

"MUDAR A LÍNGUA É MUDAR O MUNDO": A UTOPIA DA ESCRITA SEGUNDO ROLAND BARTHES E HAROLDO DE CAMPOS

Derick Davidson Santos Teixeira (UFMG-CAPES)

RESUMO

Roland Barthes constrói sua teoria da literatura a partir de uma noção específica de escrita, a *écriture*. Essa noção de escrita, inspirada pela linhagem poética que descende de Mallarmé, vem deslocar uma noção de literatura entendida como instituição, as Belas Letras. A essa “Instituição Literatura”, Barthes vai opor uma noção de escrita guiada por uma utopia. Pode-se mesmo dizer que, para Barthes, é literatura a escrita movida por um movimento utópico: “mudar a língua é mudar o mundo”. Essa perspectiva ressoa, no Brasil, na elaboração crítica de Haroldo de Campos, em especial no artigo “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. Neste artigo, faremos um percurso pela teoria da literatura de Roland Barthes, cotejando-a com outras formulações acerca da perspectiva utópica, como o tema da utopia e das “pós-utopias” de Haroldo de Campos e, em parte, com a proposta de Marcos Siscar em *De volta ao fim*. Veremos que, na utopia sustentada pela escrita literária, anuncia-se uma política própria ao fazer literário e que não deixa de propor um porvir ao nosso tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; Haroldo de Campos; utopia; pós-utopia; escrita.

ABSTRACT

Roland Barthes builds his theory of literature based on a specific notion of writing, the french *écriture*. This notion of writing, inspired by the poetic lineage that descends from Mallarmé, displaces a notion of literature understood as an institution, the Belle Lettres. To this “Literature Institution”, Barthes will oppose a notion of writing guided by a utopia. It could even be said that, for Barthes, literature is writing put in movement by an utopic intent: “to change the language is to change the world”. This perspective resonates, in Brazil, in the critical elaboration of Haroldo de Campos, especially in the article “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In this article, we will make a tour through Roland Barthes' theory of literature, comparing it with other formulations about the utopian perspective, such as the theme of utopia and “post-utopias” of Haroldo de Campos and, partially, with Marcos Siscar's proposal in *De volta ao fim*. We will see that, in the utopia supported by literary writing, a politics belonging to literature is announced and this does not fail to propose a to come for our time.

KEYWORDS: Roland Barthes; Haroldo de Campos; utopia; post-utopia; writing.

De 1947 a 1950, um tanto inspirado pela leitura da obra de Marx, Barthes escreve os artigos que compõem o seu *O grau zero da escrita*. Nesta época, recuperando-se da tuberculose,¹ ainda com o ar faltante nos pulmões, não muito distante da escassez de oxigênio que assola boa parte da população mundial contemporânea tomada pela pandemia, o teórico inicia uma crítica da Instituição Literatura. Essa crítica o levará a opor duas noções de literatura: de um lado, a literatura entendida como instituição, na qual pesa o beletrismo e a moral burguesa que postulava a “boa expressão”; de outro lado, a literatura entendida como a prática de escrever anarquicamente impulsionada por uma revolução permanente da linguagem e seguindo uma proposta utópica. Nessa direção, veremos que, à escrita² animada por um desejo de revolução permanente, Barthes, entre Marx e Mallarmé, relaciona o projeto utópico no qual entrevemos uma política da escrita que concerne à nossa relação com o presente e um possível futuro. Seguindo essa perspectiva, no que concerne ao Brasil e à proposta utópica, tomaremos Haroldo de Campos e Marcos Siscar para pensar a questão da utopia relacionada às vanguardas, seu suposto fim e o que nos resta das propostas utópicas.

Começemos pelo zero, *O grau zero da escrita* (2004) de Barthes. Logo no início do livro, o autor faz uma descrição da literatura entendida como uma instituição dominante até meados do século XIX. Ao pensar esse período da escrita, em proximidade do pensamento marxista, Barthes escreve que “a unidade ideológica da burguesia produziu uma escrita única e que, nos tempos burgueses (isto é, clássicos e românticos), a forma não podia ser dilacerada visto que a consciência não o era” (ibidem, p. 5). O que o teórico chama de uma única escrita, de caráter burguês, diz respeito às Belas Letras, isto é, à escrita a operar conforme as regras da retórica clássica, as regras da boa expressão. Nesse âmbito, as palavras eram tomadas como meros instrumentos a serviço do pensamento, e a escrita, para ser tomada como literatura, deveria indicar um para além de si, o seu partido na história – obviamente, aquele da burguesia dominante. Conforme o teórico escreve, sob a moral burguesa da boa expressão a literatura deveria “indicar alguma coisa, diferente de seu conteúdo e de sua forma individual, e que é o seu próprio fechamento, aquilo pelo que, precisamente, ela se impõe como Literatura” (ibidem, p. 3). Assim, compunha-se um conjunto de palavras destinadas “a definir, na espessura de todos os modos de expressão possíveis, a solidão de uma linguagem ritual” (BARTHES, 2004, p. 3). Essa “ordem sacral” da escrita colocava “a literatura como uma instituição”, apartada de outros usos da

¹ Sobre este período da obra e vida de Barthes, ver o capítulo “Entre uma paz e outra” de *Roland Barthes: uma biografia*, de Louis-Jean Calvet.

² É plausível mencionar que, na sua teoria da escrita, Barthes aborda tanto a prosa quanto a poesia, não se dedicando à diferença entre os gêneros.

língua, e tendia “evidentemente a abstraí-la da História, pois nenhum fechamento se funda sem uma ideia de perenidade” (ibidem , p. 3).

