriormente reunido junto a seus primeiros *Ensaio Críticos*, seu título, *O Último dos Escritores Felizes* (cf. BARTHES, 2002, t. II, p. 353-358) é, por si só, uma espécie de adendo à *consciência infeliz* tão recorrente ao *Grau*

⁵ Ao tomar 1850 por parâmetro, Barthes se refere à série de mobilizações populares em prol da instauração da República e do sufrágio universal. Iniciadas em 1830, estas mobilizações eclodiram na chamada “Revolução de Fevereiro de 1948”. Dentre seus efeitos, está a eleição de Charles Louis Napoléon Bonaparte, sobrinho do primeiro Napoleão. A partir da França, estas mobilizações se desencadearam por toda a Europa, com ecos, inclusive, no Brasil (a chamada *Insurreição Praieira*, ocorrida em Pernambuco, entre 1848 e 1852).

⁶ No original em francês: “*On verra, par exemple, que l’unité idéologique de la bourgeoisie a produit une écriture unique, et qu’aux temps bourgeois (c’est-à-dire classiques et romantiques), la forme ne pouvait être déchirée puisque la conscience ne l’était pas; et qu’au contraire, dès l’instant où l’écrivain a cessé d’être un témoin de l’universel pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850), son premier geste a été de choisir l’engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant l’écriture de son passé. L’écriture classique a donc éclaté et la Littérature entière, de Flaubert a nos jours, est devenue une problématique du langage.*”

Zero. E, realmente, este caráter suplementar se confirma para muito além do título. Pois, neste prefácio, ao mapear as possíveis relações entre a obra de Voltaire e o contexto sócio-político em que este escrevia, Barthes identifica suas *felicidades*, isto é, os fatores que dispensavam Voltaire (e, por extensão, aos escritores da época) de se perguntar sobre a função mesma daquilo que fazia, de sua escrita. A primeira e principal *felicidade* era condizente com uma certa univocidade moral do conflito entre diferentes camadas sociais (a burguesia então ascendente e o *Ancien Régime* decadente). Pois, ao se filiar à burguesia ascendente, “Era uma grande sorte, uma grande paz, a de combater um inimigo uniformemente condenável [...]. O escritor estava do mesmo lado em que a história, mais feliz conforme a sentia como um coroamento, não como uma ultrapassagem que arriscava vencê-lo” (BARTHES, 2002, t. II, p. 353-354).⁷ Isto permitia, ao escritor, basear-se em valores aparentemente cristalizados, como que atemporais, isto é, obliterar a história no instante mesmo em que ela o suportava (*segunda felicidade*). Ademais, a camada ascendente, embora estivesse prestes a tomar o poder (a Revolução Francesa de 1789), ela não o fizera ainda. Esta iminência da autoridade dava, à burguesia e a Voltaire, a possibilidade de eleger um *alvo* em franca decadência, cujas propriedades negativas eram como que *evidentes*. Dava-lhes, também, a possibilidade de antever a queda deste alvo sem, ainda, tomar-lhe o poder, ou seja, sem se responsabilizar por aquilo que o poder fatalmente implica. É por isto que, para o Barthes do *Grau Zero*, os “tempos burgueses” são os “clássicos” e “românticos”, isto é, tanto antes quanto depois da Revolução de 1789. Pois a escrita posterior à queda do Antigo Regime é, fundamentalmente, a mesma praticada antes:

[...] a Revolução Francesa não modificou as normas dessa escrita [clássica], porque o pessoal pensante permanecia, afinal, o mesmo e apenas passava do poder intelectual ao poder político [...]. Os revolucionários não tinham razão alguma para quererem modificar a escrita clássica, eles não cogitavam, absolutamente, por em xeque a natureza do homem, menos ainda sua linguagem, e um “instrumento” herdado de Voltaire, de Rousseau ou de Vauvenargues não lhes podia parecer comprometido. (BARTHES, 2002, t. I, p. 184, aspas do autor, colchetes meus).⁸

⁷ No original em francês: “C’était déjà un grand bonheur, une grande paix que de combattre un ennemi si uniformément condamnable [...]. L’écrivain était du même côté que l’histoire, d’autant plus heureux qu’il la sentait comme un couronnement, non comme un dépassement qui eût risqué de l’emporter lui-même”.

