

F. cobas 0. 21

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900019550

ROLAND BARTHES

O GRAU ZERO
DA ESCRITA

seguido de

NOVOS ENSAIOS
CRÍTICOS

Tradução | Mario Laranjeira

SBD-FFLCH-USP



280946

Martins Fontes

São Paulo 2004

lar de escrita como de sentimento poético. A poesia moderna, em seu absoluto, em René Char, por exemplo, está além desse tom difuso, dessa *aura* preciosa que, esses sim, são uma escrita, e a que se chama geralmente de sentimento poético. Não há objeção a que se fale de uma escrita poética a propósito dos clássicos e de seus epígonos, ou ainda da prosa poética no gosto das *Nourritures terrestres* [*Alimentos terrestres*], onde a Poesia é verdadeiramente certa ética da linguagem. A escrita, neste como naquele caso, absorve o estilo, e pode-se imaginar que, para os homens do século XVII, não era fácil estabelecer uma diferença *imediata*, e principalmente de ordem poética, entre Racine e Pradon, exatamente como não é fácil para um leitor moderno julgar esses poetas contemporâneos que utilizam a mesma escrita poética, uniforme e indecisa, porque para eles a Poesia é um *clima*, isto é, essencialmente uma convenção de linguagem. Mas quando a poética questiona radicalmente a Natureza, só pelo efeito de sua estrutura, sem recorrer ao conteúdo do discurso e sem se deter no patamar de uma ideologia, já não há mais escrita, há apenas estilos, através dos quais o homem se volta completamente e enfrenta o mundo objetivo sem passar por nenhuma das figuras da História ou da sociabilidade.

| Segunda parte |

TRIUNFO E RUPTURA
DA ESCRITA BURGUESA

Há, na Literatura pré-clássica, a aparência de uma pluralidade das escritas; mas essa variedade parece bem menor se colocarmos os problemas de linguagem em termos de estrutura e não mais em termos de arte. Esteticamente, o século XVI e o início do século XVII mostram uma superabundância bastante livre de linguagens literárias, porque os homens ainda estão empenhados num conhecimento da Natureza e não numa expressão da essência humana; sob esse aspecto, a escrita enciclopédica de Rabelais, ou a escrita preciosista de Corneille – para citar apenas momentos típicos – têm como forma comum uma linguagem em que o ornamento ainda não é um ritual, mas constitui em si um procedimento de investigação aplicado a toda a extensão do mundo. É isso que dá a essa escrita pré-clássica o aspecto mesmo do matiz e a euforia de uma liberdade. Para um

leitor moderno, a impressão de variedade é tanto mais forte quanto a língua parece ainda ensaiar estruturas instáveis e não ter ainda fixado definitivamente o espírito de sua sintaxe e as leis de crescimento de seu vocabulário. Para retomar a distinção entre “língua” e “escrita”, pode-se dizer que, até por volta de 1650, a literatura francesa ainda não havia ultrapassado uma problemática da língua, e que por isso mesmo ela ainda ignorava a escrita. Com efeito, enquanto a língua hesita sobre a sua própria estrutura, uma moral da linguagem fica impossível; a escrita só aparece no momento em que a língua, constituída nacionalmente, se torna uma espécie de negatividade, um horizonte que separa o que é permitido do que é proibido, sem mais se indagar sobre as origens ou as justificações desse tabu. Ao criar uma razão atemporal da língua, os gramáticos clássicos desvencilharam os franceses de qualquer problema lingüístico, e essa língua depurada se tornou uma escrita, isto é, um valor de linguagem, dada imediatamente como universal em virtude mesmo das conjunuras históricas.

