

## **Variações sobre o romance**

# edições makunaima

## Edição e Revisão de texto

Andréa Sirihal Werkema

Marcus Vinicius Nogueira Soares

Nabil Araújo

## Diagramação

Casa Doze Projetos e Edições

809.3  
V299      Variações sobre o romance / Org. Andréa Sirihal Werkema,  
                 Marcus Vinicius Nogueira Soares, Nabil Araújo. Dados  
                 eletrônicos (1, 47MB) .- Rio de Janeiro : Edições  
                 Makunaima, 2016.  
                 320p.

Inclui bibliografia.

E-book acessível pelo formato PDF.

ISBN : 978-85-65130-19-6

1. Ficção – História e crítica. 2. Ficção brasileira – História e crítica. I. Werkema, Andréa Sirihal. II. Soares, Marcus Vinicius Nogueira. III. Araújo, Nabil.

<http://edicoesmakunaima.com.br/>

CDD 23. ed. 809.3

# Variações sobre o romance

Organizadores:

Andréa Sirihal Werkema

Marcus Vinicius Nogueira Soares

Nabil Araújo

Rio de Janeiro

2016





## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
O FALSO ROMANTISMO DOS PRIMEIROS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS Andréa Sirihal Werkema	10
“ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO” EM LEVRERO E COETZEE Antonio Marcos Pereira	25
O BOM ROMANCE E O ROMANCE BOM, UM ÁGON AMERICANO Caetano W. Galindo	42
ESSE DILÚVIO DE REALIDADE QUE NOS SUBMERGE: PROUST E A RETÓRICA DA TEMPORALIDADE Emílio Maciel	78
A FICÇÃO A CONTRAPELO EM <i>HHhH</i> , DE LAURENT BINET Fabíola Padilha	123
ALUÍSIO AZEVEDO E O PACTO DE LEITURA DO ROMANCE NATURALISTA Haroldo Ceravolo Sereza	140
ROMANCE FILOSÓFICO E EXPERIMENTAÇÃO MENTAL Jacyntho Lins Brandão	158
ROMANCE E GUERRA: ISMAIL KADARÉ, OS CONFLITOS NOS BÁLCÃS E A ILÍADA Leonardo Francisco Soares	181

	FORMAS DO ROMANCE NO SÉCULO XXI - UM COMEN- TÁRIO SOBRE MINHA LUTA DE KARL OVE KNAUSGAARD Luciene Azevedo	203
	UNIVERSALIDADE DO ROMANCE E REGIONALISMO BRASILEIRO Luís Bueno	221
	CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE DO SÉCULO XIX: JOÃO MANUEL PEREIRA DA SILVA Marcus Vinicius Nogueira Soares	224
	VISTA DE LONGE, A LITERATURA É O QUE DESAPA- RECE... (Acerca de um fracasso programático em Franco Moretti) Nabil Araújo	259
6	A TRADUÇÃO DO ROMANCE-MUNDO DE THOMAS PYNCHON Paulo Henriques Britto	273
	O ROMANCE RI DA HISTÓRIA: BRASIL, DÉCADA DE 1970 Pedro Dolabela Chagas	288
	A IDEIA DE ROMANCE: ALGUMAS CONCEPÇÕES ANTEMODERNAS Roberto Acízelo de Souza	305
	ROMANCE E VALOR: AS EDIÇÕES POPULARES E A OPINIÃO LETRADA Valéria Augusti	325
	APRESENTAÇÃO DOS AUTORES	345

## Apresentação

Em setembro de 2015, reuniu-se no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) um grupo de professores e pesquisadores da área de literatura, com a intenção de discutir aspectos diversos do romance<sup>1</sup>. Juntavam-se pessoas com formações diferentes e variados interesses de trabalho para pôr em questão, ou revisitar, autores, obras, literaturas, modos de fazer ou teorias do romance. Entre os temas então tratados, vejam-se:

- 1) as origens históricas do romance,
- 2) os subgêneros romanescos,
- 3) as suas diferentes tradições nacionais e regionais,
- 4) a tradução de romances,
- 5) as relações entre o romance e outros gêneros textuais literários e não literários,
- 6) as relações entre o romance e outras artes.

O presente livro propõe-se a continuar os debates feitos naquela ocasião; para isso convidamos os mesmos professores-pesquisadores que integraram aquele encontro, e fizemos a proposta de uma reunião de artigos que retomassem a conversa sobre o romance.

O alcance de uma discussão tão matizada sobre o gênero do romance é previsivelmente amplo: nas páginas a seguir, vamos encontrar comentários sobre diferentes possibilidades, em diferentes momentos de literaturas diferentes, de lidar com a matéria romanesca. Nem é preciso lembrar que uma forma que se quer sem forma, prescrição ou chave de interpretação – caleidoscópio de efeitos de leitura – requer de seus leitores e eventuais intérpretes muito mais do que mera aferição de bom ou mau desempenho. Haverá pontos em comum dentro da variedade? Há efetivamente uma teoria do romance?

Questão de fundo: o romance, que atravessou a literatura ocidental como possível antifoma, tem ainda estatuto de gênero moderno na contemporaneidade? É quase inevitável a historicização do romance, de maneira a fundamentar uma leitura de suas possibilidades através dos tempos, pois seu lugar na literatura só se tornou central há relativamente pouco tempo. Seria de se imaginar que o romance formou o gosto do seu leitor, por ser gênero inclusivo, de leitura mais acessível. No entanto, devemos levar em consideração as possíveis vida e morte dos gêneros, sua evolução não necessariamente linear, as tradições ou tipologias dentro do que chamamos gênero romanesco. Dessa maneira, passamos a enxergar mais longe e em maiores detalhes o quadro do romance e suas relações com outras formas literárias, com outras formas da arte, com discursos não literários. O ganho para a compreensão de universo tão vasto do conhecimento literário é evidente.

8 Convidamos o nosso leitor a percorrer as páginas seguintes tendo em mente a variedade como lema do romance; a abertura e a reinvenção como traços formadores dessa antifoma. Que o prazer da leitura aqui evoque as boas discussões que o tema merece.

Antes de passarmos à leitura, porém, os organizadores fazem questão de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, e a seu coordenador, o professor Roberto Acízelo de Souza, sem o qual não teria sido possível publicar esse livro; que conste também nosso reconhecimento à FAPERJ, pela concessão dos recursos que financiaram esta publicação.

*Andréa Sirihal Werkema*  
*Marcus Vinicius Nogueira Soares*  
*Nabil Araújo*



NOTA

<sup>1</sup> II Colóquio “O romance: história, crítica e teoria”. Instituto de Letras – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – Rio de Janeiro. 15, 16 e 17 de setembro de 2015.

## O falso Romantismo dos primeiros romances de Machado de Assis

Andréa Sirihal Werkema (UERJ)

*Dedicado a Roberto Schwarz: luz, lucidez.*

10 É bom lembrar que o termo “primeira fase”, para se referir aos quatro primeiros romances de Machado de Assis, não é mera invenção da crítica e da história literária, sendo antes usada pelo próprio autor na Advertência que escreveu para a nova edição do romance *Ressurreição*, feita em 1905.<sup>1</sup> Isso demonstra uma consciência clara de mudanças no modo de escrever e de conceber a obra literária; no caso específico, é a percepção de que em algum momento a sua maneira de escrever romances mudou – qualitativamente, nos dois sentidos possíveis da palavra, de tipologia e de valor.

Isso não quer dizer, no entanto, que possamos imediatamente passar a definir as duas fases da ficção machadiana como “fase romântica” e “fase realista”, no que estaríamos desconhecendo a própria ojeriza machadiana aos estilos de época enquanto definidores de um modo de escrever específico, a partir de ditames estabelecidos por uma tradição estranha às questões que dizem respeito ao seu próprio projeto enquanto ficcionista, e, por fim, romancista. Obviamente, Machado segue um certo caminho, está atento a certas questões que falam à literatura brasileira, ao movimento da literatura ocidental, por assim dizer, e às suas próprias idiosincrasias enquanto autor brasileiro em fins do século XIX, inícios do XX, com o acesso possível que tinha às leituras compartilhadas àquela altura do campeonato. Toda essa somatória tem que ser levada em consideração para que tenhamos uma imagem um

pouco mais nítida do escritor de que tratamos – um bom exemplo daquilo que logo será chamado de escritor-crítico. E crítico na medida em que aproveita o material que se lhe apresenta da maneira como lhe parece melhor, como matéria plástica, moldável, própria para a experimentação, parte fundamental da trajetória de qualquer autor, embora tendamos a ignorar os erros – ou classificá-los sob outra etiqueta, como, por exemplo, “fase romântica” – e levar em conta apenas os acertos no trajeto de construção de escritores consagrados como se tornou nosso Machado de Assis.

Mas o termo “fase romântica” continua a ser um problema historiográfico pertinente, devido à frequência com que comparece em manuais de história da literatura, livros didáticos para o ensino da literatura brasileira, edições da própria obra de Machado. Vou deixar em suspenso aqui a discussão sobre o termo “fase realista”, igualmente problemático, mas com questões peculiares, diversas daquelas que me interessa abordar neste momento, que dizem respeito a um processo formativo do escritor que veio a se tornar Machado de Assis.