⁸ No original em francês: “[...] la Révolution n’a pas modifié les normes de cette écriture, parce que le personnel pensant restait somme toute le même et passait seulement du pouvoir intellectuel au pouvoir politique [...]. Les révolutionnaires n’avaient aucune raison de vouloir modifier l’écriture classique, ils ne pensaient nullement mettre en cause la nature de l’homme, encore moins son langage, et un ‘instrument’ hérité de Voltaire, de Rousseau ou de Vauvenargues, ne pouvait leurs paraître compromis.”

Ouseja, a univocidade moral (*primeira felicidade*), somada à impressão de imobilidade histórica (*segunda felicidade*), legitimava a permanência da escrita clássica mesmo após a Revolução Francesa, fazendo, dela, *legível e transparente* – claro, legibilidade e transparência para os padrões da burguesia ascendente apenas, e não para todas as camadas sociais. Tudo concorria, portanto, à estabilidade tanto dos valores e da história quanto da própria escrita. E foi a partir desta estabilidade que se erigiu a *terceira felicidade* de Voltaire, o anti-intelectualismo:

Eis o que conferiu brilho a Voltaire, eis sua terceira sorte: ele dissociou, incessantemente, inteligência de intelectualidade, concebendo que o mundo é ordem desde que não se lhe ordene abusivamente, que ele é um sistema desde que se renuncie a sistematizá-lo: é uma conduta de espírito de grande perenidade: chamamo-la, hoje, de anti-intelectualismo [...]. Voltaire fundou o liberalismo em sua própria contradição. Como sistema do não-sistema, o anti-intelectualismo se esquivava dos dois termos da mesma maneira que se filia a eles, simula um perpétuo torniquete entre a má fé e a boa consciência, o pessimismo do fundo e a alegria da forma, o ceticismo declarado e a hesitação terrorista (BARTHES, 2002a, t. II, p. 356-357).⁹

Como, para Barthes, este quadro compõe “um perpétuo torniquete entre a má fé e a boa consciência”, engajamento do escritor em favor de sua própria classe se revela um “alibi incessante. Voltaire combate e, ao mesmo tempo, esquivava-se” (BARTHES, 2002a, t. II, p. 357).¹⁰ E tais felicidades se tornam impraticáveis a partir de 1850 em razão da irrefreável fragmentação sócio-ideológica a partir aí iniciada. Por isso, o escritor deixa de ser uma *testemunha do universal* para tornar-se uma *consciência infeliz*. Lembrando a passagem já aqui vista do *Grau Zero*: “A escrita clássica, assim, explodiu, e toda a Literatura, desde Flaubert a nossos dias, tornou-se uma *problemática da linguagem*” (BARTHES, 2002, t. I, p. 172, grifos do autor).

E esta *problemática*, bastante aludida ao longo do *Grau Zero* mas nele desenvolvida de modo um tanto sinuoso, é exposta, de maneira direta

⁹ No original em francês: “C’est ce que fit Voltaire avec éclat, et ce fut son troisième bonheur: il dissocia sans cesse intelligence et intellectualité, posant que le monde est ordre si l’on ne cherche pas abusivement à l’ordonner, qu’il est système, à condition que l’on renonce à le systématiser: c’est là une conduite d’esprit qui a eu une grande fortune par la suite: on l’appelle aujourd’hui anti-intellectualisme [...]. Voltaire a fondé le libéralisme dans sa contradiction. Comme système du non-système, l’anti-intellectualisme élude et gagne sur les deux tableaux, joue à un perpétuel tourniquet entre la mauvaise foi et la bonne conscience, le pessimisme du fond et l’allégresse de la forme, le scepticisme proclamé et le doute terroriste”.

¹⁰ No original em francês: “[...] alibi incessant. Voltaire bâtonne et esquivé à la fois”.

e concisa, em um outro texto de Barthes posterior ao *Grau Zero*; texto, este, que, da mesma maneira que *O Último dos Escritores Felizes*, fora coligido junto a seus primeiros *Ensaaios Críticos*. Trata-se de *Literatura e Metalinguagem*, publicado, originalmente, em 1959 no periódico *Phantasmas* (cf. BARTHES, 2002, t. II, p. 364-365). Nele, Barthes considera que, durante muito tempo, a literatura (a própria palavra é recente) não concebia que ela mesma, *via* metalinguagem, poderia ser objeto de crítica. Levavam-se em conta, por exemplo, as figuras empregadas na literatura, mas ela própria não era questionada. Seu *ser* e sua *função* já estavam *dados*. A partir dos primeiros abalos da consciência burguesa por volta de 1850, a literatura se converte em “uma máscara cujo dedo aponta a si mesma” (BARTHES, 2002, t. II, p. 365).¹¹ Ou seja, a literatura passa a questionar a si mesma como linguagem-objeto de modo a ressaltar-se como metalinguagem. Isto implica que a literatura passa a se perguntar não mais a respeito daquilo que ela *deve fazer*, mas, antes, daquilo que ela *é*.