A diversidade dos “gêneros” e o movimento dos estilos no interior do dogma clássico são dados estéticos, não de estrutura; nem um nem outro devem iludir: foi mesmo de uma escrita única, ao mesmo tempo instrumental e ornamental, que a sociedade francesa dispôs durante todo o tempo em que a ideologia burguesa conquistou e triunfou. Escrita instrumental, pois que a forma era suposta a serviço do conteúdo, como uma equação algébrica está a serviço de um ato operatório; ornamental, pois que esse instrumento vinha decorado com acidentes exte-

riores à sua função, buscados sem pejo na Tradição, isto é, essa escrita burguesa, retomada por escritores diferentes, não provocava jamais a repulsa de sua hereditariedade, não passando de um enfeite feliz sobre o qual se elevava o ato do pensamento. Sem dúvida também os escritores clássicos conheceram uma problemática da forma, mas o debate não visava absolutamente à variedade e aos sentidos das escritas, ainda menos à estrutura da linguagem; apenas a retórica estava em causa, isto é, a ordem do discurso pensado segundo uma finalidade de persuasão. A singularidade da escrita burguesa correspondia portanto a pluralidade das retóricas; inversamente, é no momento mesmo em que os tratados de retórica deixaram de interessar, em meados do século XIX, que a escrita clássica deixou de ser universal e que nasceram as escritas modernas.

Essa escrita clássica é evidentemente uma escrita de classe. Nascida no século XVII, no grupo que se mantinha diretamente em torno do poder, formada a golpes de decisões dogmáticas, depurada rapidamente de todos os procedimentos gramaticais que tinham podido ser elaborados pela subjetividade espontânea do homem popular, e erigida, ao contrário, num trabalho de definição, a escrita burguesa foi inicialmente dada, com o cinismo habitual dos primeiros triunfos políticos, como a língua de uma classe minoritária e privilegiada; em 1647, Vaugelas recomenda a escrita clássica como um estado de fato, não de direito; a clareza ainda não é senão um uso da corte. Em 1660, ao contrário, na gramática de Port-Royal, por exemplo, a língua clássica vem revestida das características do universal, a clareza

se torna um valor. Na realidade, a clareza é um atributo puramente retórico, não é uma qualidade geral da linguagem, possível em todos os tempos e lugares, mas apenas o apêndice ideal de determinado discurso, aquele mesmo que está submetido a uma intenção permanente de persuasão. É porque a pré-burguesia dos tempos monárquicos e a burguesia dos tempos pós-revolucionários, utilizando uma mesma escrita, desenvolveram uma mitologia essencialista do homem, que a escrita clássica, una e universal, abandonou todo tremor em benefício de um contínuo do qual cada parcela era uma *escolha*, quer dizer, eliminação radical de qualquer possível da linguagem. A autoridade política, o dogmatismo do Espírito e a unidade da linguagem clássica são portanto as figuras de um mesmo movimento histórico.

Tanto assim que não deve causar espécie não ter a Revolução mudado a escrita burguesa, e não haver senão uma diferença muito tênue entre a escrita de um Fénelon e a de um Mérimée. É que a ideologia burguesa perdurou, isenta de fissura, até 1848, sem o mínimo de abalo, na passagem de uma revolução que dava à burguesia o poder político e social; de modo algum o poder intelectual, que ela já detinha havia muito tempo. De Laclos a Stendhal, a escrita burguesa só teve de se retomar e se continuar por cima da curta vacância das perturbações. E a revolução romântica, tão apegada nominalmente a perturbar a forma, conservou cordatamente a escrita de sua ideologia. Um pouco de lastro atirado fora misturando os gêneros e as palavras permitiu-lhe preservar o essencial da linguagem clássica, a instrumentalidade: sem dúvida um instrumento que assume cada vez mais

“presença” (principalmente na obra de Chateaubriand), mas um instrumento afinal utilizado sem elevação e ignorando qualquer solidão da linguagem. Só Hugo, tirando das dimensões carnavais de sua duração e de seu espaço uma temática verbal particular, que não podia mais se ler na perspectiva de uma tradição, mas somente por referência ao avesso formidável de sua própria existência, só Hugo, pelo peso de seu estilo, pôde fazer pressão sobre a escrita clássica e levá-la às vésperas de um esfacelamento. Assim o desprezo de Victor Hugo avaliza sempre a mesma mitologia formal, ao abrigo da qual fica sempre a mesma escrita oitocentista, testemunha dos fastos burgueses, que permanece ainda como a norma do francês de bom quilate, essa linguagem bem fechada, separada da sociedade por toda a espessura do mito literário, espécie de escrita sagrada retomada indiferentemente pelos mais diversos escritores a título de uma lei austera ou de um prazer guloso, tabernáculo desse mistério prestigioso: a Literatura francesa.