A unidade ideológica da burguesia – à qual o teórico relaciona, sobretudo, os tempos clássicos e românticos – produziu, então, uma escrita única, sendo o escritor convidado a escrever seguindo as convenções retóricas prestigiadas por uma classe, não podendo a forma ser dilacerada, individual, posto que a consciência não o era. Por volta do fim do século XVIII, no entanto, a escrita começa a sofrer uma mutação. Com essa mutação, a literatura enquanto uma instituição regulada pela burguesia passa a ser questionada e vemos emergir a proliferação das escritas e a liberdade, um tanto moderna, de recusar a escrita e as convenções do passado.

É certo que, na perspectiva histórica do autor, as revoluções e os movimentos políticos que ocorreram na França tiveram uma influência decisiva no esfacelamento da unidade de consciência burguesa e na mutação da escrita literária. Embora mencione a Revolução Francesa como causa de um “inchaço” na escrita, é nos movimentos do século XIX que ele reconhece o maior ponto de virada na escrita. Nessa via, ele menciona os anos posteriores às Revoluções de 1848, a Primavera dos povos. Segundo o autor, neste período, o escritor deixa de ser uma testemunha do “universal” burguês para se tornar uma consciência individual e seu primeiro gesto foi estabelecer um compromisso com sua forma, podendo, então, assumir ou recusar a escrita à época considerada “tradicional”. À vista disso, ele escreve que a “escrita clássica explodiu [...] e a Literatura [...] tornou-se uma problemática da linguagem” (ibidem, p. 5).

Na problemática de linguagem que emerge a partir do século XIX, emblema das escritas modernas e base sobre a qual o teórico pensará uma outra noção de literatura, encontramos o indivíduo na sua solidão e liberdade em relação à tradição. Conforme lemos em *O grau zero da escrita*, neste ponto, “a Literatura como um modo de circulação socialmente privilegiado”, como era a linguagem das Belas Letras, começa a dar lugar a uma noção de literatura entendida como “uma linguagem consistente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça” (ibidem, p. 5). Nesta via, para Barthes, Mallarmé é um autor crucial, pois “sabe-se que todo o esforço de Mallarmé teve em mira uma destruição da linguagem, de que a Literatura, de algum modo, não seria mais do que o cadáver” (ibidem, p. 6). Para o autor, a obra de Mallarmé, com sua revolução tipográfica, seus espaçamentos, seus silêncios e com a primazia dada às palavras – não mais reduzidas à dimensão ornamental de um pensamento –, figura como emblema de uma dissidência das Belas Letras e da retórica clássica, por isso ela é tomada como obra que questiona o que se entendia por literatura à época. Na via da subversão proposta por Mallarmé, segundo Barthes, o que uma

importante linhagem poética da modernidade almeja é liquidar a prática de escrita em que o pensamento seria adornado por uma palavra acessória, servil, na qual estaria impresso o prestígio de uma estética que o teórico francês não cessa de relacionar à burguesia.

É certo que, estando engajado com a forma e com a linguagem mesma, a obra de Mallarmé poderia ser tomada – por alguns – como uma proposta do tipo “arte pela arte”, como se o fazer literário não dissesse respeito ao campo político e social. Nessa via, no entanto, é digno de nota que, conforme escreveu Augusto de Campos, Mallarmé, para definir sua posição como poeta, não buscou uma metáfora do campo da aristocracia, como aquela que vê a poesia em sua “torre de marfim”, mas sim “uma expressão extraída do vocabulário econômico-social, a palavra ‘greve’, emblemática da luta de classe” (CAMPOS, 2010, p. 27). Nessa direção, Augusto de Campos nos diz que “a recusa do poeta em prostituir o seu trabalho e em aceitar passivamente a linguagem contratual”, transitiva, utilitária, tem “uma significação ética que escapa quase sempre aos críticos sociologizantes”; esta, no entanto, não escapou a Karl Marx, citado por Campos, quando afirma: “o escritor deve naturalmente ganhar dinheiro para viver, mas não deve em nenhum caso viver e escrever para ganhar dinheiro” (MARX, 1842, apud CAMPOS, 2010, p. 27). Temos, aqui, um projeto político-escritural “mallarmarxista”, conforme expressão de Augusto de Campos (ibidem, p. 27). Além disso, pode-se dizer que, na via de Mallarmé, a escrita aparece em uma relação crítica com a crise de seu presente. Há, sobre isso, um valioso ensaio de Mallarmé intitulado “Crise de verso”, presente no livro *Divagações* (2010). Não cabe, aqui, elucidar todas as nuances acerca da poética moderna em questão no ensaio. No entanto, no que concerne à relação de tais escritas com o contexto histórico-social que as cerca, lembremos que a visão da crise é, também, um ponto de vista literariamente crítico sobre a literatura e seu contexto na modernidade. É digno de nota que, em “Crise de vers”, conforme nos esclarece Marcos Siscar, o “*dé*” cumpre não só a função de genitivo (como em crise do café) como também tem uma função de explicitação do elemento onde se dá a crise, como em “crise de nervos”: “*crise de nerfs*”, “*crise de vers*” e não “crise du vers” (SISCAR, 2010, p. 107-108). Assim, a crise de verso comentada por Mallarmé não designa somente uma interrupção ou colapso histórico do verso, mas, antes, uma irritação do verso, a qual, na perspectiva do poeta, leva, ao mesmo tempo, à generalização do verso e a uma posição crítica; em suma: o verso em crise é um verso em estado crítico. E, inspirado pelas escritas modernas que descendem de Mallarmé, Barthes nos propõe pensar que o engajamento do escritor se dá com a forma e com a língua mesma. Essa perspectiva, como veremos, nos levará a pensar a literatura como uma prática de escrita guiada não só por uma perspectiva revolucionária, mas também utópica.

