

## ESTILO & HISTÓRIA: A POESIA MODERNA EM ROLAND BARTHES

*STYLE & HISTORY: MODERN  
POETRY TO ROLAND BARTHES*

Marcio Renato Pinheiro da Silva  
(UFRN)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo é dedicado ao conceito de poesia moderna desenvolvido por Roland Barthes em seu primeiro livro, *O Grau Zero da Escrita* (1953), em especial, no que compete às relações entre poesia e história. Em princípio, Barthes considera que a poesia moderna sequer se constitui como escrita (isto é, uma dada relação entre literatura e história) em razão de sua ênfase sobre o estilo, o que, em seguida, é reiterado por meio da contraposição entre as poesias clássica e moderna. O que se pretende, aqui, é rever todo esse percurso (o conceito de estilo e a contraposição poesias clássica vs. moderna), procurando, nele, repensar as possíveis relações entre poesia e história. Ainda que à

<sup>1</sup> Professor adjunto de Teoria Literária do Departamento de Letras do CERES (DLC), Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), CEP 59380-000, Currais Novos, Rio Grande do Norte, Brasil. *E-mail:* mrenatops@uol.com.br

revelia do próprio ensaísta, acredita-se que *O Grau Zero da Escrita* possa não só consistir em uma reflexão bastante singular a respeito da poesia moderna, bem como lançar as bases a uma revisão afim abrangendo todo o trabalho de Barthes, marcado por um significativo silêncio diante da poesia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita; Estilo; História; Poesia Clássica; Poesia Moderna; Roland Barthes.

**ABSTRACT:** This paper is dedicated to the concept of modern poetry developed by Roland Barthes in his first book, *Writing Degree Zero* (1953), mainly about the relationship between poetry and history. Barthes argues that modern poetry can not be considered as writing (that is, a sort of accordance between literature and history) because of its emphasis on style, which is then confirmed by the contrast between classical poetry and modern poetry. The aim here is to review all this path (the concept of style and the contrast between classical poetry and modern poetry), looking for possible relationships between poetry and history. Contradicting the essayist himself, *Writing Degree Zero* can be considered an unique discussion on modern poetry. Also, it can be a base for a review on Barthes' work with regard to his significant silence about poetry.

**KEYWORDS:** Classical Poetry; History; Modern Poetry; Roland Barthes; Style; Writing.

*O Grau Zero da Escrita*, primeiro livro do ensaísta francês Roland Barthes (1915-1980), tem especial importância para uma reflexão sobre a poesia em sua obra, pois “é, de fato, o único trabalho de Barthes em que é reconhecida a especificidade da poesia.” (JOUVE, 1986, p. 09, tradução minha). Publicado em 1953, o *Grau Zero* é, em geral, lido como uma espécie de réplica a *O que é a Literatura?*, de Jean-Paul Sartre, no que se refere às possibilidades de engajamento da literatura na Europa pós-Segunda Guerra. A este respeito, pode-se dizer, com Susan Sontag, que “Sartre apela à moralidade dos fins.

Barthes evoca a ‘moralidade da forma’ – o que torna a literatura mais um problema que uma solução; o que cria a literatura” (2012, p. 28, aspas da autora, tradução minha). Ou seja, se Sartre defende o engajamento do escritor na vida social por meio da literatura, Barthes, em vez disso, discute as ambivalências do engajamento na forma. Daí que, comparado a Sartre, “o engajamento de Barthes é paradoxalmente antissocial.” (MOTTA, 2011, p. 69).<sup>2</sup> Ou, ainda, como se trata de um engajamento na forma, sua incidência sobre a vida social é, em muito, refratada. No *Grau Zero*, Barthes se dedica, precisamente, a estas refrações, à medida que a própria forma se torna um problema para o escritor, nos seguintes termos:

*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; 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), 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. 1, p. 171-172, grifos do autor, tradução minha)

Ou seja, Barthes considera que, a partir de meados do século XIX, instaurou-se uma fragmentação sócio-ideológica sem precedentes, alterando, e radicalmente, a relação dos escritores tanto com a literatura do passado quanto com a vida social a eles contemporânea. A partir de então, a própria forma, em sua articulação mais elementar, impõe-se como um problema incontornável, cujo tratamento é indicativo da ética do escritor diante da história, tanto a geral quanto a das formas. Pois, para Barthes, neste período, o fluxo da história geral é muito mais intenso do que o das formas, alterando o estatuto destas tão logo passam a circular no bojo da vida social. Por esse viés, uma mesma forma produz efeitos e sentidos diferentes ao longo do tempo,

especialmente quando apropriada ou repetida por outros escritores. E essa apropriação/repetição tem uma forte implicação ética, pois suscita tomar para si as propriedades de um gesto executado por outrem. Aí, além de se delegar a outrem a responsabilidade mesma por este gesto, acaba-se por institucionalizá-lo, naturalizando-o (ou seja, modificando, significativamente, as propriedades de suas primeiras ocorrências). Isto, em uma época de intensas reformulações sócio-ideológicas e históricas, impõe problemas inéditos àquela literatura que distingue sociabilidade de mero gregarismo. E é esse o caso da literatura moderna que mais interessa a Barthes; precisamente, da literatura que, na própria forma, dramatiza a cisão social e, em um mesmo gesto, propõe-lhe alguma direção (algum sentido), mesmo que só possa fazê-lo provisória e circunstancialmente.

A fim de tornar inteligível esta condição moderna da escrita, Barthes se vale de dois procedimentos crítico-teóricos interdependentes. Primeiro, o ensaísta lida com as relações entre escrita e história não a partir daquilo que a literatura, na acepção ortodoxa do verbo, *representa* (situações, figuras, temas, personagens, contextos sócio-históricos etc.). Antes, interessa-lhe a formulação retórica mais elementar. Por exemplo, ao refletir sobre o romance, Barthes traça relações entre escrita e história se centrando em fatores como a narração em terceira pessoa e os tempos verbais. Ou seja, os entrelaçamentos entre forma/escrita e ética/história são focalizados em suas filigranas, com extrema sutileza. Em seguida, embora mais lide com aquilo que, nos últimos séculos, compreende-se por literatura, o ensaísta também conjuga, à sua reflexão, práticas discursivas nem sempre circunscritas a isso, como a história e a política. Daí, aliás, a estratégica opção por *escrita* em vez de *literatura*. Estes dois procedimentos (a atenção às filigranas do texto e um olhar não condizente com as limitações de gênero) tornar-se-ão, nos anos seguintes, como que a assinatura da crítica barthesiana, fortemente presentes em todas as variações de sua trajetória intelectual.