A esta pergunta, Barthes considera que o impasse histórico, iniciado em meados do século XIX e que prossegue pelo XX, não fornece resposta. De qualquer maneira, ao se inscrever como metalinguagem, ao se perguntar não sobre *o que ela deve fazer*, mas, antes, sobre *o que ela é* – é aí, precisamente, que a literatura se torna, nos dizeres do Barthes do *Grau Zero*, uma “*problemática da linguagem*”. Diante desta, *felicidades* como as de Voltaire são, além de eticamente reprováveis, insustentáveis. O que, aliás, explica, em larga medida, as razões pelas quais Barthes é tão severo com as escritas a ele contemporâneas, arroladas ao longo do *Grau Zero*. E esta severidade é ainda mais aguda em se tratando das escritas politicamente engajadas, sejam elas literárias (por exemplo, o real-socialismo) ou jornalístico-ensaístas (a marxista, a do intelectual engajado afim, conforme Barthes, à revista *Les Temps Modernes*, dirigida por Sartre etc.). Precisamente, porque Barthes as vê como uma *irresponsabilidade da forma*: o sujeito meramente se apropria de traços firmados e legitimados antes dele, dando-lhes uma continuidade funcional, sem que haja qualquer indagação sobre sua validade. A escrita é, aí, menos um processo de compreensão da (e de inserção do sujeito na) história e mais a mera reprodução automatizada de *certezas*. Ou seja, Barthes sanciona, mais do que aquilo que dizem, as *felicidades* que lhes são subjacentes.

Diante disso, se o *Grau Zero* prescinde de um método histórico ortodoxo, em especial, em se tratando das escritas pós-1850, isto se dá à

¹¹ No original em francês: “[...] un masque qui se montre du doigt”.

medida que Barthes leva as relações entre a história geral e a história das formas até o limite em que ambas dialogam com alguma univocidade. Depois disso, a literatura empenha-se em dar visibilidade a “*uma escrita cuja função não mais consiste em meramente comunicar ou exprimir, mas em impor um para além da linguagem que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma*” (BARTHES, 2002, t. I, p. 171, grifos do autor).¹² Ao fazê-lo, em vez de recusar a história, a escrita, pelo contrário, assume a história em seu próprio bojo. Ela se torna não mais o meio de expressão de um impasse histórico, mas este próprio impasse. E, se tal impasse é particularmente latente em se tratando das escritas contemporâneas ao ensaísta (ou seja, pós-1850), se ele mais se atém a traços um tanto específicos destas escritas (por exemplo, a utilização do *passé simple* no romance), fazendo pouquíssimas remissões à história geral, há duas razões interdependentes para isso. Primeiramente, a história a que Barthes pretende ater-se é a das formas, aquela por meio das quais a literatura se impõe como tal, o que pressupõe, como já vimos, perguntar-se a respeito do que ela própria é. Daí, a atenção a traços que, a outros, soariam impertinentes. Em seguida, vimos que a Revolução Francesa não implicou, para Barthes, qualquer alteração na escrita (para ele, tanto a literatura clássica quanto a romântica se caracterizam por uma *escrita clássica*). Ou seja, Barthes compreende que ambas, literatura e história, por mais que se afetem mutuamente (em especial, a literatura pela história), possuem diferentes modulações temporais. Alterações de ordem histórica podem não implicar alterações na língua e, com efeito, nem nas formas literárias. E, mesmo se o fizessem, não se trata de algo compulsório, muito menos diretamente proporcional. Dizendo de outro modo, para Barthes, um dos traços mais característicos ao diálogo entre história e literatura diz respeito a um certo *atraso* das formas, o que, embora não inviabilize qualquer conjunção entre ambas, torna esse processo bem menos unívoco do que o compreende, por exemplo, o materialismo histórico ortodoxo. Se a escrita, como vimos, é um “*para além da linguagem que é, ao mesmo tempo, a História e o partido que nela se toma.*” (BARTHES, 2002, t. I, p. 171, grifos do autor), este *para além* diz respeito menos a como a literatura reflete determinadas conjecturas históricas e mais como a estas responde. E esta resposta é dada menos na abordagem direta de questões da vida social e mais na formulação retórica mesma do texto.