Na modernidade, com a pluralidade das escritas oriundas do que Barthes vê como esfacelamento da unidade de consciência burguesa, há o “movimento de uma ruptura e o de um advento, há o traçado mesmo de uma situação revolucionária” (BARTHES, 2004, p. 76). Conforme lemos em *O grau zero da escrita*, o que a pluralidade moderna explicita é um dilacerar-se das linguagens, o qual é inseparável do dilacerar-se das classes. A multiplicação das escritas figura, nesta via, como um “fato moderno que obriga o escritor a uma escolha, faz da forma uma conduta e provoca uma ética da escrita” (ibidem, p. 73). Se no período clássico, com o beletismo francês, encontramos uma moral da linguagem que postula a boa forma de expressão, com as escritas modernas encontramos não só uma ética, mas, sobretudo, uma utopia. Conforme lemos ainda em *O grau zero da escrita*:

Como a arte moderna em sua totalidade, a escrita literária porta ao mesmo tempo a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilacerar-se das linguagens, inseparável do dilacerar-se das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilacerar-se e o esforço mesmo que quer ultrapassá-lo. Sentindo-se continuamente culpada de sua própria solidão, não deixa por isso de ser uma imaginação ávida de uma felicidade das palavras, precipita-se em direção a uma linguagem sonhada em cujo frescor, por uma espécie de antecipação ideal, figuraria a perfeição de um mundo adâmico onde a linguagem não mais seria alienada. A multiplicação das escritas institui uma Literatura nova na medida em que esta não inventa a sua linguagem senão para ser um projeto: a Literatura se torna Utopia da linguagem (ibidem, p. 76).

A escrita ganha, assim, a força do sonho e a potência de um projeto utópico. A utopia, à qual se relaciona a escrita literária, neste momento do percurso de Barthes, vincula-se ao desejo e à política, pois, como ele escreve, “a utopia é o campo do desejo, frente à política, que é o campo da necessidade” (2005, p. 191). Daí é possível ver uma relação paradoxal desses dois discursos, pois eles se complementam, mas não se entendem, já que, para ele, a necessidade reprova o Desejo por sua irresponsabilidade; já o Desejo reprova a Necessidade por sua censura e seu poder redutor. No entanto, por vezes, há uma travessia e o Desejo explode no campo da política, como aconteceu em maio de 68, evento que Barthes nomeou de “uma *utopia imediata*” (BARTHES, 2005, p. 191, grifos do autor). Seguindo esta proposta utópica, marcada pelo desejo de mudança e deslocamento, o teórico nos propõe pensar a escrita literária como uma prática contrária à dominância, oposta ao poder que parasita a língua. Nessa direção, veremos que, à utopia, acrescentar-se-á um desejo de revolução na própria linguagem.

MUDAR A LÍNGUA É MUDAR O MUNDO

Se na modernidade a Literatura se torna Utopia da linguagem, esse processo é parte importante do profetismo da escrita que veremos elaborado no texto *Aula*. Esse texto é dedicado, sobretudo, às tensões da literatura com o poder. Embora tenha sido escrito 25 anos após *O grau zero da escrita*, há claros ecos da proposta que Barthes elaborara quando inspirado pela leitura da obra de Marx. Aqui, o tema da utopia retorna e é acrescido de outras nuances e forças diante do poder que se arrasta pelo mundo e pela língua. Segundo Barthes, embora a inocência moderna fale do poder no singular, pudesse ele nos responder, diria: “meu nome é legião”, pois “plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver” (BARTHES, 2015, p. 12). Conforme ele escreve, a língua, esse organismo trans social ao qual está ligada nossa história, é parasitada pelo poder. Esse poder que reside na língua nem sempre é evidente, pois, com frequência, nos esquecemos que toda língua é uma classificação, e que a classificação é opressiva. Ademais, os signos só são legíveis se repetidos e por essa iteração, podemos dizer que o signo é seguidor e gregário – “em cada signo dorme um estereótipo” (ibidem p. 15). A língua tende, então, a estar à serviço do poder que a parasita, uma vez que, nela, duas rubricas se delinham: de um lado, a autoridade da asserção, de outro, o gregarismo da repetição. À vista disso, Barthes não deixou de apontar o fascismo que reside na própria língua, pois, em *Aula*, lemos a tão conhecida quanto polêmica afirmação: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (ibidem, p. 13). Conforme ele nos lembra, em francês, por exemplo, aquele que fala é obrigado a se colocar como sujeito antes de enunciar o que, então, será seu atributo e, da mesma forma que em português, em francês é-se obrigado a escolher entre o masculino e o feminino.

O poder que reside na língua, o qual entrevemos quer seja na obrigação de dizer, na repetição que leva ao estereótipo ou na autoridade da asserção, requer operadores linguísticos particulares para ser driblado. Se a liberdade depende da possibilidade de se subtrair ao poder e não submeter ninguém a ele, Barthes (2005) conclui que não pode haver liberdade total a não ser em um fora da linguagem. Essa exterioridade, no entanto, é território privado daqueles que habitam o inefável, como os místicos. Já àqueles que não são “cavaleiros da fé nem super-homens” só resta, segundo Barthes:

trapacear com a língua, trapacear 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, quanto a mim: *literatura*. Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. (ibidem, p.16, grifos do autor).

O projeto de combater a instituição literária que vimos em *O grau zero da escrita*, em *Aula*, junta-se, assim, a um outro combate: aquele da escrita contra o poder da língua, pois o texto é o próprio “aflorescer da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (ibidem, p. 16). Se o acesso ao exterior da linguagem e ao poder é negado, a liberdade do escritor depende, então, do deslocamento que ele é capaz de exercer na língua, isto é, sua potência de anarquia.