Eu já toquei outras vezes<sup>2</sup> na questão da relação de Machado de Assis com o Romantismo, e acho que a porta de entrada é sempre a crítica literária, exercida por Machado de Assis na sua chamada juventude, ou mais ou menos de 1858 a 1880; os vários artigos críticos, resenhas, comentários feitos sobre livros ainda na esfera do Romantismo brasileiro mostram em Machado um leitor atentíssimo ao que se escrevera no período literário que lhe fora, ao mesmo tempo, imediatamente anterior e contemporâneo. Principalmente na década de 1860, Machado se dedicou a escrever sobre alguns de nossos autores românticos. Isto é importante, pois a datação historiográfica de nosso Romantismo tardio marca o seu fim entre nós na década seguinte, perto da morte de Castro Alves: teríamos assim um leitor contemporâneo. E os quatro primeiros romances de Machado são todos da década de 1870, o que revela

proximidade temporal, e, claro, aproveitamento de leitura crítica evidentemente retrabalhada e reaplicada ao gênero no qual Machado fazia sua estreia: o romance urbano, o romance de “situação” e de “caracteres”, como avisa o autor na Advertência à primeira edição de *Ressurreição*<sup>3</sup>, em 1872.

O uso do termo “fase romântica”, para caracterizar o conjunto dos quatro primeiros romances de Machado de Assis, incorreria ao menos em meio equívoco, pois se há elementos românticos nesses romances, eles teriam que ser avaliados de acordo com a forma de seu emprego: creio que só poderiam ser chamados de “românticos” na medida em que são “estudos” do romance romântico – ou da escrita romântica em seus diversos gêneros. Estudos atentos, que têm na leitura das obras do Romantismo brasileiro e do Romantismo em geral a sua fase de pesquisa e de aquisição de repertório; e as resenhas e/ou leituras críticas de obras de nosso movimento romântico configuram um exame sério da tradição que se formava na literatura brasileira. Há claramente um uso paródico na construção de personagens e de situações romanescas; há ironia na inversão de valores do mundo burguês ali retratado; há enfim o desvestimento do procedimento de idealização que é próprio do romance romântico, e que pode ser observado bem de perto, por exemplo, no romance de José de Alencar – um dos modelos incontornáveis de Machado de Assis. A passagem por Alencar presta contas da maneira como os modelos do romance europeu adaptavam-se entre nós: era preciso conhecer, e conhecer bem, para inverter, desconstruir, ou melhor, já que este termo é muito carregado de sentidos anacrônicos, propor formas alternativas, novas, de fabricar um romance oitocentista, burguês, sim, mas brasileiro, na medida em que escrito do ponto de vista desse autor que é necessariamente diverso, armado, parodista por natureza, incapaz de não deixar marcas em tudo aquilo que toca:

Esse neto de escravos alforriados, portanto também a partir de uma posição periférica, soube examinar como ninguém o “tamanho da sociedade fluminense”, talvez por conhecer bem o tratamento que a classe dominante dispensava aos debaixo. Na sua obra madura, conforme demonstrou Roberto Schwarz, lançará mão do ponto de vista dos senhores para tratar da matéria local e subverter, nesse passo, as convenções do grande romance europeu. Contudo, mesmo nos primeiros romances, Machado arma um ponto de vista que desconstrói, em chave irônica, os temas preferenciais do romance romântico, subvertendo a idealização e os estereótipos que se costumam associar a ele.<sup>4</sup>

Percebo que os termos que procuro já têm sido utilizados para tratar de um certo tom que marca os primeiros romances de Machado de Assis: seriam romances irônicos, paródicos; ou, por outro lado, “deliberada e desagradavelmente conformistas”, “enjoativos e abafados”.<sup>5</sup> Roberto Schwarz vai apontar o aspecto antiliberal, conformado e antirromântico dos romances na medida em que abandonariam as “generalizações libertárias, próprias do individualismo romântico”<sup>6</sup>, que, diga-se de passagem, nunca frequentou muito nosso romance romântico por razões histórico-políticas que são bem nossas conhecidas. Mas eu me pergunto se a ausência de problematizações de ordem social que pode ser lida à flor do texto em romances como *A mão e a luva* ou *Iaiá Garcia*, por exemplo, não seria algo no mínimo questionável se passamos a encará-los enquanto duplos críticos de gêneros, ou melhor, subgêneros do romance romântico. Eu passaria a usar desde já o termo “romance de casamento”, por exemplo – e aqui eu peço licença aos meus possíveis leitores para ser bastante livre em minhas conjecturas, já que o ensaio crítico é também um local para a liberdade e a possibilidade.

Obviamente o objetivo a ser alcançado no enredo dos dois romances citados é o casamento das protagonistas, Guiomar e Iaiá,

que têm pretensões acima de sua classe social de origem. Tal casamento envolve, portanto, veleidades de ordem econômica que não são encobertas em momento algum nos romances. Trata-se, aliás, de algo fundamental na vida das personagens, pois, apesar da respeitabilidade da origem, há também aí um traço de modéstia, o que poderia levar as mulheres não casadas, ou mal casadas, em tal situação, ao trabalho remunerado, fora da esfera doméstica, o que é bem exemplificado, a título de contraste e exemplo, com o caso de Estela, no último dos romances da “primeira fase”, o amargo *Iaiá Garcia*. Estela, que parte para o norte de São Paulo, onde vai dirigir um estabelecimento de educação, prefere o isolamento e o trabalho a continuar vivendo na órbita da situação um tanto ou quanto equívoca do casamento de Jorge e Iaiá. Equívoca na medida em que se trata de reincidência de Jorge em seu envolvimento com moças de classe inferior à sua – e, dessa vez, sua mãe não está mais viva para evitar o casamento e o conseqüente rebaixamento de seu nome e situação social. Estela escolhe, antes de tudo, não depender: é uma escolha radical, até mesmo politicamente falando, e não deve ser subestimada no quadro geral do romance, que parece, por seu título, centrar o foco na filha de Luís Garcia. Não é verdade, convenhamos: o drama de Valéria, Estela e Jorge precede os possíveis desencontros amorosos entre Iaiá e seu noivo, e o incômodo da presença de Estela será uma questão a ser resolvida literalmente até a última linha do romance, a famosa: “Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões”<sup>7</sup>, que alude ao respeito e ao afeto demonstrados por Estela ao seu falecido marido, Luís Garcia. Sobre Estela, diz ainda o narrador: “Estela fechou os olhos para não ver o pai. Nem esse amparo lhe ficava na solidão. Compreendeu que devia contar só consigo, e encarou serenamente o futuro.”<sup>8</sup> Voltando aos termos usados por Roberto Schwarz, eu poderia entender a postura de Estela como resignada ou conformista?<sup>9</sup> Ou o conformismo estaria no casamento de Jorge e Iaiá, na sua aceitação tácita pela

narrativa, que não discute o comportamento dos personagens nem problematiza as consequências de certas escolhas, como a da mãe que envia o filho à guerra para que ele não se case com moça pobre?

A escolha de Estela pelo afastamento, pela autossuficiência e pela conseqüente diminuição frente a uma certa elite oitocentista que associa trabalho e escravidão, em favor da consideração por si mesma, fundada no horror à dependência, é evidente quebra com certo código do romance romântico brasileiro, que nega qualquer possibilidade de se juntar protagonistas e trabalho sério – mesmo os heróis alencarianos têm em geral atividades de capitalistas, são herdeiros, vivem de rendas. Nas poucas exceções, exercem alguma profissão prevista (advogado ou médico, por motivos históricos) na juventude, deixando de trabalhar assim que possível. Profissão para mulheres? O exemplo é Lúcia, cortesã, prostituta, o que fecha a discussão por falta de argumentos que digam respeito ao livre arbítrio. Estela, no romance de Machado de Assis, ao decidir trabalhar com educação, fora de casa, remete aos romances ingleses, em que muitas de suas heroínas trabalham pelo menos em parte de sua vida, sejam salvas pelo casamento ou por herança inesperada, os recursos mais comuns no modelo que procuro caracterizar aqui por semelhança – o “romance de casamento”, visível desde Jane Austen até Charlotte Brontë, por exemplo.

15

Há grandes diferenças nos romances dos autores citados até aqui; há inclusive diferenças entre romances do mesmo autor, como *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*; Guiomar, protagonista do segundo romance de Machado, encara a possibilidade do trabalho remunerado como vergonhosa:

(...) mas a cada qual cabe uma obrigação, que se deve cumprir. A minha é... ganhar o pão. Estas últimas palavras passaram-lhe pelos lábios como que à força. O rubor subiu-lhe às faces; dissera-se que a alma cobria o rosto de vergonha.<sup>10</sup>

Está aí também o caso exemplar de Mrs. Oswald, a governanta inglesa, caracterizada por Guiomar como “inferior e mercenária”<sup>11</sup>. Aparentemente, concorda-se assim com o ponto de vista do romance romântico, ao preferir evitar o contato da moça casadoira e/ou em situação romanesca com o trabalho (caso também das personagens Iaiá e Helena), a não ser em situações extremas de necessidade. Mas, mesmo em *A mão e a luva*, temos a exposição dos nervos da situação-limite da personagem-dependente, a agregada, figura central na galeria ficcional machadiana, já que este romance, especificamente, trata tão-somente da escolha que Guiomar faz do noivo que melhor atenda aos seus anseios, ou, para dizer com os termos usados no livro, às suas ambições. E ela o faz por méritos próprios, por ser capaz de fazê-lo, aliando beleza, inteligência e domínio de situação. É difícil caracterizar Guiomar como heroína de romance romântico, lugar de onde ela tira, porém, inegavelmente, muitas de suas características fundamentais: seu orgulho extremado, sua nobreza de caráter, sua suscetibilidade refinada. E sua ambição desmedida, ligada diretamente à classe social, que podemos trocar em miúdos e chamar de dinheiro, é uma reversão de personagem altamente idealizada como Aurélia, de *Senhora*, de José de Alencar, herdeira de grande fortuna, que compra um marido para humilhá-lo e vingar-se de seu desprezo por sua anterior pobreza, mas não pode sofrer o contato com o dinheiro em si. A conspurcação que envolve a compra e o pagamento da promissória deve ser expiada pelo trabalho e pelas provas de amor que ela e Fernando Seixas têm que pagar antes de alcançar a felicidade no casamento.