## Estilo & História

No caso da poesia, o *Grau Zero* adota outras alternativas, mais ambivalentes. Acabamos de ver que a própria noção de escrita se presta, dentre outras coisas, a relativizar a importância do dispositivo gênero literário (subentendendo-o pouco pertinente a uma reflexão sobre escrita e história na modernidade). Ocorre que, em se tratando de poesia (em especial, da moderna), Barthes questiona, de antemão, seu *status* de escrita. Trata-se de um gesto atípico no contexto do livro, pois as demais escritas (romanesca, política, histórica etc.), a despeito das suas diferenças, são, para Barthes, e indiscutivelmente, escritas. Daí que, dissociadas da escrita, as reflexões do *Grau Zero* sobre a poesia acabam recorrendo, em muito, a fatores relativos ao gênero, precisamente, às diferenças entre poesia e prosa, a partir das quais é pensada a oposição entre poesia clássica e poesia moderna. Antes, contudo, de um estudo dessas questões, convém melhor discutir as razões dessa exclusão da poesia do âmbito da escrita.

No *Grau Zero*, a primeira justificativa afirmativa condiz com a própria rede conceitual armada por Barthes para se pensar a escrita na modernidade: escrita, língua e estilo. Mais precisamente, a escrita é uma espécie de fenômeno complexo porque resultante de um determinado cruzamento entre língua e estilo;<sup>3</sup> e, como tais cruzamentos variam, também variam, ao cabo, as escritas (a romanesca, a política etc.). Ou seja, Barthes ressignifica o dispositivo gênero em função das relações entre linguagem e história, o que acaba refratando boa parte das implicações subjacentes a ele (seu teor preceptista, seu encerramento das práticas discursivas e dos saberes que lhe são subjacentes a escaninhos estáveis e não intercambiáveis entre si etc.). Todas as modulações referentes a gêneros são reduzidas a dois polos: história (língua) e sujeito (estilo), sendo a escrita a maneira como o sujeito (seu estilo) consegue inserir sua subjetividade na história (na língua), mantendo, entretanto, uma inteligibilidade mínima,

precondição à socialização de qualquer escrita: “Ninguém pode, a seu bel prazer, inserir a sua liberdade de escritor na opacidade da língua, pois por meio dela é a História inteira que se mantém” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 177, tradução minha). Se a língua, além de ser a matéria a partir da qual se compõe a escrita, sustenta a história, bem se vê que se trata de algo que mais impõe limites do que abre possibilidades ao escritor: “para o escritor, a língua não passa de um horizonte humano que instala, ao longe, uma certa *familiaridade*, toda negativa, ademais; [...] suspensa entre as formas abolidas e as formas desconhecidas, a língua do escritor é bem menos um cabedal do que um limite extremo” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 177, grifo do autor, tradução minha). Sendo um limite, de antemão, historicamente imposto ao escritor, limite diante do qual não há escolha possível, a língua, para Barthes, ainda não é escrita.

Se a língua é um patrimônio comum, coletivo, o estilo é, em certa medida, seu oposto: “[...] 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” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 177-178, tradução minha). O estilo é condizente com fatores psíquico-biológicos do sujeito, aquém, ainda, de sua socialização. Tanto que, ao cabo, revela-se “Indiferente e transparente à sociedade, andamento fechado da pessoa, não é, nunca, o produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura.” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 178, tradução minha). Da junção entre estes fatores inexoráveis e involuntários surge um terceiro termo, precisamente, a escrita:

Língua e estilo são dados antecedentes a toda problemática da linguagem, língua e estilo são o produto natural do Tempo e da pessoa biológica; mas a identidade formal do escritor só se estabelece verdadeiramente fora da instalação das normas da gramática e das constantes do estilo, lá onde o contínuo escrito, reunido e fechado inicialmente em uma natureza

linguística perfeitamente inocente, tornar-se-á, enfim, um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, engajando, deste modo, o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma, ao mesmo tempo normal e singular, de sua palavra à vasta História do outro. (BARTHES, 2002, t. 1, p. 179, tradução minha)

Portanto, no *Grau Zero*, Barthes discute diversos registros retóricos a partir dessa conjunção entre língua e estilo capaz de firmar um certo regime de alteridade, e em dois âmbitos simultâneos: a alteridade mesma daquele que escreve (a inserção de seu estilo no campo tutelado da língua) e daquele a quem a escrita é potencialmente endereçada, já que esta, “normal e singular”, torna o estilo (e tudo o que este implica no *Grau Zero*) passível de socialização. Por meio da escrita, portanto, provoca-se uma abertura no “andamento fechado da pessoa”.

Entretanto, nesse processo de construção do conceito de escrita, nota-se que Barthes privilegia a língua em detrimento do estilo; ou, ainda, proporcionalmente falando, a escrita é muito mais língua do que estilo. Esse gesto pode ter a ver com a maneira pela qual Barthes responde ao dilema, para ele, inerente à escrita moderna no *Grau Zero*. Pois, se a modernidade faz, do escritor, uma “consciência infeliz”, Barthes busca reverter essa condição por meio do engajamento “na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar”. E, dado que tanto “evidência” quanto “comunicação” remetem ao campo da inteligibilidade, por mais que uma escrita afim precise valer-se do estilo, precisa valer-se da língua ainda mais.<sup>4</sup> Já uma ênfase no estilo em detrimento da língua, invertendo a equação, ainda que pudesse manter aquilo que, na escrita, é “evidência”, certamente redimensionaria sua “comunicação”, arriscando a língua e, com efeito, a própria história, uma vez que, para Barthes, esta é mantida por aquela.<sup>5</sup>

O vínculo traçado por Barthes entre estilo e poesia moderna é, precisamente, aquilo que alicerça suas sanções sobre esta poesia.