Com a literatura agora entendida como uma prática de escrita guiada por uma permanente revolução que nos deixa entrever a língua fora do poder, trata-se, ainda, de uma utopia da escrita, mas, agora, em oposição ao poder que se arrasta na língua. Esse engajamento com a linguagem, do qual depende a fuga para fora do poder, é intensificado na modernidade, pois, segundo Barthes (2015), a modernidade literária pode ser definida por um fato novo: nela se concebem utopias de linguagem. Nessa perspectiva, ele escreve que nenhuma história da literatura poderia ser justa se apenas encadear escolas, sem marcar “o corte que põe então a nu um novo profetismo: o da escritura. ‘Mudar a língua’, expressão mallarmiana, é concomitante com ‘Mudar o mundo’, expressão marxiana” (ibidem, p. 26). Marx e Mallarmé encontram-se no ponto em que a pujança política da escrita localiza-se no engajamento com a língua que visa a deslocá-la, desterritorializá-la para fora do servilismo ao poder que a parasita.

É plausível mencionar que essa perspectiva, a qual envolve tanto um afastamento da retórica clássica e seus preceitos burgueses quanto uma prática utópico-revolucionária, é um tanto harmônica com o que Haroldo de Campos chama de “perspectiva utópica” (1997, p. 259) de Walter Benjamin. Em um fragmento de *Rua de mão única* intitulado “Guarda-livros juramentado”, Benjamin escreve, um tanto esperançoso em relação ao porvir, que a linhagem que descende de Mallarmé vem anunciar, que:

nessa escrita-imagem os poetas, que então, como nos tempos primitivos, serão primeiramente e antes de tudo calígrafos, só poderão colaborar se explorarem os domínios nos quais (sem fazer muito alarde de si) sua construção se efetua: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita conversível internacional eles renovarão sua autoridade na vida dos povos e encontrarão um

papel em comparação ao qual todas as aspirações de renovação da retórica se demonstrarão devaneios de jarreta (2012, p. 27)

Longe, portanto, de uma autonomia estéril da escrita que a afastaria do mundo, colocando-a em uma “torre de marfim”, “o poeta em greve” (CAMPOS, 2010, p. 27) pode ser visto como aquele que anuncia uma outra autoridade para a escrita e para aquele que a ela se dedica. Se esse engajamento com a língua pode, eventualmente, levar a um afastamento da função mimética, isso não deixa de ser, conforme escreve Siscar (20167), parte de uma estratégia crítica através da qual a escrita reclama um ponto de vista criticamente literário sobre o mundo – um verso irritado diante da crise de seu presente. Na perspectiva de Barthes e, como veremos a seguir, na de Haroldo de Campos, essa estratégia crítica, política e poética pode ser vista como um profícuo esforço de mudar o mundo através dos deslocamentos feitos na linguagem. Plausível mencionar, ainda, que, para o teórico francês, essa utopia anuncia a diferença em relação à organização de nossa sociedade, pois “a utopia (sempre mantida) consiste em imaginar uma sociedade infinitamente parcelada, cuja divisão não fosse mais social e, portanto, não fosse mais conflituosa” (BARTHES, 2003, p. 91); em outras palavras, essa utopia, no plural de línguas e estilos próprios à literatura, não coincidiria com uma massificação na qual a diferença seria obliterada, antes disso: mantém-se a diferença, rasurando as hierarquias.

Neste ponto, podemos evocar Maurice Blanchot, para o qual *O grau zero da escrita*, de Barthes, é “um dos raros livros em que se inscreve o futuro das Letras” (2016, p. 301). Segundo Blanchot, é possível que escrever seja um fim e uma garantia de que a nossa cultura siga além, sem a pretensão de voltar idilicamente para trás; assim, “escrever, [...] supõe uma mudança radical de época”, e nisso “passa pelo advento do comunismo, reconhecido como afirmação última, visto que o comunismo continua sempre a estar além do comunismo”; nessa perspectiva, “invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditemos, mantemo-nos [...]” (2010, p. 9). Aqui, evoco Leyla Perrone-Moisés, em *Com Barthes*, a nos dizer que a escrita, essa “prática revolucionária”, figura como “utopia de uma nova ordem de linguagem correlata a uma nova ordem social” (2012, p. 84). Esse projeto utópico é o que pode nos tirar da mudez diante daquilo que vai demasiadamente mal em nosso presente. Afinal, como Barthes (2003) escreve, a utopia serve para fazer sentido e tornar o discurso sobre o real possível, ela é a possibilidade mesma de um discurso, ainda que diante do desassossego. Conforme ele escreve, a partir da utopia, “saio da afasia na qual me lança o desassossego de tudo o que vai mal em mim, neste mundo que é o meu” (2003, p. 89).

Antes de discutirmos nosso presente com Haroldo de Campos e Marcos Siscar, vale mencionar que a teoria de Barthes, partindo, principalmente, de Mallarmé e das poéticas modernas da França, acaba nos oferecendo uma perspectiva mais harmônica com as poéticas que culminam nas vanguardas. Neste ponto, podemos nos perguntar em que medida este projeto concerne ao Brasil e se esta teoria da literatura é uníssona com o que vemos após o período posterior às vanguardas. Estamos, ainda, às voltas com uma dimensão utópica da escrita? Ou seria este tempo que nos resta desprovido de um projeto utópico?