16

Guiomar, ambiciosa e pragmática, e assim caracterizada pelo narrador e por seu par amoroso no romance (“Não há dúvida; é uma ambiciosa”<sup>12</sup>, diz Luís Alves), poderia ser caracterizada como personagem paródica, dentro de romance de estrutura paródica – paródia de um subgênero romântico que eu estou chamando de



“romance de casamento”. E paródia no sentido da ironia formal, que trabalha com o aspecto estrutural da obra parodiada, que revisita, inverte, reaproveita e retrabalha o material original. Assim, também *Iaiá Garcia* revisita o “romance de casamento” em grande medida, e o faz de maneira ainda mais acentuadamente crítica. Isso se torna possível a partir do momento em que reconhecemos um subgênero do romance romântico cuja estrutura está montada em torno da ideia do casamento da protagonista enquanto resolução não apenas da sua questão existencial, social, sentimental, mas também do aspecto formal, da estrutura romanesca em si, como cerne da ideia de uma categoria de romance com suas próprias leis e sua sequência particular de eventos possíveis.<sup>13</sup>

É óbvio que minha presente leitura de um subgênero do romance romântico a que eu chamo de “romance de casamento” advém, antes de tudo, da admissão das relações entre forma literária e processos sociais no Brasil do século XIX – mas, por outro lado, não me parece que a leitura feita por Roberto Schwarz dos quatro primeiros romances de Machado de Assis seja a definitiva para o ponto de vista que tento assumir nesse momento. Eu diria mesmo que sua leitura dos romances, em *Ao vencedor as batatas*<sup>14</sup>, é bastante reducionista, e não permite uma apreciação da forma em si como o aspecto fundamental do trabalho machadiano, o que vai se fazer central em seu posterior estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*. É claro que Schwarz explora as relações entre os romances e a estética romântica, apontando com muita agudeza que a própria prosa de Machado desmente o tempo todo a idealização do romance romântico, invertendo uma das marcas definidoras do Romantismo pela inadequação entre dados locais e construções sentimentais “importadas”: “Assim o desmentido que a realidade inflige às apreciações românticas veio a ser um elemento formal, algo como um timbre de prosa.”<sup>15</sup> Em *A mão e a luva*, o ridículo romântico byroniano é caricaturado ao extremo na figura patética

de Estevão, apaixonado por Guiomar que não resiste aos apelos de um sentimentalismo barato e inconsequente, para desagrado da heroína. No entanto, o traço que mais me interessa não é a superfície mais óbvia da paródia e sim o seu difícil movimento, espécie de caminho quase imperceptível sobre o fio da navalha, em suas costuras invisíveis a olho nu sobre a forma do romance romântico de matriz realista que fora importado da Europa e que se aclimatara de diferentes maneiras entre nós nas décadas precedentes, sendo que modelos e adaptações foram lidos ao mesmo tempo por Machado de Assis, na sua busca por uma forma viável para um romance brasileiro. Assim, não é difícil afinal compreender porque o romance inicial de Machado pôde ser tachado de romance romântico: ele o é, em certa medida, é um romance escrito dentro dos gêneros do Romantismo. Examinemos agora o que fazer com essa constatação.

18 A grande dificuldade estaria exatamente aí: como diferenciar o que é em si representante original de um dado gênero e o que é texto parodístico que investe contra o mesmo gênero? O primeiro problema reside na questão de que não é fácil encontrar gênero puro num texto de fato – a maior parte dos romances que eu poderia citar como matrizes do “romance de casamento” traz as marcas da ironia e da paródia, vide a obra de Jane Austen, arquétipo de ambas as coisas ao mesmo tempo, romance que se resolve pelo casamento e romance irônico. No caso dos romances de Machado aqui tratados, temos situações que se resolvem ou não pelo casamento, valores que envolvem a família, os princípios da boa sociedade, a questão da dependência, as diferenças de classe social. Tudo isso é matéria do romance romântico; mudaria apenas o ponto de vista, ou, como diz Roberto Schwarz, a qualidade da prosa que envolve e apresenta esses valores? Esta é uma diferença inegável, acrescida, eu diria, da forma descarnada que busca no arquítexito, no gênero, a matriz com a qual entra em trabalho intertextual – não especifi-

camente exemplos unitários de romances, mas modelos, padrões, modos de fazer que podem ser internalizados pelo autor-crítico, que deles se apropria enquanto portadores de um sentido que será consequentemente modificado quando tiverem suas estruturas re-escritas pela paródia.<sup>16</sup>

Eu pareceria assim estar saindo do âmbito da determinação social – dialética – da forma e enveredando por uma teoria da pura intertextualidade. Mas não necessariamente. Faço certa questão de manter os pés nas teorias do romance que partem ainda da visada histórica e sociológica porque assim parece pedir o processo do romance entre nós. O caso de Machado de Assis é paradigmático da mudança que se operou ao longo de todo o nosso século XIX na forma do romance, que chegou entre nós tardiamente e sofreu várias e rápidas adaptações nas mãos de autores criativos e capazes de um olhar enviesado para a tradição que recebiam, como Macedo e Alencar. A chamada “primeira fase” de Machado é passo fundamental nas mudanças do gênero literário na cena brasileira, que saía do Romantismo e começava a pensar o romance em termos, por um lado, das adaptações do Naturalismo zolaísta, e, por outro, das possibilidades forjadas a partir dos possíveis aproveitamentos intertextuais do romance que já se fizera até então entre nós à luz da contemporaneidade. Pela primeira vez em nossa história literária, portanto, uma tradição interna concorre com a externa como modelo para o romance brasileiro. E há que se levar em consideração também as mudanças operadas na sociedade brasileira, ao longo das décadas que separam *O guarani* (1857) e *Helena* (1876) – e as expectativas relacionadas ao papel da literatura brasileira dentro da construção da nacionalidade, vide todo o debate feito em torno de textos como “Instinto de nacionalidade”, que nem pretendo retomar aqui. Evidencia-se que Machado de Assis tem consciência de que seu papel como escritor mudou: sua missão como artífice da literatura brasileira não se prende à confecção do romance nativis-

ta; mas por outro lado, há evidente preocupação com a atualização de gêneros, com a discussão crítica de tradições e com a criação e/ou perpetuação de uma série literária.

Eu não teria muito mais o que dizer a partir deste ponto, ou teria demais a dizer: lembro aos leitores que pedi licença para ser um pouco abusiva em minhas conjecturas. Mas gostaria de terminar o comentário voltando ainda ao texto que está aqui como pano de fundo para minhas considerações e que é evidentemente o capítulo de Roberto Schwarz<sup>17</sup>, diálogo aliás que comecei em momento anterior<sup>18</sup>, quando discuti a leitura de *Senhora*, de José de Alencar, feita pelo crítico no mesmo livro no qual ele lê os primeiros romances de Machado de Assis. Schwarz centra o seu foco na leitura do paternalismo inerente às estruturas sociais do Rio de Janeiro oitocentista e seus efeitos na prosa de ficção do Machado que escrevia a partir de narradores convencionais, e que escolhia acompanhar personagens predominantemente femininas (não apenas, é claro, principalmente em *Ressurreição*, que destoa de várias maneiras dos outros três romances), em situações que envolviam dependência, casamento, segredos do passado, heranças. É óbvio que o leque de situações romanescas faz com que o crítico examine as relações desses romances com os modelos românticos e realistas, o que muito interessa a minha perspectiva. Por outro lado, há um certo cacoete, recorrente no crítico, em tomar todo esse romance produzido até 1876 como obra de passagem rumo à virada de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ele incorre no mesmo “diagnóstico”, digamos, em relação ao romance de Alencar). Assim não haveria propriamente um presente para essa prosa, mas um movimento ascendente, um apontar para o futuro, para uma melhoria possível, para uma experimentação com vistas a algo maior e melhor. Ora, queremos acreditar que todo artista cumpre uma trajetória semelhante, quer sempre atingir uma etapa “melhor” de sua carreira; mas como exatamente separar isso em nossa leitu-

ra *a posteriori*, leitura formada a partir de tantas interpretações e datações – filtrada por nossa vontade de entender um Machado de Assis ideologicamente comprometido a denunciar construções sociais pela via segura da prosa potente da segunda fase?