De fato, já no primeiro capítulo da primeira parte do *Gran Zero* (dedicado ao conceito de escrita, ao qual ora nos atemos), a maneira como este vínculo é articulado prediz sua resposta à indagação que intitula o posterior capítulo dedicado à poesia:

[...] o que se mantém ereto e profundo no estilo, reunido dura ou suavemente em suas figuras, são os fragmentos de uma realidade absolutamente estranha à linguagem. O milagre dessa transmutação faz do estilo uma espécie de operação supra-literária, que leva o homem ao limiar do poder e da magia. Por sua origem biológica, o estilo se situa fora da arte, isto é, fora do pacto que liga o escritor à sociedade. [...] a poesia moderna – a de um Hugo, de um Rimbaud ou de um Char – está saturada de estilo e não é *arte* senão por referência a uma intenção de Poesia. É a Autoridade do estilo, isto é, o laço absolutamente livre entre linguagem e seu duplo de carne, que impõe o escritor como um frescor acima da História. (BARTHES, 2002, t. 1, p. 178-179, grifo do autor, tradução minha)<sup>6</sup>

Aí, aquilo que Barthes subentende por arte situa, de antemão, a poesia moderna aquém do âmbito da escrita. Mas, se o estilo dá (como que literalmente) corpo a “fragmentos de uma realidade absolutamente estranha à linguagem”, por que razão não caberia à escrita ou à arte sua veiculação no bojo da vida social? Se isso está “fora do pacto que liga o escritor à sociedade”, subentende-se que tal pacto condiz com aquilo que a história (e a língua, que a sustenta), toma por já dado, já prescrito, em detrimento do estilo (da subjetividade, do corpo) não redutível a tal previsão. Trata-se, ao cabo, de um pacto potencialmente (e desnecessariamente) excludente, derivado de uma concepção historicamente institucionalizada de arte e de poesia, incapaz de dar conta da poesia moderna em suas diversas modulações. Da mesma forma, se o estilo “impõe ao escritor como um frescor acima da História”, vale dizer que a história aí visada por Barthes flerta, perigosamente, com a abstração, a ponto de tornar a subjetividade e o corpo como que um mero excedente. Como o lembra Nietzsche: “Na medida em

que está a serviço da vida, a história está a serviço de uma força a-histórica” (2005, p. 81). O estilo, tal como o pensa Barthes, pode ser, justamente, um fator de inserção desta força a-histórica no campo eminentemente histórico da língua. Por esse viés, aquilo a que o estilo dá visibilidade se refere a uma experiência/inscrição psíquico-corpórea que bem pode ser, também ela, fundamentalmente histórica à medida que acontece na história, e não fora dela.

Se a poesia moderna “não é *arte* senão por referência a uma intenção de Poesia [...], isto é, o laço absolutamente livre entre linguagem e seu duplo de carne”, cumpre reconhecer que este é também o caso de boa parte da arte moderna, cujo *status*, tanto estético quanto histórico, não pode ser confiscado pelo simples fato de não se filiar, de antemão, a alguns de seus antecedentes históricos. Afinal, o próprio Barthes o reconhece, a modernidade traz impasses sem precedentes para o escritor; impasses, estes, com os quais se pode perfeitamente lidar por meio de gestos, à época, ainda não institucionalizados. Mesmo porque, se a manutenção do *status* artístico da poesia moderna se dá por “referência a uma intenção”, isto é, por uma inferência limítrofe que convoca uma espécie de memória do que supostamente foi a poesia no passado (discutiremos isso melhor no próximo tópico), impossível não ler esse gesto como sendo o de uma responsabilidade histórica, de uma estética aliada à ética, pela qual, aliás, reclama Barthes ao longo de todo o *Grav Zero*. Se essa memória convoca algo que não mais encontra um suporte na vida social moderna, se o que resta à poesia não passa de uma “intenção”, trata-se, precisamente, de uma intenção de articulação, problemática porque tipicamente moderna, entre arte e sociedade.

A este respeito, Luiz Costa Lima escreve que “é o *capitalismo* enquanto tal que impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo com a comunidade a que pertence.” (COSTA LIMA, 2003, p. 106, grifos do autor). Diante disso, Barthes parece delegar os problemas aí em pauta unicamente à poesia, em vez de fazê-lo também em relação à própria história. Se agente de uma isenção da história em detrimento do estilo, o próprio conceito de escrita (para

o ensaísta, muito mais calcado na língua do que no estilo) correria o risco de avizinhar-se da mera conformação ética e estética, muito mais do que de um engajamento na forma capaz de projetar uma liberdade precária mas possível. Ao mesmo tempo, se, por “Autoridade do estilo”, Barthes compreende “o laço absolutamente livre entre linguagem e seu duplo de carne”, a liberdade subjacente a este “laço” e sua afirmação na poesia também corresponde a um certo modo de se engajar na história, inserindo, mais uma vez, aquela força a-histórica no campo eminentemente histórico da língua. Aliás, sendo um problemático engajamento do corpo (posto que é estilo) na história, trata-se de um gesto que dá relevo à vulnerabilidade do corpo diante do mundo moderno, ao choque entre estes extremos, como o dramatiza, ainda que por outras vias, a poesia de Baudelaire conforme Walter Benjamin (2000), e não só esta. Julgar que uma tal empreitada está “fora do pacto que liga o escritor à sociedade” suscita possíveis objeções sobre o emaranhado tanto estético quanto político-ideológico subjacente não à poesia, mas à natureza mesma desse pacto; objeções, aliás, eminentemente modernas.<sup>7</sup>

Como previsto em meio à própria formulação do conceito de escrita como um terceiro termo surgido da conjunção entre estilo e, sobretudo, língua, Barthes subentende que a ênfase sobre o estilo faz com que a poesia moderna mais “evidencie” algo do que o “comunique”. E Barthes concentra suas críticas sobre essa falha de comunicação, concedendo pouco ou nenhum crédito àquilo que ela evidencia. Isso equivale a desconsiderar, por exemplo, que a possibilidade de uma falha de comunicação presta-se, igualmente, à comunicação de uma falha, e que esta falha, tradução da dissociação entre história e corpo, pode ser, precisamente, uma faceta do engajamento na forma desempenhado pela poesia moderna. Em vez disso, Barthes convoca um campo semântico algo esotérico para descrever o estilo e a poesia moderna (“O milagre dessa transmutação faz do estilo uma espécie de operação supra-literária, que leva o homem até o limiar do poder e da magia”), tentando, com isso, solapar sua relação com a história. Essa estratégia, traçada

no segundo capítulo do *Gran Zero* dedicado ao conceito de escrita, é ampliada no capítulo dedicado à poesia.

## Poesia Clássica & Moderna

Em “Há uma Escrita Poética?”, capítulo do *Gran Zero* dedicado exclusivamente à poesia,<sup>8</sup> Barthes, mais uma vez, reverte a ressignificação por ele mesmo operada sobre o dispositivo gênero a que se presta o conceito de escrita, mobilizando, agora, a poesia em oposição à prosa. Ao mesmo tempo, desloca a tensão entre poesia e prosa a uma espécie de regime de socialização linguística de extração clássica (isto é, para o ensaísta, anterior a 1850). Daí, a importância de suas observações sobre o que entende por poesia clássica, fundamentando sua sanção da moderna.