12 No original em francês: “[...] une écriture dont la fonction n'est plus seulement de communiquer ou d'exprimer, mais d'imposer un au-delà du langage que est à la foi l'Histoire et le parti qu'on y prend.”

Aí, a relação entre escrita e história se dá não como determinação de uma sobre a outra, mas como espaço de articulação de uma escolha do escritor: “*não é necessário recorrer a um determinismo direto para sentir a História presente no destino das escritas: esse tipo de fronteira funcional, que carrega os acontecimentos, as situações e as ideias ao longo do tempo histórico, propõe, aqui, menos os efeitos do que os limites de uma escolha*” (BARTHES, 2002, t. I, p. 171, grifos do autor).¹³ Trata-se de um processo histórico na medida mesma em que supera o historicismo ortodoxo, em que supera as relações diretas e funcionais entre escrita e história. O que se tem é mais uma maneira de o sujeito que escreve negociar sua própria inserção na história, *historicizar sua subjetividade*, por assim dizer, não sendo outra coisa o que Barthes compreende por literatura e por escrita: “Não importa em qual forma literária, há escolha geral de um tom, de um éthos, se quiser, e é aí, precisamente, que o escritor se individualiza claramente porque é aí que ele se engaja.” (BARTHES, 2002, t. I, p. 179).¹⁴ Ou seja, na relação entre escrita e história, cabe, ao escritor, a escolha de um *tom* que é indicativo tanto dos termos por meio dos quais se engaja na história quanto deste engajamento mesmo. Ainda que os efeitos e sentidos desta escolha escapem ao escritor conforme sua escrita passa a circular no bojo da vida social, a instabilidade subjacente a esta inscrição não compromete, em nada, sua importância. Ademais, é aí que *Barthes escolhe engajar sua crítica*, é este seu gesto singular como crítico, é esta a maneira que encontra, como crítico, para exercer o que ele próprio compreende por *responsabilidade da forma*.

A paixão reencenada: a Poesia Moderna é expulsa da História

Em face ao já exposto, torna-se clara a primeira passagem do *Grau Zero* transposta no tópico anterior, segundo a qual “*Veremos, por exemplo que a unidade ideológica da burguesia produziu uma escrita única, e que, nos tempos burgueses (ou seja, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada à medida que a consciência não o era*” (BARTHES, 2002, t.

¹³ No original em francês: “[...] il n'est pas nécessaire de recourir à un déterminisme direct pour sentir l'Histoire présente dans un destin des écritures: cette sorte de front fonctionnel qui emporte les événements, les situations et les idées le long du temps historique, propose ici moins des effets que les limites d'un choix.”

¹⁴ No original em francês: “Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage.”

I, grifos do autor). E é, justamente, com base nesta unidade da ideologia burguesa que Barthes caracterizará a *poesia clássica*, cuja contraposição à moderna é fundamental à compreensão desta última no *Grau Zero*:

Nos tempos clássicos, a prosa e a poesia são grandezas, sua diferença é mensurável; [...] essa diferença não é de essência, é de quantidade. Não atenta, pois, contra a unidade da linguagem [...]. A poesia clássica era sentida senão como uma variação ornamental da Prosa, o fruto de uma *arte* (isto é, de uma técnica), jamais como uma linguagem diferente ou como o produto de uma sensibilidade particular. (BARTHES, 2002a, t. I, p. 196, grifo ao autor).¹⁵