Cito uma passagem do crítico que é exemplar tanto para o que eu aqui persigo, um trabalho com a paródia das formas disponíveis para o leitor-autor Machado de Assis, quanto para a problemática de um Machado que só chega a ser o que é depois de 1880:

Isso posto, *Helena* é um romance de concepção mais descosida do que a nossa análise faz supor, e do que o enredo bem amarrado deixa ver à primeira leitura. Com maestria consumada e posição indefinida Machado circulava entre a intriga ultrarromântica, a análise social, a psicologia profunda, a edificação cristã e a repetição da mais triste fraseologia (...). A impressão é de alguém que se exercita em várias línguas. É como se o escritor acumulasse recursos, que nesta altura já são excepcionais, mas para dar provas de competência em toda a linha e para se fazer aceito, mais que para ir até o fim dos problemas que propõe (...). Como os demais livros da primeira fase, *Helena* é um trabalho de passagem. Assim são várias as características do romance que não têm razão de ser em seu próprio plano, mas que devem ser mencionadas, pois a sua presença é grande. A principal é a diversidade estilística muito marcada.<sup>19</sup>

21

O ecletismo de Machado, em um romance estranho como *Helena*, talvez o que mais confunda os leitores em relação ao estatuto de “romântico”, é um aviso claro para que tomemos cuidado com nossas classificações apressadas. Romance precário, desamarrado, que casa o enredo aparentemente melodramático (mas com toques escandalosos?) à resolução cristã, mas também realista. A protagonista Helena não se deixa capturar facilmente – ela não se casa, ela não é filha do conselheiro, ela prefere morrer a ser vista como aventureira. Mas aceitara até então viver sob a esfera do

favor, e ser tomada pelo que não era. É um romance interessante, fundado no equívoco e na ocultação da verdade. E é também um romance que mistura todos as referências formais possíveis, numa demonstração clara de que forma e conteúdo dizem respeito um ao outro na correspondência de seu ecletismo – convivência de contrastes.

Dizer que este é um romance de passagem, como se isso justificasse a presença dos dados dissonantes em seu tecido textual, é algo que sempre me soou no mínimo apressado, como um efeito anacrônico de leitura crítica, que deslocasse o romance de seu tempo e lugar de produção. Diga-se que o romance não é bom, vá lá: julgamento de valor é algo que se faz a partir de outras premissas, talvez. Mas o que me interessou, e vai continuar interessando ainda por certo tempo, é a possibilidade de ver na precariedade do romance problemático a marca do criador original, vivo, sabedor de suas possibilidades e capaz de reconhecer material de trabalho para a paródia no gênero romântico – momento histórico que se encerrava, série literária a se continuar.

22

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Obra completa*. 4 vol. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. Co-tia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico: Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 23-65.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades* (Poétique

- n. 27). Trad. de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. O gume da ironia em Machado de Assis e Jane Austen. *Machado de Assis em linha*, vol. 7, n.14, Rio de Janeiro, Jun./Dez., 2014. Disponível em: <http://ref.scielo.org/6zhstr>.
- WERKEMA, Andréa Sirihal. Machado de Assis leitor dos românticos brasileiros. In: *Teresa*. Revista de literatura brasileira, Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH, Universidade de São Paulo, n. 12-13, 2012-2013. São Paulo: Ed. 34, 2013. p. 496-507.
- WERKEMA, Andréa Sirihal. Forma inexata: Roberto Schwarz lê o romance de José de Alencar. In: *Eutomia*. Vol. 13, n. 1, Recife, Jul. 2014. Disponível em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/612/444>
- WERKEMA, Andréa Sirihal. A formação de um cânone para o século XIX brasileiro: a força de Machado de Assis. In: *Revista Caletrosópio*. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, Volume 3, n. 4 (jan./jun. 2015). Mariana: UFOP, 2015. p. 9-22.

## NOTAS

<sup>1</sup> “Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária” (ASSIS, 1997, p. 116).

<sup>2</sup> Cf. WERKEMA, 2013 e WERKEMA, 2015.

<sup>3</sup> ASSIS, 1997, p. 116.

<sup>4</sup> VASCONCELOS, 2014.

<sup>5</sup> SCHWARZ, 2000, p. 83 e 87.

<sup>6</sup> SCHWARZ, 2000, p. 85.

<sup>7</sup> ASSIS, 1997, p. 509.

<sup>8</sup> ASSIS, 1997, p. 508.

<sup>9</sup> Roberto Schwarz não entende a escolha de Estela pelo trabalho como uma saída da esfera do paternalismo: não haveria nem ao menos menção à palavra salário, ou ao trabalho pago. O “problema de dignidade” que assim se resolve seria ainda

um aspecto da estrutura paternalista da sociedade brasileira retratada no romance. Cf. SCHWARZ, 2000, p. 228-229. Lembremos apenas que no Brasil do século XIX não há efetivamente nenhuma possibilidade de saída da estrutura paternalista de nossa sociedade.

<sup>10</sup> ASSIS, 1997, p. 217.

<sup>11</sup> ASSIS, 1997, p. 222.

<sup>12</sup> ASSIS, 1997, p. 241.

<sup>13</sup> Cf. a hipótese de que as formas mais codificadas são as que acarretam maior número de repetições, inclusive parodísticas, em JENNY, 1979, p.10-11.

<sup>14</sup> Cf. SCHWARZ, 2000, p. 81 em diante.

<sup>15</sup> SCHWARZ, 2000, p. 98.

<sup>16</sup> Cf. JENNY, 1979, p. 16-19.

<sup>17</sup> Cap. III. O paternalismo e sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis. In: SCHWARZ, 2000, p. 81-231.

<sup>18</sup> WERKEMA, 2014, p. 152-163.

<sup>19</sup> SCHWARZ, 2000, p. 144-145.



## “Romance autobiográfico” em Levrero e Coetzee

Antonio Marcos Pereira (UFBA)

### I

Nos últimos anos, por conta do trabalho que venho realizando a respeito de biografias e autobiografias, duas rotas de exame do problema têm se firmado cada vez mais em meu campo de atenção e interesse. Uma, já bem manjada, e talvez até já meio cansativa como sugestão descritiva e analítica, é a que pega os textos que se candidatam a pertencer a um gênero não-ficcional e lá buscam estruturas afeitas ao ficcional, jeitos de fazer a narrativa acontecer que exibam a penetração do não-ficcional pelo ficcional. Só pra dar um exemplo ligeiro, fala-se que *The quest for Corvo*, de A. J. A. Symons (1955), é trabalho pioneiro e notável em parte pela maneira como, ao exibir o tratamento da matéria indiciária por parte do biógrafo, se apresenta em uma estrutura típica do gênero policial; essa conexão entre a investigação do biógrafo e o polícialesco retorna no comentário a respeito de *Like a fiery elephant*, de Jonathan Coe (2006), como se uma forma fosse, necessariamente, o molde da outra (veja como o tema é discutido em Hibbard, 2006, por exemplo). Isso me parece bem traduzido no *blurb* de aplicação genérica que diz que “é uma biografia que se lê como um romance”, o sintagma “como um romance” funcionando aí como indicativo de sucesso.

Se aparece isso, há também seu reverso, hoje bastante visível: produções, digamos, “fissionais” que estabelecem relações mais ou menos parasíticas, muito variadas em intensidade e modo, com o que associamos às marcas formais e aos protocolos de leitura.

ra de gêneros como o diário, as memórias, a autobiografia, e a biografia – enfim, esse quinhão que tratamos como “escritas de si”, ou “espaço biográfico”. Estão aí, em muitos exemplos, dando trabalho pra quem quer entender como esses gêneros não-ficcionais, contidos no “espaço biográfico”, adentram a produção ficcional, o que fazem lá, como funcionam lá, nos trabalhos de Javier Marias (*Todas as almas, O dorso negro do tempo*) e Javier Cercas (*Soldados de Salamina*), em Philip Roth (*Operation Shylock, The counterlife, The facts*) e em Roberto Bolaño (em vários contos e, em particular, no uso do diário e dos depoimentos em *Os Detetives Selvagens*), nos dois romances de Ben Lerner (*Atocha e 10:04*), em várias coisas produzidas por Lydia Davis, algumas nuances disso nos livros tardios de David Markson e, claro, nos livros que devo examinar com algum detalhe adiante, *La novela luminosa*, de Mario Levrero (2010), e *Summertime*, de J. M. Coetzee (2009). Num polo e no outro do problema temos uma relação sempre algo irresoluta e tensa entre os gêneros ditos factuais ou não-ficcionais e a invenção e a ficção, o que me faz pensar que talvez não seja possível, ou interessante, discutir biografia e autobiografia abdicando de discutir romance e, talvez, vice-versa.

26

É nesse cenário que outro dia, manuseando a tradução brasileira do primeiro volume de *Minha Luta*, de Karl Ove Knausgaard (2013), me vi na ficha catalográfica diante da ideia de que o livro seja, primeiro, um exemplar da “Literatura norueguesa” e, segundo, pertencente ao gênero “Romance autobiográfico”. Ora, pensei, esse é o melhor de dois mundos: soubesse James Frey dessa saída feliz, talvez ele não tivesse de voltar ao programa da Oprah, choroso e contrito, para fazer *mea culpa* por ter apenas “romanceado” um trechinho de sua suposta autobiografia, *Um milhão de pedacinhos* (2003). Pois se a coisa é um “romance autobiográfico”, qualquer consideração sobre o artifício ou invenção ou manipulação de supostos fatos, qualquer queixa sobre a ficcionalização se responde

com um “Mas veja: é romance, contação de história, você foi avisado”. E ao mesmo tempo se garante a capitalização da facticidade, o sedutor “baseado em fatos reais”: é autobiográfico, tem referência na experiência, no testemunho, na identidade autoral, na autoridade da primeira pessoa, tudo isso moeda forte ainda no século XXI. Se a fonte da coisa é um substrato factual, o sucesso romanesco dependerá em boa medida de uma elaboração desse material que é fonte e sentido da empreitada. Elaboração quer dizer manipulação, o que implica em alguma ordem de ajuste ou correção com relação ao factual, o que significa artifício – e vejam como estamos aí colados na zona da invenção, o que de acordo com uma certa diagramação do universo equivale a dizer que estamos na ficção. Em um ensaio que parece uma profissão de fé a favor de uma produção ficcional sabedora desse embaraço e interessada em cortejá-lo, Javier Marías (1993, em um texto publicado originalmente em 1987) diz que deseja “abordar o campo autobiográfico, mas apenas como ficção”. Mexer nisso é investir em um “mise en abyme”, e demanda controle de uma “delicadíssima fórmula” da qual ele mesmo lançou mão em seu par de romances *Todas as almas* e *O dorso negro do tempo*.