Por este viés, lembrando aquilo que o ensaísta subentende tanto por arte quanto por história em meio às suas discussões sobre o estilo, bem se vê o espectro clássico que ronda todo o *Gran Zero* (cf. COMPAGNON, 2005, p. 404-440; ROGER, 1986, p. 236-244). Philippe Roger, inclusive, atribui a esse espectro a constante inserção da modernidade, em Barthes, no âmbito da *crise* e do *trágico*:

O paradoxo, entretanto, é que a posição da Modernidade, em Barthes, é frequentemente acompanhada por um cortejo de associações eminentemente “clássicas”. E essas “ideias acessórias” [...] dão-se a ler essencialmente como um *rasgo*. De tal modo que perdura, do *Gran zero*... a quaisquer de suas últimas intervenções sobre o “romanesco”, a surda convicção de um *trágico* da Modernidade.” (ROGER, 1986, p. 241, aspas e grifos do autor, tradução minha)

Se Barthes adota uma perspectiva de extração clássica em sua reflexão sobre a modernidade, não se trata, obviamente, de uma adoção inadequada. Pelo contrário, até, à medida que este é, muito provavelmente, um elemento essencial à sua inegável singularidade

tanto crítica quanto teórica, capaz de flagrar aspectos do moderno que, de outro modo, passariam despercebidos. Ao mesmo tempo, uma tal adoção pode induzir a reflexão a uma sanção do moderno naquilo que, nele, difere do clássico simplesmente. Embora Barthes prescindia de tais sanções durante a maior parte do tempo, as relações da poesia moderna tanto com a arte quanto com a história, mapeadas no tópico anterior, apresentam essa ambivalência. E isso se confirma e, mais ainda, amplia-se nas contraposições entre poesia e prosa e entre poesia clássica e poesia moderna.

Por esse viés, Barthes inicia o capítulo do *Grav Zero* dedicado à poesia argumentando que “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, 2002, t. I, p. 196, grifo ao autor, tradução minha). Logo, “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” (BARTHES, 2002, t. I, p. 196, tradução minha). Aí, Barthes convoca a acepção clássica de arte como *techné*, concebendo a poesia clássica como uma espécie de variação técnico-ornamental operada sobre a prosa. Ou seja, Barthes dialoga com aquilo que parte da tradição retórica concebe por verossímil. Conforme João Adolfo Hansen,

A convenção que permite espacializar o discurso, fazendo-o articular-se na visibilidade do sensível por meio de suas “imagens”, também predetermina sua transparência relativa como naturalidade. [...] É que o fim do verossímil antigo – a credibilidade razoável do discurso produzido – deve ser formalizado como representação eficaz. Ou seja, *como convenção de uma expressão natural*. É, por isso, e à distância, uma naturalidade que não se naturaliza, pois sempre exhibe seus limites de artifício técnico, evidenciando-se como convenção de motivação. O que, para dizer pouco, é civilizadíssimo. (HANSEN, 2006, p. 48-49, aspas e grifos do autor)

Essa “naturalidade que não se naturaliza” é extremamente cara a Barthes, sendo mobilizada em diversos momentos de sua trajetória intelectual como exemplo de uma significação profundamente ética. Ética, precisamente, por não obliterar seu status mesmo de significação, isto é, nos termos de João Adolfo Hansen, “como convenção de motivação”.<sup>9</sup> Mas, ao mesmo tempo, se a poesia é “variação ornamental da prosa”, Barthes promove uma sensível hierarquização entre poesia e prosa. Pois é esta, a prosa, que fornece os parâmetros de legibilidade e de socialização das formas a partir dos quais ambas, poesia e prosa, são pensadas. O critério é tanto quantitativo (poesia é prosa acrescida de adereços) quanto semântico-informacional (o princípio de socialização da poesia é prosaico). Se isso, em certa medida, confirma a já vista supremacia da língua sobre o estilo na articulação mesma do conceito de escrita, é possível, agora, pressupor que, para Barthes, este conceito soe mais condizente com a prosa, seja esta clássica ou moderna, do que com a poesia. O que não significa, obviamente, sua incompatibilidade com a poesia, mesmo porque, conforme visto no tópico anterior, as relações entre estilo e história permitem diversas ponderações afins. E, ainda mais, como o observa o poeta e filósofo Michel Deguy, o qualificativo prosaico, em Barthes, equivale a um elogio, mesmo porque o ensaísta “não gosta de poesia. [...] Ainda assim, a relação de Barthes com a língua e com a literatura é boa – para a poesia. Porque seu gosto pela significação e sua recapitulação da retórica são favoráveis a esta parcela da literatura que ainda chamamos de ‘poesia’.” (DEGUY, 2001, p. 11, aspas do autor, tradução minha).

E este prosaísmo da poesia clássica é acentuado por aquilo que, nela, Barthes concebe por caráter relacional, isto é, um conjunto de articulações operadas sobre a superfície mesma da língua. Em meio a uma série de comparações/afinidades com a linguagem própria a outras ciências (à química e, especialmente, à matemática), Barthes compreende que, na poesia clássica, “Nenhuma palavra é densa por si mesma, mal se torna signo de alguma coisa, é muito mais a via de uma ligação.” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 197, tradução

minha). Ou seja, a poesia clássica se caracteriza por uma fluência ou (dis)cursividade absolutamente afim à prosa, diferindo desta apenas pelo arranjo (artifícios como métrica, rima, imagens etc.), partidárias, ambas, de um mesmo protocolo de socialização. Trata-se de uma poesia sem espaço a qualquer “significação individual e como que inventada.” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 198, tradução minha). Daí que “Os achados [*conceiti* no original] clássicos são achados de relação, não de palavras; é uma arte da expressão, não da invenção” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 198, colchetes meus, tradução minha). Pois o que aí se expressa é colhido em um arcabouço já devidamente institucionalizado, não restando ao poeta senão seu endosso. Em suma, para Barthes, a poesia clássica é uma espécie de antítese da “pedra [que] dá à frase seu grão mais vivo”, emperrando a “leitura fluviente, flutual”, para lembrarmos o célebre poema de João Cabral (MELO NETO, 2008, p. 222, colchetes meus).