O FIM DAS VANGUARDAS E A PÓS-UTOPIA NO BRASIL

Vimos que a utopia da escrita, este profetismo de um mundo outro, pautado por uma revolução permanente da linguagem, é um tanto relacionado à linhagem poética ligada a Mallarmé. No Brasil, essa linhagem utópica, linhagem “mallarmarxista”, para retomar a expressão de Augusto de Campos (2010, p. 27), ressoa sobretudo nas poéticas de vanguarda. Há, sobre o assunto, um ensaio exemplar de Haroldo de Campos intitulado “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. O texto foi apresentado em 1984, em um evento comemorativo dos 70 anos de Octavio Paz, no México, e, em seguida, foi publicado no livro *O arco-íris branco* de 1997.

Conforme escreveu Haroldo de Campos, levando em consideração o poema “Um lance de dados”, do poeta francês, “em nossa América o poema-constelação de Mallarmé encontrou um congenial âmbito de ressonâncias” (CAMPOS, 1997, p. 262). Em relação à “linhagem mallarmaica no Brasil”, Haroldo de Campos menciona alguns nomes caros à nossa literatura. Conforme ele escreve, podemos reconstituir uma espécie de itinerário evolutivo no Brasil e, nesse viés, ele menciona: a “poesia instantânea em cápsulas, quase-haicais,” de Oswald de Andrade, nos anos 20; “a imagem em liberdade e a posterior dicção substantiva, meditada, de Murilo Mendes”; João Cabral, o “‘engenheiro’ e ‘psicólogo da composição’ nos anos 40 e no desenvolvimento subsequente da linha metalinguística de sua poesia”; Drummond, em *Isso é aquilo*, no livro *Lições de Coisas*, de 1962, com o “poema lúdico e visual, já sob a influência nítida da poesia concreta”, no qual vê-se “o débito para com a linhagem-Mallarmé” e “Manuel Bandeira, precursor e mestre de nosso Modernismo, cuja intimidade com o *Coup de Dés* está documentada na bela conferência proferida em 42, no centenário do nascimento do poeta” (ibidem p. 263). Por fim, Haroldo de Campos escreve que a poesia concreta figura como ápice deste processo. Tais poéticas são aproximadas pelo crítico de um certo “princípio-esperança”, o qual não é

uma simples abstração, mas um projeto alimentado por uma prática “prospectiva” sem a qual não “pode haver vanguarda como movimento” (ibidem, p. 266).

Na perspectiva do crítico brasileiro, no campo da vanguarda, haveria um projeto consoante com a utopia da escrita, um porvir anunciado, um profetismo, como diria Barthes. Bem próximo da poesia concreta, Campos escreve que, nessas poéticas da vanguarda brasileira, pode-se encontrar um movimento de busca de uma outra linguagem, uma “linguagem reconciliada, portanto, no horizonte de um mundo transformado” (ibidem, p. 266), uma arte revolucionária que faz valer uma forma igualmente revolucionária, ecoando, nessa via, a leitura barthesiana de um engajamento com a língua e com a forma. Haroldo não deixa de relacionar a esse projeto um “nacionalismo crítico”, na qual encontrava-se uma abertura para o universal e uma “*poesia-para*, capaz de utilizar, na perspectiva do *engagement*, as conquistas técnicas da *poesia pura*”³ (1997, p. 268, grifos do autor). No entanto, nossa sempre jovem e ameaçada democracia é logo suspensa. E, se para Barthes as revoluções que ocorreram na França tiveram uma notável influência no campo da escrita, o golpe de 64, para Haroldo de Campos, não é sem consequências para os projetos utópicos no Brasil.

Antes de seguirmos em direção ao que Haroldo de Campos chamará de uma pós-utopia, cabe apontar algumas diferenças entre Barthes e o crítico brasileiro, pois, embora ambos tratem da utopia em jogo na escrita, valorizando uma força mallarmaica, suas perspectivas sobre a utopia não são *idênticas*. Campos escreve que “em seu ensaio de totalização, a vanguarda rasura provisoriamente a diferença, à busca da identidade utópica”, e nessa totalização, ela “aliena a *singularidade* de cada poeta ao *mesmo* de uma poética perseguida em comum” somente para, no futuro, “desalienar-se num ponto de otimização da história” (1997, p. 266, grifos do autor). O crítico francês, no entanto, escreve que a “liberdade é um luxo que toda sociedade deveria proporcionar a seus cidadãos: tantas linguagens quantos desejos houver: proposta *utópica*, pelo fato de que nenhuma sociedade está ainda pronta a admitir que há vários desejos” (BARTHES, 2015, p. 24, grifo meu). Para Barthes, no projeto utópico, não há alienação da singularidade em prol do mesmo, mas sim afirmação do plural da diferença – lembremos da pluralização comentada por ele em *O grau zero da escrita*. Nessa via, ainda utopicamente, ele chega a pensar uma ciência baseada na própria diferença. Conforme ele escreve: “imagino [...], utopicamente, uma ciência dramática e sutil, voltada para a reviravolta carnavalesca da proposta aristotélica, e que ousasse pensar, pelo menos num relâmpago: só há ciência na diferença” (BARTHES,

³ Grosso modo, nesse contexto, podemos entender a “poesia-para” como poesia pautada por um engajamento de cunho político, já a “poesia-pura” seria a poesia pretensamente intransitiva. Em seu artigo, Campos não deixa de tensionar essas noções.

2003, p. 179). Além disso, quando Haroldo de Campos fala da utopia como um projeto totalizante, uma espécie de redenção, sua perspectiva afasta-se da proposta barthesiana, pois a proposta de mudar o mundo através de uma mudança na língua, seguindo uma revolução *permanente*, não nos leva, forçosamente, a uma totalização ou a um fim apaziguador.