De fato, a suposta homogeneidade da poesia anterior à modernidade é um tópico controverso. Em geral, trata-se de algo se presta mais a ressaltar a poesia moderna em sua suposta singularidade histórica do que, de fato, a descrever um estado de coisas relativo à poesia anterior. E isto é recorrente não só às versões mais canônicas sobre a poesia moderna (cf., p. ex., FRIEDRICH, 1978), bem como a algumas das menos ortodoxas.¹⁶ Tal homogeneidade pode ser válida de um ponto de vista, por assim dizer, *clássico*, isto é, condizente com a alta cultura europeia, não se aplicando integralmente, por exemplo, à cultura popular da época nem a configurações político-culturais marcadas, à época, pelo colonialismo (em síntese, não se aplicava àqueles para os quais uma tal estabilidade sócio-linguística não era sentida como uma *felicidade*). Feita a ressalva, pode-se dizer que esta homogeneidade implicava uma forte codificação discursiva, que se prestava à manutenção de uma certa coesão sócio-ideológica. Por este viés, a poesia clássica, para Barthes, era instaurada sobre preceitos que, se tolhiam a liberdade de expressão, davam uma direção mais ou menos clara àquilo que se deveria fazer. Ou, quiçá, ainda mais: essa direção era menos uma imposição e mais um desejo dos próprios escritores, pois lhes assegurava um lugar relativamente seguro junto à vida social. Daí, seu caráter positivo.

¹⁵ No original em francês: “Aux temps classiques, la prose et la poésie sont des grandeurs, leur différence est mesurable; [...] cette différence n’est pas d’essence, elle est de quantité. Elle n’attende donc pas à l’unité du langage [...]. La poésie classique n’était sentie que comme une variation ornementale de la Prose, le fruit d’un art (c’est-à-dire d’une technique), jamais comme un langage différent ou comme le produit d’une sensibilité particulière.”)

¹⁶ Por exemplo, Michael Hamburger, em *A Verdade da Poesia*: “Com certeza, houve épocas em que, até mesmo no verso, a ênfase recaía sobre a exposição elegante e decorosa das verdades que eram já a propriedade comum do escritor e leitor; mas esses foram períodos de homogeneidade cultural”. (HAMBURGER, 2007, p. 56).

Ainda assim, não se pode deixar de assinalar que a definição cunhada por Barthes de *poesia clássica* é explicitamente tributária, conforme seus próprios termos, da de *prosa clássica*. Logo, se a poesia era mera *variação ornamental da prosa*, se era algo como *prosa mais ornamento*, fica claro que, para Barthes, a prosa é seu norte, sendo o restante (poesia) dela derivado. Com efeito, é a prosa o gênero-modelo a partir do qual se articula a *socialização das formas*, a *ética da escrita*, tão cara ao *Grau Zero*. Não por acaso, ainda que, por duas ocasiões, o nome de Baudelaire se insinue, no *Grau Zero*, como paradigma do escritor moderno a cuja lucidez se deve o primeiro engajamento da forma diante da fragmentação sócio-linguística pós-1850 – para Barthes, o primeiro *herói* moderno é Flaubert. Isto, porque o ensaísta atribui a Flaubert a assunção da linguagem burguesa, mas não sua reiteração. Em vez disto, Flaubert a *estiliza*. Como, aí, o escritor toma a linguagem de seu tempo e a devolve à sociedade como *arte* e, por isso, como *artifício*, o *trabalho* que esta *arte* custa acaba por integrar o escritor à sua sociedade. Não porque ele a enalteça, mas porque ambos partilham de um mesmo *método*. Sem isto, sem o método, a escrita de Flaubert seria, para Barthes, ou da ordem da celebração eufórica da burguesia, de sua linguagem, ou de sua recusa inequívoca. Nestes dois casos, a escrita não seria artifício, não separaria consciência de condição, não se inscreveria como crítica nem como crise. Tratar-se-ia, para Barthes, de uma forma de *boa consciência* cuja relação com sua sociedade não seria construída com esta, mas já estaria determinada pela própria, pouco importando se como adesão ou como revolta.

E, no que compete à poesia moderna, Barthes concebe seu diálogo com a história sob o signo da revolta: “a poesia moderna [...] está saturada de estilo e não é *arte* senão por referência a uma intenção de Poesia. [...] impõe o escritor como um Frescor acima da História.” (BARTHES, 2002, t. I, p. 179, grifo do autor).¹⁷ Aí, a poesia moderna é associada ao *estilo*, sendo este, para Barthes,

[...] um fluxo, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os próprios automatismos de sua arte. [...] Seja qual for seu refinamento, o estilo tem, sempre, algo de bruto: ele é uma forma sem destinação, ele é o produto de um surto, não de uma intenção [...]. Indiferente e transparente à sociedade, andamento fechado da pessoa, não é, nunca, o

¹⁷ No original em francês: “[...] *la poésie moderne [...] est saturée de style et n'est art que par référence à une intention de Poésie. [...] impose l'écrivain comme une Fraîcheur au-dessus de l'Histoire.*”

produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura (BARTHES, 2002, t. I, p. 177-178).¹⁸