“Abordar o campo autobiográfico, mas apenas como ficção”: não dá pra entrever uma pátina de paradoxo aqui? Assim me parece, mas a história do romance me diz que está ok (ou, pelo menos, que *já esteve ok*) fazer assim: o jeito de entrar na ficcionalização era aproveitando os recursos do não-ficcional, da narrativa de viagens, do diário, da autobiografia. Esses gêneros, que já se sabia como ler e usar, operavam como uma espécie de mecanismo de ignição do romance, contribuindo para franquear ao gênero um jeito de ensinar sua audiência a respeito de suas ambições, a de contar histórias de gente e coisas inexistentes, ou mais ou menos isso. Essa sugestão está espalhada num conjunto de referências: está no trabalho de Hunter (1979) a respeito das relações entre biografia e romance,

28 bem como em seu *Before Novels* (Hunter, 1990), e está também em trabalhos voltados especificamente para o laço entre o diário e o romance, como Martens (1985), *The diary novel*. Hunter diz que “o romance não descendeu diretamente dos diários do século XVII, mas o diário ofereceu efetivamente um modelo que definiu forma, escopo, e epistemologia”, e que ofereceu a possibilidade de lidar expositivamente com “a demonstração de uma mente examinando a si mesma, se dedicando a ordenar e organizar a experiência e expondo por essa via conteúdos didáticos para os leitores desejosos de explorar seus próprios corações”. Comentando a passagem do diário para a autobiografia como modelos para o romance, Hunter (1990) aponta como, partindo de documentos de uso e destinação privadas, e que tinham como propósito central “o registro e o escrutínio de si mesmo”, passou-se para um texto que circulava com o propósito de oferecer *a outros* “um possível incremento espiritual ou edificação” pela contemplação de possibilidades morais. “O registro imediato de si mesmo”, diz, “dá lugar à tarefa retrospectiva de estabelecer padrões de sentido na experiência”, o que convoca a autobiografia, uma realização *a posteriori* que teria no diário uma espécie de matéria-prima ou forma bruta. A sequência sugerida é, assim, que o romance sofre um influxo inicial do diário e depois da autobiografia; não se trata, é claro, de um esquema “de abóbora faz melão, de melão faz melancia”: há uma deriva de gradual incorporação da forma e capitalização da habilidade de ler, dos recursos de que a recepção dispõe, que vão se agregando pouco a pouco à forma do romance e tornando o gênero o que pode ser hoje, uma espécie de “continente” de tudo.

Quero fixar a atenção em um ponto, que é a indicação de Hunter de que essas intromissões de um gênero no outro não são implicações apenas formais, mas que envolvem também o “escopo” e a “epistemologia” do romance. Há uma combinatória peculiar aí. Aparece uma indicação de que considerações sobre a forma puxam

a indagação a respeito do que cabe na forma, é contido na forma: o que a forma acolhe como tema, problema, possibilidade, “conteúdo” ou escopo. E, em paralelo, sugere-se que fazer tal conexão nos conduz a explorar esse domínio que tem implicações também para um debate sobre o saber que isso produz, e como ele se produz, se sugere, se vende. Afinal, o que se sabe lendo um romance? O que o romance dá a conhecer, e como se conhece isso?

Longe de mim querer dizer que tiramos dessas considerações ligeiríssimas sobre um certo fluxo de transações entre os gêneros no processo de sedimentação das possibilidades do romance um jeito de “concluir” o que quer que seja sobre como isso se dá contemporaneamente. Conclusão, num sentido forte, talvez não dê. Mas creio que dá sim para pensar como tais transações se dão hoje tendo como referência como essas transações se deram: que a vida presente, tardia, do romance autobiográfico possa ser lida de maneira articulada à sua vida pregressa, inicial. Pois, ao manusear casos como os que desejo analisar adiante, penso: estou lendo romances contemporâneos que não só estão infectados de simpatias e gestos que cortejam o autobiográfico, mas que são marcados formalmente por entradas de diário e anotações: o que se propõem a fazer? nos dão a entender o que mesmo? Saindo do âmbito, assim, do que foi uma “primeira vida” do romance autobiográfico – aquela que inclusive prescindia dessa denominação –, o que acontece em sua “segunda vida”, ou segunda vinda?

29

## II

Vejamos um caso, o do autor uruguaio Mario Levrero (1940-2004). Desde sua morte, já se acumulou uma glosa razoável sobre toda sua produção (veja, por exemplo, os textos coletados em De Rosso, 2013), que tende a um consenso sobre um momento final, uma fase final de sua poética que seria marcada pelo uso do diário e da anotação como articulador formal mais evidente: é o Levrero de

*Diario de un canalla* (2013), *El discurso vacio* (2009), e *La novela luminosa* (2010). Damian Tabarovski (2006), em resenha de *La novela luminosa*, descreve, no que me parece ser um esforço bem-sucedido, esses livros tardios de Levrero como “um tipo de narração alterada que, em um mesmo movimento, lembra o romance, o ensaio, o manual de auto-ajuda e o diário íntimo”. Isso retrata uma certa perplexidade, é um super-híbrido de gêneros o que se descreve aí – e, justamente por isso, me parece feliz como definição de um trabalho que, ainda que pareça um diário-romance, coloca alguns problemas mesmo diante dessa estratégia de definição por hifenação, pedindo mais de nossos protocolos de leitura habituais. O livro tem cara de diário, parece dizer a descrição de Tabarovski, mas o buraco é mais embaixo.

30 Dou um exemplo que me parece eloquente de um artifício de “dobra”, reiterado ao longo do livro, que me chama a atenção, e me faz querer ponderar mais sobre o modo de ler que solicita. Lá pelas tantas, mais de quatrocentas páginas dentro do texto, o narrador se mostra agoniado pelo final do livro. É um final que sabe próximo, pois corresponde ao plano que deu início ao que lemos até o momento, a saber: escreveria um diário ao longo do ano em que recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim para a produção de um livro, esse que estamos lendo, que inclui o “diário da bolsa”. Incomodado pelo que lhe parece a repetição de lances em uma vida bem ordinária, considera aí a possibilidade de fazer algo notável para que o livro termine: um gesto bizarro, “sair à rua fantasiado de macaco para gerar com isso uma história divertida e distinta com a qual possa terminar o livro” (p. 434). Essa sugestão é manuseada para ser descartada imediatamente, e convocar a seguinte manobra autorreferencial:

Tenho um grande problema com esse diário; antes de dormir pensava que por sua estrutura de romance já devia estar chegando ao fim, mas sua qualidade de diário não me permite isso,

simplesmente porque faz muito tempo que nada interessante acontece em minha vida para que eu chegue a um final digno. Não posso simplesmente colocar a palavra “fim”; tem de haver algo, algo especial, um feito que esclareça o leitor sobre tudo que foi dito anteriormente, algo que justifique a penosa leitura destas páginas acumuladas; em suma, um final.

A transação à qual me referi antes como “dobra” aparece aí de maneira, acredito, clara: estamos tratando de um diário ao qual se cobra uma organização romanesca, um artifício de clímax. Sem clímax, sem final: o diário, portanto, em seu conteúdo, tematiza sua ambição de romance (e de um certo tipo de romance, o tipo que precisa de clímax). Mas a coisa não acaba aí, pois a dobra se redobra e, logo após o trecho acima, o narrador sugere um jeito para o fim do livro e, dentro da entrada de diário, abre aspas, e diz:

“Estou cansado dessa situação, estou cansado dessa vida cinza, estou cansado da dor que me produz a relação insólita que tenho com essa mulher, a consciência de que a perdi embora, ao mesmo tempo, a tenho por perto, a tensão sexual de cada encontro, que não se resolve em outra coisa a não ser em meu vício absurdo com o uso do computador; estou cansado de mim mesmo, de minha incapacidade para viver, de meu fracasso. Não consegui cumprir com o projeto da bolsa, que foi mal concebido, é inviável, não me dei conta de que o tempo não volta atrás, nem de que sou outro. Tenho colado a mim esse papel de escritor, mas já não sou escritor, nunca quis ser escritor, não tenho desejo de escrever, já disse tudo que queria dizer e escrever deixou de me divertir e de me conferir uma identidade. [...] Posso escrever: veja você como estou escrevendo agora e como estou escrevendo bem. Posso escrever o que bem queira; ninguém me incomoda, ninguém me interrompe, tenho todos os elementos e toda a comodidade de que necessito, mas simplesmente não tenho vontade, não quero fazê-lo. E estou cansado de representar esse papel. Estou cansado de tudo. A vida não é

mais que uma carga idiota, desnecessária, dolorosa. Não quero sofrer mais, nem levar adiante essa vida miserável de rotinas e vícios. Por isso, assim que fechar essas aspas aqui, vou estourar a cabeça com um tiro”. (p. 434)