Na perspectiva de Barthes, a utopia é oposta a uma linguagem que estaria reduzida a instrumento do poder e, nessa direção, ela anuncia um outro mundo através de um outro uso da língua. Neste sentido, ela oferece um ensejo não só civilizatório, mas também revolucionário, ao propor a possibilidade de um outro registro de linguagem para a humanidade. Essa proposta, por mais utópica, figura como revolução permanente, um incessante trabalho de deslocamento diante do poder, do fascismo, que está sempre prestes a renascer. Assim, a política e a revolução, aqui, são processos infundáveis, sem que precisemos nos encerrar na totalidade.

Na perspectiva de Haroldo de Campos, diferentemente, chegamos a um fim, não o fim de uma utopia realizada, mas fim de uma utopia que fracassa. Digo isso pois, conforme o crítico escreve, em 1964 veio o golpe, o período ditatorial, os longos anos da escrita sob o peso do autoritarismo – escrita ameaçada e frustrada o mesmo tanto que o nosso plano nacional. Essa é a época nomeada por Haroldo de Campos de “poesia em tempo de sufoco”(1997, p. 168), na qual acelera-se a crise, a asfixia das ideologias. O capitalismo faz sua aliança perversa com o estado repressivo e sua – retomando uma expressão de Barthes – “*libido dominandi*” (2015, p. 9). Nesse período sufocante, não tão diferente do nosso, segundo Haroldo de Campos, “a poesia esvazia-se de sua função utópica” apesar das possibilidades oferecida pelas novas mídias, as quais poderiam dar “conteúdo de realidade à profecia benjaminiano-mallarmaica da escrita icônica universal” (1997, p. 268).

Segundo Haroldo de Campos, “sem a perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido” (1997, p. 268). Nessa direção, a utopia da escrita, iniciada no século XIX, impulsionada –segundo Barthes e Haroldo de Campos – por Mallarmé e que culmina nas vanguardas, míngua diante das forças políticas em ação a partir do golpe de 64. Se para Barthes a literatura é, por definição, uma prática revolucionária, guiada por uma utopia, a perspectiva de Haroldo de Campos, no Brasil, por outro lado, é pouco esperançosa nesse aspecto. Para o crítico brasileiro, sem o “princípio esperança”, as poéticas deixam de ser voltadas para o futuro e ancoram-se no “presente”; assim, “a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica” (1997, p. 268). Nessa via, o único “resíduo utópico” que pode permanecer “é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia” (CAMPOS, 1997, p. 269). Ora, neste âmbito de “resíduos”, de restos de uma utopia em ruínas, como poderíamos pensar a utopia da escrita neste

tempo que nos resta e que não é tão distante do “tempo de sufoco” sobre o qual fala Haroldo de Campos?

DE VOLTA AO FIM: ALGUMA UTOPIA EM OUTRO “TEMPO DE SUFOCO”

Haveria, de fato, um fim das vanguardas e de um projeto utópico? A escrita teria perdido sua força revolucionária capaz de deslocar a língua, desestabilizar os discursos tipificados, rígidos e, por vezes, fascistas nos quais estamos imersos? Em *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea* (2016), um tanto afastado do *pathos* do fim sem assumir um tom nostálgico, Marcos Siscar nos propõe uma outra perspectiva em relação ao contemporâneo. Siscar propõe-nos pensar que, quando falamos do fim das vanguardas, não estamos, forçosamente, falando de um “conteúdo de verdade histórica”, mas que talvez “estejamos nomeando uma operação crítica e discursiva – presente em textos ensaísticos, literários, jornalísticos – ela mesma produtora de história” (ibidem, p. 9). Nessa via, não o escapa que “o espírito crítico e autocrítico (frequentemente contrapoético), inquieto, contestatório, seja uma das contribuições que a tradição de vanguarda do século XX trouxe à poesia e à própria postura do artista diante de seu presente” (ibidem, p. 10). Essa tradição, relacionada crítica e teoricamente a uma utopia por Barthes e por Haroldo de Campos (guardadas as diferenças que comentamos), pode ser vista, assim, como um projeto que ajudou a constituir uma “relação ativa com o contemporâneo que nos define ainda hoje”, segundo Siscar.

Tomar o “fim das vanguardas” e o “fim das utopias” como operações discursivas produtoras de história não equivale a dizer que não há diferença entre nosso tempo e a vanguarda, mas nos permite pontuar que nós não coincidimos totalmente com o nosso tempo e que estamos sempre às voltas com a historicidade e os restos do passado que nos constituem. E, conforme escreveu Barthes, em *O grau zero da escrita*, “a História é sempre e antes de tudo uma escolha e os limites dessa escolha” (2004, p. 16) e nessa direção temos as escolhas e os limites que herdamos literariamente. Seguindo Siscar, podemos dizer que “se não somos exatamente pós-vanguardistas ou pós-utópicos, não é porque não temos singularidades e diferenças em relação à vanguarda e à afirmação utópica”: não somos exatamente pós-vanguardistas “porque os impasses que reconhecemos como constitutivos desse lugar histórico e discursivo nos expropriam do sentido linear e totalizante de nosso presente”, isto é, um dos problemas a resolver é “justamente a (im)possibilidade de sermos *contemporâneos* de nós mesmos.

Creio que reconhecer esse movimento de expropriação é uma das tarefas relacionadas ao desafio de *responder ao contemporâneo*” (2016, p. 13, grifos do autor).