O estilo historiciza, por assim dizer, algumas das camadas do sujeito (o corpo naquilo que ele possui de involuntário, de só abarcado parcial e problematicamente pela razão e de dificilmente transposto à socialização sob a forma de comunicação). Ao fazê-lo, Barthes expõe o quão ambivalente pode ser a historicidade (a modernidade) da poesia moderna caso, por ela, compreender-se uma espécie de verbalização do corpo e de camadas mais viscerais do sujeito.¹⁹ Em geral, esta ambivalência é lida como sendo uma reação moderna contra a (e na) própria modernidade. E, ainda mais, por meio de um critério como que genealógico, tais camadas arcaicas do sujeito e da expressão são elevadas à condição de traço a ser cultivado porque superior à civilização.²⁰ De fato, nada disso é compatível

¹⁸ No original em francês: “[...] un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. [...]. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut: il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'un intention [...]. Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature.”).

¹⁹ Como bem o identifica Paul De Man: “[...] o vínculo entre modernidade e os gêneros literários elementares está longe de ser unívoco. De um lado, a poesia lírica é, com frequência, vista como sendo não evoluída, mas, antes, como uma forma de linguagem incipiente e espontânea, em flagrante contraste com as formas mais auto-conscientes e reflexivas do discurso literário em prosa. Nas especulações sobre a origem da linguagem desenvolvidas no século XVIII, a proposição segundo a qual a linguagem arcaica é a da poesia, sendo contemporânea ou moderna a da prosa, é lugar-comum. [...] De acordo com esta perspectiva, seria um absurdo falar em modernidade da poesia lírica, uma vez que a lírica é, justamente, a antítese da modernidade.” (DE MAN, 1983, p. 168. No original em inglês: “[...] the link between modernity and the basic genres is far from clear. On the one hand, lyric poetry is often seen not as evolved but as an early and spontaneous form of language, in open contrast to more self-consciousness and reflective forms of literary discourse in prose. In eighteenth-century speculations about origins of language, the assertion that the archaic language is that of poetry, the contemporary or modern language that of prose is a commonplace. [...] Within this perspective, it would be an absurdity to speak of the modernity of lyric poetry, since the lyric is precisely the antithesis of modernity.”).

²⁰ Por exemplo: “Paixão e sensibilidade representam o natural: o genuíno frente ao artifício, o simples frente ao complexo, a originalidade real frente à falsa novidade. A superioridade do natural reside em sua anterioridade: o primeiro princípio, o fundamento da sociedade, não é a mudança nem o tempo sucessivo da história, mas, sim, um tempo anterior, igual a si mesmo sempre.” (PAZ, 1996, p. 60. No original em espanhol: “Pasión y sensibilidad representan lo natural: lo genuino ante el artificio, lo simple frente a lo complejo, la originalidad real ante la falsa novedad. La superioridad de lo natural reposa en su anterioridad: el primer principio, el fundamento de la sociedad, no es el cambio ni el tiempo sucesivo de la historia, sino un tiempo anterior, igual a sí mismo siempre”).

com Barthes, para quem “*aquilo que é espontâneo não é forçosamente autêntico.*” (BARTHES, 2002, t. II, p. 276, grifos do autor).²¹ É por isso que, a despeito de qualquer transcendência, a poesia moderna se revela, a Barthes, como tal, como poesia, menos por manter um laço *funcional*, isto é, de alguma forma, proporcional àquilo que ela era antes de 1850, do que por uma espécie de *inferência-limite*. Por ser, essencialmente (na terminologia barthesiana) *estilo*, funda-se menos no intercâmbio sócio-simbólico e mais como estatuto de uma, por assim dizer, subjetividade radical, cujo teor é mais biológico do que simbólico-social. As rupturas operadas pela poesia moderna não mais podem, para Barthes, ser recebidas como um suplemento (uma *expressão*) a algo de que todos partilham. Seus sentidos se pluralizam de tal forma que a direção à qual acenam, seu sentido, revela-se mais como sendo uma coexistência de múltiplas direções. Como se todas as acepções possíveis de uma palavra se encontrassem, todas elas, ao mesmo tempo, em uma mesma enunciação: aquilo que, antes, era uma direção (um sentido), agora, estilhaça-se e refrata-se irremediavelmente. Esta desorientação da palavra opera, em princípio, a dissociação de qualquer eventual situação comunicativa para converter-se em uma espécie de *outra natureza*.