32 Agora, uma pausa. Em primeiro lugar, há a consideração de que há uma “estrutura” de romance acoplada a uma “qualidade” de diário: o que é isso? A partir de considerações sobre um devir desejável dessa “estrutura”, cobra-se um determinado conteúdo ou, mais especificamente nesse caso, um resultado da/para a narrativa. Ora, sendo derivada de uma possibilidade de vida, que a forma diário registra, contempla-se, para renegar, a questão do fazer para escrever: o narrador recusa essa solução, rejeita a possibilidade de fazer algo para que isso, que foi feito, se escreva. Dessa maneira, parece veraz de acordo com os pressupostos da “qualidade” de diário mas, como deseja ser *ao mesmo tempo* fiel a uma demanda oriunda da “estrutura” do romance, está com um problema nas mãos. E esse problema é resolvido com uma jogada especulativa, uma decolada, que justifica um clichê: falido e cansado, o artista sai da vida para entrar na história, escrita por um gesto maior de recusa. A morte – em tese, um fato da vida, do não-ficcional – funciona aqui como o artifício maior do final de teor romanesco, cuja presença não só conferiria ao texto a tonalidade dramática almejada, mas também sua resolução de acordo com uma certa definição de clímax. Mas a isso se acrescenta uma outra volta, que nega o interesse em compactuar com essa resolução, e o narrador prossegue assim em seu diário de vida ordinária por mais e mais, confinando a um momento de aspas dentro do seu “diário” o que seria a resolução que encontrou para seu “romance”.

Poderia me estender aqui, mas vou interromper o fluxo de comentário, em parte por acreditar que o contraste com coisa semelhante, mas distinta, em Coetzee interessa mais, como espero esclarecer a seguir. O que quero marcar é que há algo de extraordi-



nário na maneira como o nexo entre romance e diário está formado aí: que não se trata de acoplamento, uso, capitalização de um gênero pelo outro, apenas: há uma problematização dos dois gêneros, do que é diário, do que dá romance, e que talvez aí resida um marco possível da segunda vida do romance autobiográfico: a instabilização do contrato entre as formas, a cutucada na pasmaceira da crítica e da recepção que intente manobrar o jogo intergenérico como se a operação fosse de somatória, e sua resolução fosse aritmética.

### III

Vejamos outro caso, o do sul-africano naturalizado australiano J. M. Coetzee (1940-): a extensão da glosa a seu trabalho, principalmente após o Nobel, é oceânica, e longe de mim querer fazer, mesmo em resumo mínimo, do estado-da-arte do pensamento. Mas dá para indicar aquelas zonas de tão pouca controvérsia que já aparecem em livros didáticos dedicados a ele, como em Head (2009), onde se indica uma zona de autorreferência como tema e problema em momentos de sua produção ficcional e ensaística, podendo em alguma medida já ser localizada em sua estreia literária, em 1974, com *Dusklands*, organizado através da manobra do “manuscrito encontrado”, nesse caso um que teria sido produzido por um Jacobus Coetzee, um ancestral familiar. Meu interesse aqui está no assim-chamado “ciclo autobiográfico” de Coetzee, composto por *Boyhood* (1997), *Youth* (2002), e *Summertime* (2009), todos subintitulados “Cenas da vida na província”, que ficou como sendo o título de sua edição em um só volume, em 2011. Esse ciclo é marcado por alguns artifícios: saltam aos olhos o uso da terceira pessoa (“ele”) em textos que se supõem de cunho autobiográfico, bem como a temporalidade da narrativa no presente em textos que se ancoram na memória individual. Ainda, fala-se sobre o gradual afastamento dos fatos conhecidos na biografia do autor e o incremento da pegada ensaística no segundo livro. E, por fim, há a alteração radical da forma do projeto no terceiro livro, *Verão*, em

cuja orelha consta uma foto do autor “de época”, e que está constituído apenas por formas pouco nobres da escrita: diários, seguidos de entrevistas, finalizado por caderno e anotações sem data, que recuperam pelo menos um elemento presente no que se narra nos diários, a relação do narrador/personagem com seu pai. Qualquer protagonismo nessa “autobiografia” é mediado: o grosso do livro é composto pelas entrevistas realizadas por seu suposto biógrafo, e como uma espécie de moldura temos os diários e cadernos no início e no final.

Vou me concentrar justamente no trecho final, buscando evocar algo das ressonâncias oblíquas que esse trecho tem com o material de Levrero que examinei antes: aqui, trata-se também de parte daquilo que conforma uma espécie de conclusão abismal do livro, conclusão sem fechamento, dilemática, problemática, conclusão sem resolução. E há a marca formal do uso de anotação, da estrutura de nota, esboço, material ainda por ser trabalhado, e algo que, embora de maneira algo distinta do que vimos em Levrero, também se dobra especulativamente, em movimento no qual a escrita de si recorre à ficção.

34

Fragmento sem data.

Ideia para uma história.

Um homem, um escritor, mantém um diário. Nele anota pensamentos, ideias, acontecimentos significativos.

As coisas viram para pior em sua vida. “Dia ruim”, ele escreve no diário, sem elaboração. “Dia ruim”, ele escreve, dia após dia.

Cansado de denominar cada dia de ruim, ele decide simplesmente marcar os dias ruins com um asterisco [...].

Os dias ruins se acumulam; os asteriscos se multiplicam como a praga das moscas. (p. 260-1)

Vamos orientar a leitura aqui: estamos nas páginas finais de um livro que é também o capítulo final de uma trilogia autobiográfica; nelas, lemos uma página não datada de um caderno na qual se esboça uma narrativa a respeito de um escritor que mantém um diário, e que diante da repetição de estados faz uma espécie de recuo: abdica do adjetivo e o codifica como signo, como uma espécie de significante bruto e idiossincrático, do estado de espírito que se repete e se registra reiteradamente. Na sequência da anotação, o personagem corteja acessar a poesia como artifício expressivo, mas condena a ideia no nascedouro, se supondo infértil. Ao mesmo tempo, questiona sua capacidade ou competência para perseverar na prosa, uma vez que questiona o valor e propósito do próprio perseverar (não vou explorar isso, demandaria outro ensaio: mas a chave obviamente beckettiana que isso revela reforça um traço do personagem que Coetzee construiu ao longo desse ciclo autobiográfico: a narrativa da descoberta de Beckett é um momento importante no segundo livro, *Juventude*, e é de conhecimento comum que Coetzee não só produziu vários ensaios a respeito de Beckett como dedicou sua tese de doutorado a uma análise estilística de parte da produção do autor irlandês). E, com isso, observamos mais uma vez a dobra: o diário do personagem que habita a anotação no caderno do personagem/narrador/Autor/biografado/autobiógrafo “Coetzee”, se transforma rapidamente em um registro de “Modos de acabar consigo mesmo”, um inventário de fantasias do fim da existência, da experiência, do sofrimento. Dentre os métodos que contempla, elege o afogamento, e se dedica a escrever um pequeno manual de instruções do suicídio por essa estratégia. Da descrição desse método emerge, na naturalidade abrupta típica de uma escrita improvisada e casual, não-definitiva, que o trecho ambiciona emular, apresentando-se como um registro do embrião de uma ideia para a escrita futura, a seguinte consideração:

Todo seu relacionamento com o mundo parece ocorrer através de uma membrana. Como a membrana está ali, a fertilização não ocorre. É uma metáfora interessante, cheia de potencial, mas o leva a lugar nenhum que ele possa enxergar. (p. 261)

Para começo de conversa: “ele” quem? Um personagem, dentro de um livro que supostamente o biografava, inventa uma ficção e a anota. A anotação, a proximidade com a “folha solta”, aqui me parece relevante, pois o que pode ser mais modesto, mais anterior à literatura, à conquista da forma e ao sucesso do artifício que o meramente anotado? E o que se anota é uma ficção da falência e do esgotamento, morte e dissolução por toda a parte: morte da potência expressiva (a articulação reduzida a uma espécie de gutural da escrita, o dia ruim transformado em asterisco, como os expletivos interditados nas histórias em quadrinhos; a oscilação entre prosa e poesia e a recusa a ambas; o cortejo e a perseguição de uma forma do final), e nela se encrava uma reflexão que embaraça a quem se destina ou por quem é produzida: pelo personagem, ou pelo personagem do personagem? “A membrana está ali, a fertilização não ocorre”; o que se evoca aqui nesse trecho: a luz de uma relação imediata com o mundo como algo almejado? Ou a constatação de que aí também há apenas falência: para aludir, talvez algo abusivamente, a Derrida, uma “Metafísica da Presença” que é acolhida para ser criticada, sintetizada ao máximo do ressecamento e traduzida como um problema existencial? E afinal: essas anotações, o que exatamente fazem aí? Incrementam a verossimilhança? Recuperam e evocam “criticamente” (levando ao extremo, convocando a crise) a fonte de todo romance (pensando aqui em Barthes, e sua sugestão do começo do romance na anotação)? Por fim, observe como aparecem ressonâncias e dissonâncias com relação ao trecho de Levrero: como em ambos os casos parecemos tratar do mesmo (o arranjo intergenérico; a entrada do especulativo no factual; o

problema do fim), mas em operações muito distintas, visíveis mesmo a partir de uma acuidade tão ligeira como a que foi conferida ao exame dos dois casos.