É digno de nota que, em seu artigo, Haroldo de Campos não chega a mencionar exemplos de poéticas pós-utópicas. Nessa via, como pontua Siscar, Campos parece declarar a possibilidade da poesia pós-utópica enquanto funda este campo como um ato performativo, enunciação que funda uma realidade. Há, ainda, um outro indício “revelador da performatividade (que, por assim dizer, *realiza* o pós-utópico, no momento em que parece apenas fazer-lhe o diagnóstico)” (SISCAR, 2016, p. 44, grifos do autor), a saber, o termo pós-utópico aparece na contracapa de *A educação dos cinco sentidos* de Haroldo de Campos, como se o pós-utópico se tornasse o projeto do crítico. Nessa via, podemos dizer que o texto de Campos sinaliza a pós-utopia como o único caminho viável diante do fim da vanguarda, utópica por excelência. Não caberia, aqui, retomar a minuciosidade da análise que Siscar realiza da perspectiva crítica e poética de Haroldo de Campos em *De volta ao fim*. No entanto, cabe mencionar que Siscar não deixa de pontuar, no texto de Haroldo de Campos, uma certo “deslocamento da *arqué* vanguardista”, a saber, “a necessidade de refundação daquilo que vai mal: a percepção de que as coisas vão mal” (ibidem, p. 49). E, nesse sentido, podemos dizer que a poesia pós-utópica não é forçosamente uma experiência de pós-vanguarda, já que os dispositivos poéticos presentes na vanguarda ainda a frequentam.

Mesmo se considerarmos o fim das utopias, seguindo a proposta de Haroldo de Campos, valeria dar lugar para o fato de que o diagnóstico do fim da função utópica pode coincidir com uma monumentalização homenageante da tradição que supostamente teria chegado ao fim. O próprio texto de Campos não deixa de assumir, eventualmente, um tom elogioso em relação à utopia. Nesse viés, poderíamos entender o fim como um túmulo, pois um “túmulo (*tombeau*),” é “também um monumento” e o que se marca com o fim pode ser também uma inspiradora homenagem (SISCAR, 2016, p. 36). Por esse ponto de vista, teríamos um vestígio do passado que não deixa de nos auxiliar na tarefa de responder criticamente ao presente e, talvez, a partir disso, traçar possibilidades futuras.

Nessa monumentalização, os valores das perspectivas utópicas continuariam, então, presentes como monumentos ou restos. Percebemos algo da ordem do resíduo, por exemplo, no desejo de “virar a página” da história, como se quiséssemos esquecer as propostas utópico-vanguardistas e focar nossa atenção no agora. Conforme pontua Siscar, o gesto de “virar a página”, o qual podemos entrever na declaração do fim das utopias, pode ser ainda visto na sua proximidade “daquilo que seria um viés de vanguarda”, isto é, “uma relação com a temporalidade na qual a ideia de ‘crise’, de esgotamento [...], transforma-se em condição da renovação, da serialização, da aceleração de uma marca de rompimento

geracional” (SISCAR, 2016, p. 99). Assim, segundo ele, não há propriamente fim das vanguardas – ao que podemos acrescentar que não há propriamente fim da utopia –, pois “estamos incessantemente de volta ao fim, ou seja, às voltas com o fim, em conflito sobre que nome dar àquilo que teria acabado, sobre o que significa, de fato, chegar ao fim”, reinventando, assim, nosso lugar, “no qual a visão da catástrofe não faz nenhum sentido, a não ser na medida em que permite imaginar outros tipos de começo” (ibidem, p. 15).

Para Haroldo de Campos, o fim da utopia, ao enfraquecer a esperança como princípio, faz minguar a atenção para o futuro, deixando a poética no âmbito do presente. No entanto, o nosso saber e nossa posição crítica diante do presente também ganham força com a historicidade que leva em conta os usos que fazemos do passado, do que fora escrito dentro de um projeto utópico contestatório. Além disso, a relação poética e crítica que podemos ter com o presente é, ela mesma, uma herança das escritas modernas – pensemos em Mallarmé e na visão da crise, no verso irritado pelo seu presente. Nesse sentido, a ancestralidade utópica e revolucionária sobre a qual falam Barthes e Campos figura ainda como os restos com os quais podemos edificar algo em cujo corpo estariam as marcas da história.

Se, seguindo Siscar, podemos dizer que estar às voltas com o fim, de volta ao fim das utopias, pode nos permitir pensar outros começos, com Barthes, é possível dizer que a função utópica é precisamente aquela que nos permite sair “da afasia” na qual nos lança “o desassossego de tudo o que vai mal” (BARTHES, 2003, p. 89). E se é possível dizer, seguindo Barthes, que a modernidade é também a concepção das utopias, seguindo Siscar pode-se acrescentar que a “ideia de modernidade nasce em diálogo direto com seu tempo, a partir de um impulso de resposta à realidade, de uma paixão pela realidade que inclui até mesmo a disposição de agravar o sentido da prática artística” (2016, p. 157). Nessa perspectiva, para Barthes, a utopia é familiar ao escritor porque ele é um criador de sentidos. E essa doação de sentido, essa relação crítica com seu presente, é o próprio da utopia, pois a utopia “sempre se apoia no que não vai bem no mundo e, ao mesmo tempo, ela também inventa imagens de felicidade: inventa-as com sua cor, sua precisão, suas cambiâncias, sua absurdez mesmo” (BARTHES, 2005, p. 192).

Em recente entrevista ao jornal *El País*, talvez, próxima da utopia da escrita que Barthes vê, sobretudo, a partir do século XIX, Margaret Atwood nos diz que “no século XIX foram escritas milhares de utopias. É lógico. Houve tantas melhorias materiais, tantas invenções, que só podiam imaginar um mundo melhor” (2021, online). A escritora ainda acrescenta que as utopias voltarão, pois “teremos que descobrir como nos organizar para que o planeta permaneça habitável. As utopias

voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo” (2021, online). Essa perspectiva não é diferente da elaboração de Perrone-Moisés em livro sobre Barthes recentemente publicado. Conforme ela escreve, “o mundo precisa, mais do que nunca, de utopias. Sem utopia, a história é uma fatalidade aceita passivamente” (2017, p. 15). A essas formulações, podemos acrescentar a proposta de Ailton Krenak: “contar mais uma história”, pois “se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim” (2020, p. 13). Ora, no âmbito da crítica literária e da teoria da literatura, parece-me que “contar mais uma história” nos convida, também, a um afastamento do fim, das narrativas de fim. Nessa direção, contamos uma outra história, considerando que os dispositivos teóricos e críticos são, também eles, produtores de histórias – histórias que podem adiar o fim da utopia, da literatura e do mundo. Perspectivas como essas figuram como pujantes resíduos utópicos que restam contra o diagnóstico do fim.