Pode-se dizer que o regime retórico-ideológico da prosa clássica concebido por Barthes, do qual a poesia é derivada, é radicalmente homogêneo e fechado. É, em certa medida, um estilo não mais encerrado no “andamento fechado da pessoa”, mas, antes, já consensual, cristalizado. Ocorre que, como o próprio Barthes o reconhece, a modernidade se caracteriza, justamente, pela ruptura desta homogeneidade retórico-ideológica — lembrando a primeira passagem do *Grav Zero* transcrita neste artigo: “*A escrita clássica [...] explodiu*” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 172, grifos do autor, tradução minha). Daí, se Barthes lamenta que, “Dessa estrutura [clássica], sabe-se que nada resta na poesia moderna, aquela que parte, não de Baudelaire, mas de Rimbaud” (BARTHES, 2002, t. I, p. 197, colchetes meus, tradução minha),<sup>10</sup> trata-se de uma questão não exclusiva à poesia moderna. Trata-se, antes, de circunstâncias comuns à escrita e à história. Ou, ainda, de uma determinada maneira de a poesia visar à história. Tem-se, nisso, mais um fator que diferencia o tratamento delegado à prosa e à poesia modernas. Se a “explosão da escrita clássica” atinge a ambas, prosa e poesia, Barthes se reporta às formas prosaicas modernas reconhecendo a especificidade de

sua condição (moderna), sem reclamar, senão residualmente, por um retorno à sua compleição clássica. Já em se tratando da poesia, o ensaísta compreende a passagem da clássica à moderna como uma perda irreparável de sua função social. Por outro lado, em contrapartida a essa perda, abre-se espaço a todo um leque, bastante amplo, de novas funções (muitas das quais, a propósito, concebíveis a partir de conceitos como escrita, língua e estilo). Stéphane Mallarmé, em “Crise de Verso”, escreve que “Nossa fase, recente, se não se fecha, toma pausa ou, talvez consciência: certa atenção desprende a criadora e relativamente segura vontade.” (MALLARMÉ, 2010, p. 157). E essa consciência, que soaria extremamente moderna a Barthes, condiz, não por acaso, com a perda das funções clássico-românticas, como bem o ilustra Marcos Siscar em “Poetas à beira de uma crise de versos”:

Logo no início de “Crise de vers”, Mallarmé se refere à morte de Victor Hugo como um acontecimento historicamente decisivo para a poesia. Hugo simbolizava o verso pessoalmente, e a morte do poeta como que significaria a morte do próprio verso. Não do verso em geral, muito menos do verbal em si, mas especificamente do alexandrino ou, de modo mais exato, como se vê na sequência do ensaio, de um certo *uso* do alexandrino, ancorado na tradição solene da rima e da métrica, que combinaria com brindes em recepções elegantes e com o aparato das festas cívicas. (SISCAR, 2010, p. 108, aspas e grifo do autor)

Em certa medida, esta “tradição solene” afim a “brindes em recepções elegantes e com o aparato das festas cívicas” caracteriza uma parte daquilo cuja perda Barthes lamenta na poesia moderna. Por esse viés, o caráter matemático-relacional da poesia clássica e sua codificação “fluvante, flutual” se flagram historicamente reduzidos, por exemplo, a circunstâncias solenes (mesmo que não apenas a estas obviamente). E, isto, ao mesmo tempo em que o escritor, conforme o próprio *Grau Zero*, “*deixou de ser uma testemunha do universal para se tornar uma consciência infeliz*” (2002, t. 1, p. 172,

grifos do autor, tradução minha). Diante dessas circunstâncias, dificilmente se pode dizer que os caminhos tomados pela poesia moderna se dão aquém ou além da história, que a ênfase sobre o estilo não corresponda a uma tentativa de reformulação do pacto que liga o escritor à história. Compreensível, portanto, que “os poetas, a partir daí [da modernidade], 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. 197, colchetes meus, tradução minha). Essa “Natureza fechada” e essa “falta de hereditariedade” podem ser lidas como um contraponto, absolutamente preciso aliás, ao caráter proscrito da redução de parte da poesia à condição de uma prosa decorada (potencialmente *kitsch*). Se isso altera “a função e a estrutura da linguagem”, se isso “destrói a natureza espontaneamente funcional da linguagem e dela apenas deixa subsistir as bases lexicais” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 199, tradução minha), convém esclarecer que a natureza e a espontaneidade aí em pauta condizem com um estilo já cristalizado e proscrito. Sua funcionalidade espontânea, a bem dizer, é um *mito*, na precisa acepção barthesiana do termo (isto é, um fenômeno histórico que se quer factual), como o próprio ensaísta o admitiria anos depois em relação à poesia clássica, no posfácio às suas *Mitologias* (BARTHES, 2002, t. 1, p. 845, nota de rodapé n. 1).

De fato, a redução da frase ao léxico, o que implica na abolição do caráter relacional da poesia clássica, é o traço da poesia moderna mais enfatizado no *Gran Zero*: “Uma vez abolidas as relações fixas, a palavra não tem mais que um projeto vertical, é como um bloco, um pilar que mergulha em um total de sentidos, de reflexos e reminiscências: é um signo de pé.” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 199, tradução minha). Essa verticalidade que se põe ereta, em oposição à horizontalidade fluente da frase prosaica, remonta, novamente, às oposições entre língua e estilo na formulação do conceito de escrita

(ainda que com uma diferença bastante significativa, como veremos logo a seguir). Ao prescindir da fluência, “A palavra poética é aqui um ato sem passado imediato, um ato sem adjacências, e que não propõe senão a sombra espessa dos reflexos de todas as origens que lhe estão vinculadas.” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 199, tradução minha). Essa falta de adjacências, de entornos (isto é, de termos que costurem as relações entre os termos da frase, firmando, entre eles, alguma relação), faz com que diversas acepções de uma mesma palavra convirjam sem que um sentido ou direção mais precisos sejam, aí, instituídos.<sup>11</sup> Com efeito, para Barthes:

Essa Fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz, da palavra poética, uma palavra terrível e desumana. Ela institui um discurso pleno de buracos e pleno de luzes, pleno de ausências e de signos supernutridos, sem previsão nem permanência de intenção e, por isso, tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas. [...] O descontínuo da nova linguagem poética se institui uma Natureza interrompida não se revela senão por blocos. No momento mesmo em que a retirada das funções faz-se a noite sobre as ligações do mundo, o objeto toma no discurso um lugar exaltado: a poesia moderna é uma poesia objetiva. [...] Essas palavras-objeto sem ligação, equipadas com toda a violência de sua explosão, cuja vibração puramente mecânica toca estranhamente a palavra seguinte mas imediatamente se apaga, essas palavras poéticas excluem os homens: não há humanismo poético da modernidade: esse discurso em pé é um discurso pleno de terror, ou seja, coloca o homem em ligação não com outros homens, mas com as imagens mais desumanas da natureza. (BARTHES, 2002, t. 1, p. 200-201, tradução minha)