Ora, os anos situados em torno de 1850 trazem a conjunção de três grandes fatos históricos novos: a inversão da demografia européia; a substituição da indústria têxtil pela indústria metalúrgica, quer dizer, o nascimento do capitalismo moderno; a secessão (consumada com as jornadas de junho de 48) da sociedade francesa em três classes inimigas, isto é, a ruína definitiva das ilusões do liberalismo. Essas conjunturas lançam a burguesia numa situação histórica nova. Até então, era a ideologia burguesa que dava a medida do universal, preenchendo-o

sem contestação; o escritor burguês, único juiz da infelicidade dos outros homens, não tendo diante dele nenhum outrem para olhá-lo, não ficava repartido entre a sua condição social e a sua vocação intelectual. Doravante, essa mesma ideologia vai mostrar-se apenas como uma ideologia entre outras possíveis; o universal lhe escapa, não pode ultrapassar-se a não ser se condenando; o escritor se torna a presa de uma ambigüidade, visto que a sua consciência não recobrirá mais exatamente a sua condição. Assim nasce um trágico da Literatura.

É então que as escritas começam a se multiplicar. Cada uma, de ora em diante, a trabalhada, a populista, a neutra, a falada, reivindica para si o ato inicial pelo qual o escritor assume ou detesta a sua condição burguesa. Cada uma é uma tentativa de resposta a essa problemática orfêica da Forma moderna: escritores sem literatura. Há cem anos, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, os Goncourt, os surrealistas, Queneau, Sartre, Blanchot ou Camus traçaram – traçam ainda – certas vias de integração, de esfacelamento ou de naturalização da linguagem literária; mas o que está em jogo não é tal aventura da forma, tal sucesso do trabalho retórico ou tal audácia do vocabulário. Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dá a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História.

O ARTESANATO DO ESTILO

“A forma custa caro”, dizia Valéry quando lhe perguntavam por que ele não publicava os seus cursos do Collège de France. No entanto, houve todo um período, o da escrita burguesa triunfante, em que a forma custava mais ou menos o preço do pensamento; cuidava-se sem dúvida de sua economia, de sua eufemía, mas a forma custava menos na medida em que o escritor usava de um instrumento já formado, cujos mecanismos se transmitiam intatos sem nenhuma obsessão de novidade; a forma não constituía o objeto de uma propriedade; a universalidade da linguagem clássica provinha de que a linguagem era um bem comunal, e de que só o pensamento era cunhado de alteridade. Poderíamos dizer que, durante todo esse tempo, a forma tinha um valor de uso.

Ora, já se viu que, por volta de 1850, começa a se colocar para a Literatura um problema de justificação: a escrita vai pro-

curar álibis para si; e precisamente porque uma sombra de dúvida começa a se levantar sobre o seu uso, toda uma classe de escritores zelosos por assumir a fundo a responsabilidade da tradição vai substituir o valor-uso da escrita por um valor-trabalho. A escrita será salva não em virtude de seu destino, mas graças ao trabalho que terá custado. Começa então a elaborar-se uma imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa, e desbastta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e de esforço: escritores como Gautier (mestre impecável das Belas-Letras), Flaubert (amaciando as suas frases em Croisset), Valéry (em seu quarto de madrugada), ou Gide (de pé diante de sua estante como diante de uma bancada), formam uma espécie de confraria de artesãos das Letras francesas, onde o labor da forma constitui o sinal e a propriedade de uma corporação. Esse valor-trabalho substitui um pouco o valor-gênio; coloca-se uma espécie de vaidade em dizer que se trabalha muito e longamente a forma; cria-se até mesmo às vezes um preciosismo da concisão (trabalhar uma matéria é, em geral, cortar parte dela), bem oposto ao grande preciosismo barroco (o de Corneille, por exemplo); um exprime um conhecimento da Natureza que acarreta um alargamento da linguagem; o outro, buscando produzir um estilo literário aristocrático, instala as condições de uma crise histórica, que se abrirá no dia em que uma finalidade estética já não mais bastar para justificar a convenção dessa linguagem anacrônica, isto é, no

dia em que a História tiver provocado uma disjunção evidente entre a vocação social do escritor e o instrumento que lhe é transmitido pela Tradição.