#### IV

Três sugestões me parecem interessantes aqui, e vou arrematar com elas em particular porque elas me dizem de algo da ordem do rendimento prometido – parece que, para pensar melhor sobre o funcionamento do que estou chamando aqui de “romances autobiográficos”, vale a pena investir mais na produção de diálogo entre tais referências e os romances que examinei (e outros, aos quais apenas aludi), do mesmo jeito que me parece haver algo de rentável na consideração, exposta por mim no início, da maneira como Hunter e Gallagher leem os primórdios do romance e suas transações com outros gêneros.

Uma é a remissão, por parte de Reinaldo Laddaga em seu *Estética de Laboratório* (2013), do que chama de “estado de estúdio” característico de algumas produções artísticas contemporâneas que lhe parecem particularmente interessantes, produtos que se apresentam repletos de marcas de seus processos de desenvolvimento, trabalhos nos quais tudo que se apresenta ostenta o sedimento da manufatura. Interessado em manifestações artísticas de vários campos, seu trabalho crítico parece particularmente enriquecedor como recenseamento de uma certa padronagem, de ressonâncias não imediatamente evidentes entre música, artes plásticas, literatura e da captação, nessa zona comum, de uma família de gestos afins. “Os materiais da tradição”, diz Laddaga (introdução, *passim*), “são apresentados como somas precárias de estratos”, e “o atributo cardeal das matérias que seus trabalhos mobilizam é a fragilidade”, patente em “construções que incorporam materiais menores e stratigrafias do passado” e possuem “equilíbrio apenas momentâneo”.

Outra é a discussão iniciada por Abel Barros Baptista (2010) em seu “O desaparecimento do ensaio”. Há um interesse polêmico/agonístico preciso nesse posicionamento de Baptista, que busca caracterizar o relacionamento entre ambivalente, predatório e competitivo que a “literatura” e seus dispositivos teóricos mantém com o gênero ensaio. Ao contrário de Laddaga, pouco interesse em diagnóstico de tendência geral nas artes contemporâneas aparece no texto de Baptista, mas, talvez justamente por conta de seu foco muito concentrado, manifesta um *insight* que me parece interessante quando aborda, invertendo, um problema mais ou menos comum, de manuseio corrente, da maneira como o faz nos trechos a seguir:

Como se finge escrever um ensaio? Como será a forma de um ensaio que é um simulacro de ensaio deliberadamente construído para parecer um verdadeiro ensaio? [...] Como se finge um conto? E como é que um conto pode ser disfarçado de ensaio? (p. 16)

A ação da teoria, a fim de preservar a forma do conto, lança a suspeita sobre a forma do ensaio: seria forma que se faz confundir com o ensaio para efeitos de natureza ficcional, mas que a própria ficção se encarrega e logra denunciar enquanto simulacro de ensaio. (p. 18)

O ensaio dá forma a essa capacidade de a literatura se conhecer a si mesma, mas forma que justamente fragmenta o todo, despreza a totalidade, brinca com a verdade e tripudia sobre as regras, porque não reconhece a bem dizer nenhum objeto senão como pretexto do seu surgimento. (p. 23)

Por fim, recuperando a abertura deste texto e sua convocação para um exame de como gêneros não-ficcionais e ficcionais se elaboram no momento em que comumente atestamos que o gê-

nero romance se inaugura (ou seja: tenho consciência de que há uma zona de controvérsia que está sendo elidida aqui), me chama a atenção esta afirmação de Gallagher (2009):

Tornou-se quase um lugar-comum dizer que o limite entre ficção e não-ficção está se dissolvendo e que nossos campos discursivos estão, mais uma vez, mudando de fisionomia. [...] Podemos prever que o jogo ontológico assumirá maior importância para os leitores do século XXI do que teve no curso dos três séculos precedentes. Todavia, as novas narrativas mistas não tornarão obsoleta a pesquisa sobre o que sabemos acerca da ficção – ou seja, o que sua história legou para nossas práticas de leitura –, ao contrário, irão torná-la cada vez mais necessária. (p. 658)

Jogando o que parece aludido nessas remissões sobre os casos que apresentei ligeiramente aqui, acho que temos a possibilidade de dialogar com a afirmação/desejo/poética de Mariás (“Abordar o campo autobiográfico, mas apenas como ficção”) em uma conexão capaz de acolher a semente de paradoxo que parece residir aí, e que se apresenta também em Levrero e Coetzee, nesses momentos de recurso à anotação e ao diário, dentro do romance, no século XXI. Há algo aí que tem a ver com um mapa da “Forma, escopo, e epistemologia” dessas transações no espaço romanesco contemporâneo, em particular na medida em que me parece valorizar o debate sobre o que é “interessante” nessas narrativas. Acredito que isso passa pelo que Gallagher chama de “jogo ontológico”, e que, se esse sintagma me parece tão sedutor, isso se dá em particular por sua feliz ambivalência: entre a leveza do jogo e o peso da ontologia, entre o que se refere ao gênero híbrido e aquilo a que o gênero híbrido se refere.

## REFERÊNCIAS

BAPTISTA, A. B. O desaparecimento do ensaio. In: *De espécie complicada: Ensaio de crítica literária*. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

COE, J. *Like a fiery elephant. The story of B. S. Johnson*. London: Continuum, 2006.

COETZEE, J. M. *Boyhood – Scenes from provincial life*. London: Harvill Secker, 1997.

COETZEE, J. M. *Youth – Scenes from provincial life*. London: Harvill Secker, 2002.

COETZEE, J. M. *Summertime – Scenes from provincial life*. London: Harvill Secker, 2009.

DE ROSSO, E. (Org.) *La máquina de pensar em Mario: Ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

FREY, J. *Um milhão de pedacinhos*. São Paulo: Objetiva, 2003.

GALLAGHER, C. Ficção. In MORETTI, F. (Org.) (2010) *O Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

40

HEAD, D. *The Cambridge introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HIBBARD, A. Biographer and subject: A tale of two narratives. *South Central Review*, Volume 23, N 3, pp. 19-36, Fall 2006.

HUNTER, J. P. (1979) Biography and the novel. *Modern Language Studies*, vol. 9, no 3, pp.68-84.

HUNTER, J. P. *Before Novels: The cultural contexts of eighteenth century English fiction*. New York: Norton, 1990.

KNAUSGAARD, K. O. *Minha Luta 1: A morte do pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LADDAGA, R. *Estética de Laboratório*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEVRERO, M. *La novela luminosa*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

LEVRERO, M. *El discurso vacío*. Barcelona: Debolsillo, 2009.

LEVRERO, M. *Diario de un canalla/ Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Mondadori, 2013.



MARIAS, J. Autobiografía y ficción. In: *Literatura y fantasma. Edición ampliada*. Madrid: Alfaguara, 1993.

MARTENS, L. *The diary novel*. London: Cambridge University Press, 1985.

SYMONS, A. J. A. *The quest for Corvo*. East Lansing: Michigan State University Press, 1955.

TABAROVSKY, D. La realidad es una cosa lejana. *El País*, 7-10-2006. Disponível em:

<[http://elpais.com/diario/2006/10/07/babelia/1160177955\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/07/babelia/1160177955_850215.html)>. Acesso em: 21 março 2014.

## O bom romance e o romance bom, um ágon americano

Caetano W. Galindo (UFPR/CNPq)

Não é uma definição de parâmetros. Pouco hei de ser, eu, capaz de determinar o que são as categorias que o mesmo título deste texto pretende explorar. Quero apenas uma espécie de bom-senso, de aquiescência ao consuetudinário, ao estabelecido e continuamente prescrito pelos usos, digamos, paisanos de linguagem. Um bom romance, qualitativamente determinado; um romance bom, eticamente qualificado.

42

Passa longe de mim também o desejo de propor qualquer historicização efetiva deste ágon. A bem da verdade, passa longe da minha capacidade: longe da minha, questionável, competência.

Me interessa apenas explorar um pouco essa batalha entre os *better angels* da natureza do romance, conforme explicitada, novamente, a partir de um livro recentíssimo (a bem da verdade, enquanto escrevia a primeira versão deste texto ele ainda nem tinha sido lançado), que se presta de maneira singular não apenas a reviver esse embate, mas também a historicizá-lo em ponto pequeno, em escala como que camerística.

De John Gardner a David Foster Wallace, sim. Mas centradamente a partir de Mercer Goodman. Originalmente a partir de seu criador, Garth Risk Hallberg. Um escritor inexistente, criado por um escritor inspirado por outro, encaixado no contexto de um quarto. Quatro décadas de romance nos Estados Unidos.

Mas vejamos.

\*

Durante o ano de 2015 começou a correr pelo mercado editorial mundial, depois de trajetória semelhante pelo americano, o nome do virtual desconhecido Garth Risk Hallberg. Não cabe aqui entrar nos meandros, fartamente divulgados, das negociações e dos leilões que repentinamente transformaram um ativo resenhista e comentarista cultural no nome da vez do romance norte-americano.

O fato é que a mera insinuação, de início como boato, de que o preço pago pelo manuscrito de *City on Fire*, seu romance de estreia, teria batido todos os recordes do mercado dos Estados Unidos, já bastaria para criar considerável expectativa em torno de um romance do qual, diga-se de passagem, a editora (finalmente a Knopf) escolheu divulgar quase nada, além do trecho de abertura e de informações gerais do contexto da trama, durante os vários meses que se seguiram<sup>1</sup>. Negociações, e valores, semelhantes ocorreram em vários outros mercados, especialmente na Inglaterra e no país semi-independente que é Hollywood.