Aí, a poesia moderna, antes considerada saturada de estilo (e tudo o que este implica), converte-se, ao cabo, em uma poesia objetiva.<sup>12</sup> Todos os fatores psíquico-biológicos, postos em pé pelo estilo (pelo corpo), projetam, como único horizonte possível, os objetos, já para além do humano. Trata-se, ao cabo, de uma projeção

francamente descontínua, oposta, portanto, ao caráter relacional da poesia clássica. Ou seja, aos olhos de Barthes, a poesia moderna é como que o cenário de uma terra devastada cujos destroços não mais guardam qualquer relação entre si (lembrando, em muito, algumas das descrições de Walter Benjamin das paisagens modernas; cf. p. ex., BENJAMIN, 1994). Mas, sendo o caso, Barthes parece delegar a responsabilidade por esta explosão à própria poesia moderna, em vez de compreendê-lo como uma questão histórica muito mais ampla (em razão da qual, aliás, a escrita clássica, conforme o próprio ensaísta, *explodiu*). Como, neste cenário, figura, ainda em pé, o estilo (o corpo), reitera-se, uma vez mais, que a ênfase da poesia moderna sobre o estilo corresponde a uma dada forma de engajamento (do corpo) diante da história. Se, ao cabo, este cenário não mais parece *humano*,<sup>13</sup> se ele suscita a uma revisão do que se compreendia por humano em viés clássico-humanista, isto se dá em razão de um mergulho na história, e não de sua recusa.

Diante dessa fissura do humano, “A Palavra não é mais dirigida, *de antemão*, pela intenção geral de um discurso socializado.” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 199-200, grifo do autor, tradução minha), e o próprio Barthes compreende, de modo bastante preciso, a ausência desta intenção. Pois, enquanto a poesia clássica consistia no arranjo retórico de um pensamento já anteriormente formulado, na poesia moderna, “as palavras produzem uma espécie de contínuo formal do qual emana, pouco a pouco, uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem elas”. (BARTHES, 2002, t. 1, p. 197, tradução minha). Como intenção e expressão se revelam indissociáveis a ponto de a própria distinção entre tais termos soar pouco viável, isso implica que a poesia moderna só pode dizer o que diz da maneira como o diz. A despeito desta necessidade subjacente aos modos de expressão adotados pela poesia moderna, Barthes, ainda assim, considera que “não há mais escrita, o que há não passa de estilos, por meio dos quais o homem se volta completamente e enfrenta o mundo objetivo sem passar por nenhuma das figuras da História ou da sociabilidade.” (BARTHES,

2002, t. 1, p. 202, tradução minha). Mas a própria modernidade trata de forçar uma abertura (não raro, violenta) nestes conceitos de humanidade, história e sociedade, a ponto de eles não mais corresponderem a muitas de suas próprias figurações anteriores. Se, mesmo assim, a poesia moderna consegue firmar uma certa indissociabilidade entre intenção e expressão, dando visibilidade a um estilo (a um corpo), apesar de tudo, ainda em pé – impossível dizer que esse gesto se dá para além do humano ou da história.

De fato, o que se dá é o oposto disso, é a busca por algum vínculo entre o corpo e os objetos que restam, como o diz Walter Benjamin, “numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.” (1994, p. 115). Barthes, em vez disso, considera que, “Nesse momento, dificilmente se pode falar de uma escrita poética, pois se trata de uma linguagem cuja violência de autonomia destrói todo alcance ético.” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 201, tradução minha). Convém, aí, indagar em que medida essa “destruição do alcance ético” é, de fato, obra da “violência de autonomia” da poesia moderna ou se, em vez disso, a violência em questão é um fenômeno muito mais complexo e, de modo algum, exclusivo à poesia. Ou, ainda, se tal autonomia se deve àquilo que o estilo faz erigir, dando visibilidade a um corpo ainda em pé, o que, aí, subentende-se por violência deveria ser revisto, já que em nada condiz com a imposição (retórica) de qualquer coerção sobre outrem. Trata-se, antes, de uma estratégia de sobrevivência e, ao mesmo tempo, de ampliação de determinados registros de pensamento e de percepção que, mesmo não sendo exclusivamente poéticos, têm, na poesia, uma de suas principais formas de afirmação ao longo da história. Se, na modernidade, muitas modulações poéticas tendem a um registro retoricamente agressivo, é preciso compreender que as experiências pelas quais passa o corpo na modernidade não se resumem, em absoluto, ao prazer. Firmar um “alcance ético” restrito a isso soa muito pouco ético. Igualmente, no que se refere à escrita na modernidade, seu

alcance ético não pode restringir-se a um critério de inteligibilidade, já que se trata de uma época cuja própria inteligibilidade se encontra em curso (em certa medida, ainda hoje). Se muito daquilo que a poesia moderna diz, da maneira como o diz, mais “evidencia” do que, propriamente, “comunica”, a dificuldade subjacente a esta comunicação não é uma falha retórica; é, antes, indicativa de um pensamento e de uma percepção cuja comunicação só se dá no nível mesmo de uma evidência (retórica). Barthes, aliás, nota-o muito bem quando discorre sobre a necessidade subjacente aos modos de expressão da poesia moderna, sem os quais, simplesmente, não seriam possíveis quaisquer expressões afins. É este, precisamente, o alcance ético da poesia moderna que se pode, por fim, abstrair do *Grau Zero*. Se se trata de forçar os limites da própria inteligibilidade, pois parte dela se encontra proscrita, isto acontece para que, ao cabo, ainda seja possível (re)conhecer tanto um corpo quanto uma história que não se resumem à mera fluidez, seja esta retórica ou temporal.

## Referências

BARTHES, Roland. **Œuvres complètes**: livres, textes, entretiens. Paris: Seuil, 2002. 5 t.

\_\_\_\_\_. **La préparation du roman I et II**. Org. Nathalie Léger. Paris: Seuil; Imec, 2003. 480 p. [Anotações de curso originalmente ministrado entre 1979 e 1980].

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119. (Obras Escolhidas, v. I).

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. Hemerson Alves Batista. 3. ed. 2. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 103-149. (Obras escolhidas, v. III).