Vimos que, para Barthes, o alcance ético da escrita se explica mediante a conjunção entre o *tom* nela adotado e a história. A isto, precisamente, vincula-se a sanção negativa da poesia moderna feita por Barthes. Diferentemente das escritas engajadas politicamente, que dão continuidade às três *felicidades* de Voltaire (univocidade no conflito entre diferentes extratos sociais; inércia histórica; anti-intelectualismo) em uma época em que tal gesto é eticamente reprovável, a poesia moderna peca, para Barthes, ao se isolar socialmente e, em certa medida, ao cultivar este mesmo isolamento, convertendo-o em sua forma de *felicidade*. Entretanto, seria possível conceber este isolamento menos como uma escolha do poeta moderno e mais como a expressão mesma de um impasse sócio-simbólico. Neste caso, se a poesia moderna consiste na manifestação bruta (porque, em muito, filiada ao *estilo*) de um tal estado de coisas (impasse, crise), isso não significa que ela não firme um compromisso ético com o leitor. Pelo contrário: ela daria total visibilidade ao impasse sócio-simbólico moderno, sendo, inclusive, e invariavelmente (posto que é linguagem), uma maneira de comunicá-lo. Aí, aliás, a poesia moderna se firma, e deliberadamente, como “uma máscara cujo dedo aponta a si

²¹ No original em francês: “[...] *ce qui est spontané n'est pas forcément authentique.*”

mesma” (BARTHES, 2002, t. II, p. 365), isto é, justamente, uma das tarefas da escrita moderna de acordo com o próprio Barthes.

Possivelmente, todos estes fatores se dão em razão do caráter demasiadamente ortodoxo daquilo que Barthes compreende por poesia moderna, tomando sua faceta, por assim dizer, *pura* ou *hermética* como sendo a única aí existente. De modo que, se a poesia moderna é uma denominação simples para um conjunto muito variado de manifestações literárias (cf., p. ex., BERARDINELLI, 2007; HAMBURGER, 2007), e que, ainda mais, pode prestar-se a diversas leituras – Barthes rejeita, em bloco (logo, de forma imprecisa), um fenômeno que merecia maior atenção. Verdade que, em alguns momentos, o ensaísta esboça a percepção de diferentes vertentes na poesia moderna. Por exemplo, ao dizer que a poesia clássica era “uma palavra socializada pela evidência mesma de sua convenção”,

Dessa estrutura, sabe-se que nada resta na poesia moderna, aquela que parte, não de Baudelaire, mas de Rimbaud [...]: os poetas, a partir daí, instituem sua palavra como uma Natureza fechada, que abraçaria, de uma só vez, a função e a estrutura da linguagem. A Poesia já não é mais, portanto, uma Prosa decorada de ornamentos ou amputada de liberdades. Ela é uma qualidade irreduzível e sem hereditariedade. (BARTHES, 2002, t. I, p. 196-197).²²

Se “nada resta na poesia moderna, aquela que parte não de Baudelaire, mas de Rimbaud” – ora, se há, pelo menos, duas vertentes na poesia moderna (representadas por Baudelaire e por Rimbaud), e se a vertente criticada é a que parte de Rimbaud – aquela que parte de Baudelaire é identificada em *O Grau Zero da Escrita*, mas não devidamente analisada. A partir disso, pode-se perceber que, se a modernidade se instaura como ruptura da homogeneidade sócio-retórica burguesa, isto se reflete nas diferentes maneiras por meio das quais a forma é manejada na *prosa* (as tantas escritas afins estudadas em *O Grau Zero da Escrita*, tais como as escritas política, do romance, do “grau zero” etc.). Mas isso não acontece com a poesia moderna em virtude de esta, em sua suposta totalidade, recusar-se à socialização. Como se a poesia moderna, diferentemente da prosa, prolongasse a homogeneidade sócio-retórica anterior à modernidade.

²² No original em francês: “[...] une parole socialisée par l’évidence même de sa convention. / De cette structure, on le sait qu’il ne reste rien dans la poésie moderne, celle qui part, non de Baudelaire, mais de Rimbaud [...]: les poètes instituent désormais leur parole comme une Nature fermée, qui embrasserait à la fois la fonction et la structure du langage. La Poésie n’est plus alors un Prose décoré d’ornements ou amputée de libertés. Elle est une qualité irréductible et sans hérédité.”