Se o período inaugurado pelo golpe de 64 foi, conforme a expressão de Haroldo de Campos, um período de “poesia em tempo de sufoco” (1997, p. 168), o nosso tempo, de neofascismo, necropolítica, pandemia e colapso ambiental não o é menos. Vale dizer, no entanto, que o período em que Barthes enxerga o começo da utopia da escrita foi também um período improvável, pois “foi na segunda metade do século XIX, num dos períodos mais desolados da infelicidade capitalista, que a literatura encontrou [...] com Mallarmé, sua figura exata: a modernidade” (2015, p. 22), modernidade na qual é possível conceber utopias de linguagem, utopias com a linguagem. Foi também em um tempo de sufoco, de tuberculose, que Barthes sonhou uma noção de literatura menos asfíxiada pelos valores burgueses em voga na França.

Se a catástrofe e a infelicidade nos aproximam do sufoco dos períodos de emergência e declínio das escritas utópicas, elas não deixam de nos apontar alguns possíveis. Jogando com o verso de Mallarmé em “Um lance de dados”, o qual nos diz que “um lance de dados jamais abolirá o caso”, “mesmo quando lançado em circunstâncias eternas, do fundo de um naufrágio” (MALLARMÉ, 2015, p. 115-149), Marcos Siscar pensa “um tomar fôlego a partir do revés, da contrariedade”, o que “significa, substancialmente, não ser arrastado pelo mar de efeitos e estratégias”, nessa via, “a condição de sobrevivência poderia ser descrita como *um tomar pé*,” e, assim, “configurar um ponto de vista a partir da iminência de um certo *afogamento*” (2016, p. 71, grifos do autor). Um “dos nomes da decisão ou desejo de tomar pé, hoje”, para ele, “poderia ser a escolha de *referir-se a história*, não se contentar com a equívoca abdicação do ‘fim da história’ nem com a visão teleológica da história” e isso significa, “não apenas ‘pentear a contrapelo’, mas também puxar a história pelos cabelos de seu constante afundamento” (SISCAR, 2016, p. 71, grifos do autor). À vista disso, ele nos diz que referir-se à história

é, antes de mais nada, um meio de “*nos relacionar com o passado*” para “dar a dimensão do que está em jogo no nosso modo de ler as coisas” (ibidem, p. 72). Na perspectiva da utopia que aqui nos interessa, recorrer à história, pegá-la pelos cabelos para que ela não se asfixie, seria também referir-se ao por vir da história, manter no horizonte um mundo onde seja possível ainda respirar. Se pudermos tomar fôlego, ainda que “do fundo de um naufrágio” (MALLARMÉ, 2015, p. 115-149), ainda que sufocados pelo poder e por um vírus não menos asfíxiante, poderíamos, talvez, dar um ar, um sopro de vida, ao discurso crítico, teórico, e ao que entendemos por uma prática literária. Isso implica também mudar o nosso discurso em relação ao fim e às potências da prática literária – poderíamos dizer que, ao lado da proposta utópica que nos diz “mudar a língua é mudar o mundo”, há também a proposta: mudar o discurso é mudar o mundo literário.

É tempo de reafirmarmos a escrita “como sonho e como ameaça” (BARTHES, 2004, p. 5) capaz de responder crítica e utopicamente às crises de nosso presente. Nessa direção, se podemos questionar o diagnóstico do fim das utopias ao fazer valer restos utópicos, ou escrever utopicamente uma outra história para adiar o fim do mundo, o fim da utopia – se podemos estar de volta ao fim como promessa de permanência e como anúncio de um outro começo, é porque a escrita é ainda esse profetismo o qual, ainda que às beiras da asfixia, não cessa de nos convidar a pensar um porvir diante da catástrofe distópica que se anuncia no presente.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. Margaret Atwood: **As utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo**. Entrevista por Laura Fernández, concedida ao Jornal *El país*. *El país*, 22 de maio de 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2021-05-29/margaret-atwood-as-utopias-voltarao-porque-precisamos-imaginar-como-salvar-o-mundo.html>>. Acesso em: 15 de setembro de 2021.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **O grau zero da escrita**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Inéditos vol.4: política**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**: obras escolhidas vol. II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. [6 ed.](#) São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita, volume 1**: a palavra plural. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2016

CALVET, Louis-Jean. **Roland Barthes: uma biografia**. Tradução de Maria Ângela Viela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.

CAMPOS, Augusto de. **Mallarmé: “o poeta em greve”**. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Delcio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. (4. ed.). São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 23-31.

CAMPOS, Haroldo de. **Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico**. In: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997, p. 243-270.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Santa Catarina: Editora UFSC, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. **“Um relance de dados”**. Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. (4. ed.). São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 23-31.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Barthes**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

_____. **“Prefácio: A palavra calma”**. In: PINO, Cláudia Amigo; BRANDINI, Laura Taddei; VENICIO, Márcio Barbosa (Org.). *Roland Barthes plural*. São Paulo: Humanitas, 2017. p. 7-16.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

_____. **De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da Poesia contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.