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Org. Maria Betânia

- Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. **Les antimodernes**: de Joseph de Maistre a Roland Barthes. Paris: Gallimard, 2005.
- COSTA LIMA, Luiz. O questionamento das sombras: mimesis na modernidade. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 85-236.
- 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.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- JOUVE, Vincenv. **La littérature selon Barthes**. Paris: Minuit, 1986.
- LAVERS, Anette. **Roland Barthes, Structuralism and After**. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1982.
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: \_\_\_\_\_. **Divagações**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010. p. 157-167.
- MELO NETO, João Cabral de. Catar feijão. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. p. 222.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Roland Barthes**: uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. II consideração intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: \_\_\_\_\_. **Escritos sobre história**. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005. p. 67-178.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Trad. Manuela Agostinho; Teresa Salgado Canhão. 4. ed. Lisboa: Vega, 2008.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**: o poema, a revelação poética, poesia e história. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERES, Ana Maria Clark. O estilo na escritura de Roland Barthes. In: CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (Org.). **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 145-162.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Sartre, Barthes e Blanchot: a literatura em declínio? In: QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; VELASCO E CRUZ, Nina (Org.). **Barthes/Blanchot**: um encontro possível? Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 15-28.

ROGER, Philippe. **Roland Barthes, roman**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Campinas: Ed. Unicamp, 2010. p. 103-116.

SONTAG, Susan. Writing Itself: On Roland Barthes. In: \_\_\_\_\_. **Where the Stress Falls**. New York: Picador, 2012. p. 01-33. [Edição digital em formato E-Pub].

**Envio em: 23/02/2017**

**Aceite em: 05/03/2017**

## Notas

<sup>2</sup> A poesia é, precisamente, um dos fatores que diferenciam as propostas de Barthes no *Gran Zero* e de Sartre em *Que é a Literatura?*. Como o sintetiza Leyla Perrone-Moisés: “Uma importante diferença se revela, com relação ao famoso ensaio de Sartre. Este separava, nitidamente, a prosa da poesia, reservando à primeira um papel transitivo (de ação no mundo), e à segunda um papel intransitivo. Para Sartre, somente a prosa pode ser engajada, porque a poesia não utiliza as palavras do mesmo modo que a prosa. [...] Barthes não distingue tão abruptamente os gêneros, e sua distinção entre ‘escrita’ e ‘estilo’ se aplica a qualquer texto.” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 20, aspas da autora). No que se refere à impossibilidade de engajamento da poesia em Sartre, Leyla Perrone-Moisés se reporta, provavelmente, a passagens como esta (apenas um exemplo dentre vários): “Os poetas são homens que se recusam a *utilizar* a linguagem. [...] De fato, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; ele escolheu, de uma vez por

todas, a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos.” (SARTRE, 1948, p. 18-19, grifo do autor, tradução minha).

<sup>3</sup> A discussão que se segue é centrada no estilo tal como formulado especificamente no *Grav Zero*, dada sua importância para a maneira como o ensaísta aí pensa a poesia. Para maiores informações sobre o conceito de estilo em todo o trabalho de Barthes, recomenda-se o ensaio de Ana Maria Clark Peres (2005, p. 145-162).

<sup>4</sup> Décadas depois, em sua aula inaugural junto ao Collège de France (final de 1976), Barthes acirra suas considerações sobre a língua, chegando, como se sabe, a considerá-la fascista em razão dos protocolos por ela impostos. Diante disso, considera: “Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. [...] só resta, se assim posso dizê-lo, trapaçar com a língua, trapaçar a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico, que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, de minha parte: *literatura*.” (BARTHES, 2002, t. 5, p. 432-433, grifo do autor, tradução minha). A despeito destas restrições à língua, não se dá, em seu lugar, uma plena reabilitação do estilo. Este, por ser, sempre, um tanto visceral, prescinde da sutileza própria à trapaça ou à esquiva. O logro a que se reporta Barthes é eminentemente furtivo, mais condizente com uma espécie de piscadela imprevista do que com uma afronta explícita.

<sup>5</sup> Isto, frise-se, não subentende que Barthes seja entusiasta, por exemplo, do chamado realismo socialista. O que se dá é o oposto disso: “[...] os escritores comunistas são os únicos a sustentar imperturbavelmente uma escrita burguesa que os próprios escritores burgueses condenaram há tempos” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 215, tradução minha).

<sup>6</sup> Não se pode deixar de observar que aquilo que Barthes compreende por poesia moderna se filia à chamada poesia pura ou hermética, também privilegiada, por exemplo, por Hugo Friedrich (1978). Igualmente, não se pode deixar de dizer que a poesia moderna não se restringe a esta vertente (cf., p. ex., BERARDINELLI, 2007; HAMBURGER, 2007), afora que seu próprio status hermético é passível de revisão (cf. p. ex., DE MAN, 1983). Ainda assim, aquilo que Barthes compreende por poesia moderna é inegavelmente pertinente.

<sup>7</sup> Ainda que, nos anos setenta, Barthes reveja parcialmente esta relação entre corpo (estilo) e escrita, por um viés político inclusive, aquilo que compete à poesia permanece pouco alterado. Pois acabamos de ver que, no *Grav Zero*, o estilo é entendido como “[...] 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” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 177-178, tradução minha). Diversas expressões aí utilizadas são retomadas em *O Prazer do Texto*, diferenciando, nitidamente, estilo (como “surto” anterior ao “desejo”) de prazer: “Apresentam-me um texto. Esse texto me entedia. Dir-se-ia que ele *balbucia*. O balbucio do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escrita. Não estamos aqui na perversão, mas na demanda. Escrevendo seu texto, o scripteur adota uma linguagem de lactante: imperativa, automática, nada afetuosa, pequena derrocada de cliques [...]: são os movimentos de uma sucção sem objeto, de uma oralidade indiferenciada [...]. O senhor [Vous no original em francês] se dirige a mim para que eu o leia, mas não sou para si nada senão essa direção; não sou, a seus olhos, o substituto de nada, não tenho figura alguma (apenas a da Mãe); não sou, para si, um corpo, nem mesmo um objeto [...], mas apenas um campo, um vaso de expansão. Pode-se dizer que, finalmente, esse texto, o senhor o escreveu fora de qualquer gozo; e esse texto-balbucio é, em suma, um texto frígido, como o é qualquer demanda, antes que nela se forme o desejo, a neurose.” (BARTHES, 2002, t. 4, p. 220, grifo do autor, colchetes meus, tradução minha).