Flaubert, com o máximo de ordem, fundou essa escrita artesanal. Antes dele o fato burguês era da ordem do pitoresco ou do exótico; a ideologia burguesa dava a medida do universal e, pretendendo ter atingido a existência de um homem puro, podia considerar com euforia a burguesia como um espetáculo incomensurável a si mesma. Para Flaubert, o estado burguês é um mal incurável que adere pegajoso ao escritor, e que ele só pode tratar assumindo-o na lucidez – o que é próprio de um sentimento trágico. Essa Necessidade burguesa, que pertence a Frédéric Moreau, a Emma Bovary, a Bouvard e a Pécuchet, exige, a partir do momento em que é assumida de frente, uma arte igualmente portadora de uma necessidade, armada com uma Lei. Flaubert fundou uma escrita normativa que contém – paradoxo – as regras técnicas de um patos. Por um lado, constrói a sua narrativa por sucessões de essências, não seguindo uma ordem fenomenológica (como fará Proust); fixa os tempos verbais num uso convencional, de modo que eles ajam como *signos* da Literatura, a exemplo de uma arte que avisasse de sua artificialidade; elabora um ritmo escrito, criador de uma espécie de encantação que, longe das normas da eloquência falada, toca um sexto sentido, puramente literário, interior aos produtores e aos consumidores da Literatura. E, por outro lado, esse código do trabalho literário, como essa soma de exercícios relativos ao

lavor da escrita sustentam uma sabedoria, se assim se quiser, e também uma tristeza, uma franqueza, pois que a arte flaubertiana avança apontando a sua máscara com o dedo. Essa codificação gregoriana da linguagem literária visava, senão a reconciliar o escritor com uma condição universal, pelo menos a dar-lhe a responsabilidade de sua forma, a fazer da escrita que lhe era entregue pela História uma *arte*, isto é, uma convenção clara, um pacto sincero que permitisse ao homem assumir uma situação familiar numa natureza ainda díspar. O escritor dá à sociedade uma arte declarada, visível para todos em suas normas, e em troca a sociedade pode aceitar o escritor. Assim Baudelaire fazia questão de ligar a Gautier o admirável prosaísmo de sua poesia, como uma espécie de feitiço da forma *trabalhada*, situada certamente fora do pragmatismo da atividade burguesa, e no entanto inserida numa ordem de trabalhos familiares, controlada por uma sociedade que reconhecia nela, não os seus sonhos, mas os seus métodos. Já que a Literatura não podia ser vencida a partir de si mesma, não seria preferível aceitá-la abertamente e, condenado a esse trabalho forçado literário, realizar nela "um bom trabalho"? Assim a flaubertização da escrita é o resgate geral dos escritores, seja que os menos exigentes se deixem levar sem problema, seja que os mais puros a ela retornem como ao reconhecimento de uma condição fatal.

ESCRITA E REVOLUÇÃO

O artesanato do estilo produziu uma subescrita, derivada de Flaubert, mas adaptada aos propósitos da escola naturalista. Essa escrita de Maupassant, de Zola, de Daudet, a que se poderia chamar escrita realista, é um combinado dos sinais formais da Literatura ("passé simple", estilo indireto, ritmo escrito) e dos sinais não menos formais do realismo (elementos trazidos da linguagem popular, palavras fortes, dialetais etc.), de maneira que nenhuma escrita é mais artificial do que essa que pretendeu pintar mais de perto a Natureza. Sem dúvida o insucesso não está somente no nível da forma, mas também da teoria: há na estética naturalista uma convenção do real como há uma fabricação da escrita. O paradoxo é que a humilhação dos sujeitos não acarretou absolutamente um encolhimento da forma. A escrita neutra é um fato tardio, só será inventada bem depois do