Trata-se, na verdade, de um gesto que oblitera a homogeneidade e, mais, a anacronia da noção de poesia com a qual lida Barthes. Isto, para melhor forjar a variedade e a modernidade da prosa – obviamente pertinentes, mas não exclusivas à prosa.

Aliás, em se tratando da relação entre a *poesia* e a *prosa clássicas*, vimos que a prosa era gênero-modelo a partir do qual se articula a *socialização das formas* tão cara a Barthes. Isto se confirmou e se ampliou em razão de um prosador (Flaubert) representar, para Barthes, o paradigma do escritor moderno a cuja lucidez se deve o primeiro engajamento da forma diante da fragmentação sócio-linguística pós-1850. Por fim, acabamos de ver que a restrição das diferentes facetas da poesia moderna a uma única subentende que ela, diferentemente da prosa, dá continuidade a uma certa homogeneidade sócio-retórica anterior à modernidade. Logo, a noção de *poesia* cunhada por Barthes no *Grau Zero* é não só baseada na prosa, mas, mais do que isso, é tributária de uma noção pré-moderna de prosa. E, por outro lado, se o paradigma de escritor moderno é, para Barthes, Flaubert em razão de este estilizar, mas não endossar, a linguagem burguesa em voga em sua época – esse processo de estilização não deixa de corresponder, em certa medida, àquilo que, para Barthes, fazia a poesia clássica. A diferença seria que Flaubert o faria não mais em nome de uma coesão sócio-ideológica, mas, antes, como índice de uma crise. De qualquer modo, é como se Barthes, utilizando seus próprios termos, visasse a uma solução *clássica* para um problema *moderno*. Logo, a poesia moderna seria recusada, justamente, por ser moderna.

Contraponto & Fuga

Ao cabo, pode-se perguntar em que medida a relação entre escrita e história articulada no *Grau Zero* não seria demasiadamente tributária de parâmetros (nos termos do próprio Barthes) *clássicos*. Afinal, a escrita moderna não se resume àquilo que, dela, pode ser contraposto à escrita clássica. Da mesma maneira, as eventuais diferenças existentes entre poesia e prosa podem ser pensadas não apenas a partir da *prosa clássica*. Daí que a redução da variedade da poesia moderna a uma única (ainda que representativa) tendência afim no *Grau Zero* presta-se mais à legitimação da *prosa clássica* como modelo de relação entre escrita e história do que a uma crítica efetiva a esta poesia. Em vez disso, parece mais pertinente lidar com o trabalho de Barthes e com a poesia moderna de modo condizente com a complexidade de ambas. Pois a compreensão dos termos em que se fundamenta essa oposição pode ser válida para uma reflexão tanto sobre a

poesia moderna quanto sobre o trabalho do próprio Barthes, mapeando, inclusive, suas possíveis convergências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Œuvres complètes: livres, textes, entretiens*. 2. ed. Paris: Seuil, 2002. 5 t. _____ . *La préparation du roman I et II: cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*. Org. Nathalie Léger. Paris: Seuil; Imec, 2003. 480 p.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Org. Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 216 p.
- COMPAGNON, Antoine. Le roman de Roland Barthes. *Critique*, Paris, n. 678, p. 789-802, nov. 2003.
- CULLER, Jonathan. *Roland Barthes: A Very Short Introduction*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2002. 144 p.
- DEGUY, Michel. R.B. par M.D. *Rue Descartes*, Paris, P.U.F., n. 34, v. 4, p. 09-14, 2001.
- DE MAN, Paul. Lyric and Modernity. In: _____. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2. ed. rev. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 166-186.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 350 p.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 464 p.
- JOLY, Vincent. Rêves et échecs dans Le Degré zéro de l'écriture. *Herbé: site consacré à Roland Barthes*. Publicado em 02. mai. 2009. Disponível em: <<http://barthes.wordpress.com/2009/05/02/rees-et-echecs-dans-le-degre-zero-de-l-ecriture/>> Acesso em: 24 jul. 2013.
- JOUBE, Vincent. *La littérature selon Barthes*. Paris: Minuit, 1986. 108 p.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2011. 288 p.
- PAZ, Octávio. *Los hijos del limo: del Romanticismo a la Vanguardia*. 5. ed. Barcelona: Seix Barral, 1998. 242 p.