<sup>8</sup> Este é, de fato, o único escrito publicado por Barthes em vida no qual se aborda, especificamente,

a poesia, como já nos informara Vincent Jouve (1986, p. 09). Nos anos seguintes, grande parte dos problemas e valores mobilizados por Barthes no *Grain Zero* (em especial, a relação entre escrita, sujeito e história pelo viés estrito do engajamento) serão relativizados pelo próprio ensaísta. Inicialmente, isto se dá a partir de sua adesão à Semiologia, então, nascente (meados dos anos cinquenta), seguida pelo radical deslocamento desta mesma Semiologia operado por sua Teoria do Texto (final dos anos sessenta e primeira metade dos setenta). Entretanto, ainda que estas variações sejam determinantes, boa parte da rede conceitual lançada no *Grain Zero* permanece atuante, paralelamente à inserção de outros parâmetros (sobretudo, da Linguística Estrutural e da Psicanálise, afora aqueles advindos de intelectuais franceses ou, à época, radicados na França, como Julia Kristeva e Jacques Derrida). A onipresença do conceito de escrita ao longo de toda a trajetória de Barthes o comprova exemplarmente, sem falar da potencial relação entre estilo e prazer (ainda que estes não se identifiquem por completo). Ademais, dentre os traços firmados no *Grain Zero* e, a partir de então, recorrentes a Barthes está, justamente, sua relação tensa com a poesia moderna. Melhor dizendo, relação tensa no âmbito do *Grain Zero*, e praticamente inexistente daí por diante, senão em uma ou outra passagem isolada (alguns exemplos afins são fornecidos ao longo deste artigo, em especial, nas notas de rodapé). Não se pode, entretanto, deixar de mencionar a primeira parte do último curso de Barthes ministrada no Collège de France, *A Preparação do Romance*, na qual o haicai japonês ascende a um primeiro plano como técnica de notação com vistas à escrita futura de um romance. Trata-se de um caso bastante específico, que transcende, em muito, as pretensões deste artigo (as relações entre poesia moderna e história). Vale mencionar, de qualquer modo, que, apesar de essa remissão à poesia oriental ser recorrente a toda uma série de escritores modernos (p. ex., Ezra Pound, Octavio Paz e Haroldo de Campos), Barthes prescinde da abordagem de tais remissões em seu curso.

<sup>9</sup> Por exemplo, é a deliberada obliteração desse gesto que Barthes censura no mito em *Mitologias* (BARTHES, 2002, t. I, p. 671-869). Ao mesmo tempo, é a explicitação desse processo que fundamenta os elogios ao teatro épico de Bertolt Brecht e ao *nouveau roman* de Allan Robbe-Grillet em diversos de seus primeiros *Ensaaios Críticos* (BARTHES, 2002, t. II, p. 269-528), bem como sua fascinação pelo Japão em *Império dos Signos* (BARTHES, 2002, t. III, p. 347-444).

<sup>10</sup> A frase de Barthes subentende, pelo menos, duas vertentes da poesia moderna (a primeira, partindo de Baudelaire; a segunda, de Rimbaud), sendo que o *Grain Zero* aborda a segunda apenas. Mesmo que não seja possível afirmar, categoricamente, o que Barthes teria a dizer da poesia de Baudelaire, há algumas pistas afins. Por exemplo, em “Literatura Objetiva” (artigo originalmente publicado na revista *Critique* em 1954 e posteriormente recolhido junto a seus primeiros *Ensaaios Críticos*), escreve Barthes: “A escrita de Robbe-Grillet é sem alibi, sem espessura e sem profundidade: ela se mantém na superfície do objeto e a percorre igualmente, sem privilegiar esta ou aquela de suas qualidades; é, pois, o contrário mesmo de uma escrita poética.” (BARTHES, 2002, t. 2, p. 294, tradução minha). Mais adiante, esclarece que as operações descritivas de Robbe-Grillet prezam por “destruir Baudelaire” (BARTHES, 2002, t. 2, p. 299), isto é, a descrição enfática que faz, do objeto, “portador de um melodrama” (BARTHES, 2002, t. 2, p. 299, tradução minha).

<sup>11</sup> Essa ausência de maiores ligações no interior da sentença (frase ou verso) é tópico recorrente aos estudos sobre poesia moderna. Michael Hamburger (2007, p. 35-42), por exemplo, assinala que este traço implica uma prática da sintaxe e, com efeito, uma compreensão da sentença poética por um viés distinto da gramática ou da lógica tradicionais. Octavio Paz, por sua vez, considera que “A unidade da frase, que na prosa se dá pelo sentido ou significação, no poema se obtém graças ao ritmo. A coerência poética, portanto, deve ser de uma ordem diferente da prosa.” (PAZ, 2012, p. 73). Nos dois casos (rompimento com a gramática e com a lógica

tradicionais; ênfase sobre o ritmo), a coesão da sentença poética requer toda uma série de inferências de caráter francamente aberto. É isto, precisamente, o que se critica da poesia moderna no *Grau Zero*. Aliás, não só aí. Mesmo quando se dedica à articulação de um possível conceito de *poético* (caso de “As Pranchas da Enciclopédia”, ensaio de 1964 posteriormente coligido junto aos *Novos Ensaios Críticos*, de 1972), Barthes, em certa medida, dele exclui a poesia moderna: “Não pode haver, com efeito, poesia anárquica. A iconografia da *Enciclopédia* é poética porque os trasbordamentos de sentido possuem, sempre, uma certa unidade, sugerem um sentido último, transcendente a todas as *tentativas* de sentido.” (BARTHES, 2002, t. 4, p. 51, grifo do autor, tradução minha).

<sup>12</sup> Em *Mitologias*, Barthes considera que esse traço objetivo da poesia moderna faz, dela, um sistema semiológico regressivo cujo “ideal – tendencial – seria atingir não o sentido das palavras, mas o sentido das próprias coisas” (BARTHES, 2002, t. 1, p. 845, tradução minha). Anette Lavers, inclusive, considera que tal concepção de poesia, afim a um “realismo ontológico, isto é, um meio para se alcançar a realidade mesma” (1982, p. 85, tradução minha), soa tentadora a Barthes. Tanto que ascende a um primeiro plano em seus últimos trabalhos (em especial, em sua apropriação do haicai na primeira parte de *A Preparação do Romance*).

<sup>13</sup> Barthes, aí, dialoga (provável que involuntariamente) com José Ortega y Gasset, cuja desumanização da arte responde pela perda do ponto de vista humano: “[...] ponto de vista humano é aquele em que ‘vivemos’ as situações, as pessoas, as coisas. E, vice-versa, são humanas todas as realidades [...] quando oferecem o aspecto sob o qual costumam ser vividas.” (2008, p. 79, aspas do autor).