No Brasil, ou mais especificamente na minha mesa, o factoi-de explodiu no dia 23 de abril de 2015, com a proposta de traduzir o romance de pouco menos de 950 páginas, a tempo de garantir um lançamento nacional que não perdesse completamente o embalo da novidade. O “hype”. Enquanto escrevo a versão final deste texto, o livro está em preparação na editora, com previsão de lançamento para o primeiro semestre de 2016.

Trata-se de um grande romance-painel, de clara filiação com os romances mais extensos de Don DeLillo. Há inclusive pequenas referências internas, como a presença da *tag* do grafiteiro que se assina Moonman157, derivada de *Underworld*. Essa similaridade, especialmente com *este* romance de DeLillo, fica ainda mais sublinhada (e no fundo possibilitada) pelo fato de que *City on Fire* se

passa, centralmente, no período que vai de dezembro de 1976, até o grande blecaute que parou de Nova York entre 13 e 14 de julho de 1977 e que, numa cidade em férvido estado de tensão econômica e social, gerou quebra-quebra, incêndios, transtornos de toda natureza.

O romance não deixa de explorar o contexto prévio de suas dezenas de personagens, voltando aos anos 50 e seguindo até o século XXI para esclarecer trajetórias e consequências. Mas o centro da trama nunca se desvia muito desses poucos meses, e o clímax de todas as linhas de ação e de desenvolvimento de alguma maneira passa pela noite daquele 13 de julho.

Uma das personagens centrais do romance, Mercer Goodman, é um escritor. Ou alguém que se considera um escritor em formação. Mesmo com os ligeiros *flash-forwards* que dão conta de sua trajetória até a década de 10 do século atual, não conseguimos saber se a carreira que parece ter lhe garantido certa proeminência neste momento é de fato a carreira de escritor. A bem da verdade, mal podemos saber se é a um respeito pelo profissional ou a certo pasmo pelos fatos que envolveram Goodman e seu tio, William Hamilton-Sweeney, que se deve a incredulidade de Will, o narrador do último trecho em que há uma menção a seu nome, quando informa à mãe que *crazy as it is, I'm imagining Mercer Goodman might come, too*<sup>2</sup>.

Mas em 1977 Mercer está em crise. Ele se mudou da Georgia para Nova York, a princípio para se dedicar a seu grande projeto de romance (nunca fica claro que romance seria esse). Negro, homossexual, ele descobre que se adaptar à vida na metrópole e aos seus mecanismos mais o afasta da literatura que o aproxima dela.

Mas nos momentos em que sonha com as glórias derivadas da eventual publicação do romance, como compensação pelas agruras que vive, talvez, esses sonhos costumam tomar a forma de uma entrevista em que um jornalista, branco, levanta a bola para

ele dizer tudo que pensa a respeito da sociedade e da literatura.

É num desses devaneios de Mercer que aparece o seguinte trecho:

**Q:** *Your work seems to represent a qualitative break with some of the minimalist tendencies coming into vogue among young writers at that time. Some might even call it old-fashioned.*

**A:** “Well, we lived, people of my generation, in an age of uncertainty. A whole set of institutions we’d grown up trusting, from the churches to the markets to the American system of government, all seemed to be in crisis. And so there was a fundamental skepticism about the ability of any institution, even one like the novel, to tell us anything true.

**Q:** *But it sounds like you’re almost in sympathy with the opposition, Mr. Goodman.*

**A:** “I see that as my job, basically. To be in sympathy. But I’ve long felt, perhaps perversely, that when you hold theory up to experience and they don’t match, the problem must be with the theory. There’s the critique of the underpinnings of these institutions — justice and democracy and love — and then there’s the fact that no one seems able to live without them. And so I wanted to explore again the old idea that the novel might, you know, teach us about something. About everything<sup>3</sup>.

45

Uma pequena análise do diálogo, claro, é interessante. Especialmente se levarmos em consideração, ainda que de passagem, o contexto histórico geral da literatura americana naquele momento e, mais ainda, o fato de que o diálogo se dá com perguntas customizadas, que não apenas fornecem a Mercer a possibilidade de se manifestar apenas sobre o que desejaria, mas que de certa forma também apresentam as premissas latentes, com que ele obviamente concordaria, para os juízos que porventura pretenda enunciar.

De saída vemos que a entrevista é *imaginada* num momento posterior ao dos anos 70, quando não apenas Mercer teria se tornado figura de referência, mas quando o minimalismo de Carver, por exemplo, já podia ser visto (quase interrogatoriamente?) como uma *tendência* que grassou entre os jovens êmulos naquela década. Outro fato curioso é que o áulico entrevistador prontamente, e sem se ver questionado, identifica certa veia *antiquada* na produção de Mercer: uma tentativa de resgate de formas e meios (como veremos) de uma ficção que naquele momento já pudesse se julgar *ultrapassada*; ou que ao menos era vista assim pelas correntes mais vigorosas dos novos criadores.

É lógico que é justamente essa a necessidade de se criar esse interlocutor futuro: a possibilidade de ver o *datado* se transformar no fundo em *vanguarda*, ao ter sido aceito e se tornar, senão padrão (não temos como determinar), ao menos entronizado entre os *modi operandi* aceitos e reconhecidos.

46

Mas vale lembrar (antes ainda de entrarmos nas *respostas* de Mercer) que se ele brincava de exercitar essa fútil presciência, Hallberg escreve quarenta anos depois e, não apenas isso (por mais que possa parecer tolo reafirmar este fato), escreve para um público de quarenta anos depois, consciente em alguma medida dos desenvolvimentos por que passou a prosa literária americana. E, para Hallberg, o registro *antiquado* de Mercer de fato é não apenas *vencedor*, como um modelo consideravelmente relevante. No entanto, um modelo que ainda parece, em retrospecto, precisar ser defendido. Em 1977 e, talvez, em 2015.

A similaridade entre o *manifesto* sonhado por Mercer e as declarações enviesadas de uma espécie de *credo* literário de Hallberg (e não podemos esquecer que essa *entrevista*, especificamente, aconteceu já passado um terço do romance, quando qualquer leitor atento teria percebido que a fidelidade do autor de *City on Fire* estaria muito mais com os modelos descritos e quase pres-

critos por Goodman do que com qualquer sensibilidade de *vanguarda*, seja ela minimalista ou não) fica ainda mais clara quando analisamos a resposta da personagem. Não é apenas ao ambiente em que cresceu a geração literária de Hallberg, nascido, em 1979, que pode ser aplicada essa descrição, afinal, de uma crise de fé, de uma crise de confiabilidade. A bem da verdade, ao lermos em 2015 o trecho citado, a sensação que praticamente não podemos evitar ao ler a descrição de Mercer é a de que ele quase parece estar reclamando de barriga cheia...

O interessante daquele diagnóstico social, geracional, no entanto, é a contaminação que até o romance poderia ter sentido. Ou seja, a ideia de que um projeto “tolstoiano” de literatura estivesse totalmente impossibilitado por essa crise de confiança. De que o “narrador” estivesse tão questionado quanto qualquer voz pública. De que a má vontade para com os “enunciadores de verdade” tivesse se estendido para o domínio de uma forma de arte que, segundo a leitura de Mercer (e de Tolstói, mesmo antes de seus momentos mais “proselitistas”, e de David Foster Wallace, um século depois, como veremos), de certa forma poderia assim ter perdido parte central de seu vigor estético. Não apenas ético.

Mas a guinada mais interessante, mais *sinteticamente* (no sentido químico) relevante da entrevista de Goodman se dá diante do pasmo do “entrevistador”, que aponta, corretamente, que aquela leitura da situação de descrédito do narrador e do romance era na verdade a mesma leitura que embasava, e em certo sentido justificava, a produção *inovadora*, por exemplo, dos minimalistas. O que eu quero descrever como *síntese* aqui, e que me parece precisamente a chave para entender não o romancista em-projeto e projetado que era Mercer Goodman, mas a situação da geração a que pertence Hallberg, é o fato de que diante dessa afirmação Mercer não adota a postura contestatória e de afirmação de opostos que se apresentaria como alternativa mais simples. Declarar que

*eles estão errados, ou no diagnóstico ou na sua reação*, seria a forma mais direta de prosseguir afirmando seu projeto. Mas o que Mercer resolve fazer é englobar a posição da “oposição”, adotando não uma postura de contestação de suas propostas, mas no fundo uma atitude de negação da própria lógica opositória, conflitiva e agônica que rege os postulados dos movimentos revolucionários e reacionários em geral. Quem pensaria em termos de certo/errado, adequado/inadequado e, no limite, novo/velho seriam justamente os “opositores” desse Mercer epifânico. A ele, no entanto, cabe se opor a estas dicotomias negando justamente o processo que gera as polarizações.

Ao afirmar que tacitamente, sim, ele está do lado da oposição, e ao justificar essa afirmativa dizendo que se trata, na sua opinião, de uma definição do *métier* do romancista, constituir, elaborar ou tornar-se ele próprio uma máquina de empatia, Goodman insinua o que seria a saída mais sofisticada para o dilema Tolstói-Carver: a saída, sofisticada, epistemológica e (muito cuidado aqui) moralmente *superior*.

48

Goodman/Hallberg, assim, se colocam numa posição de efetiva síntese (química? dialética?) entre posições que naquele momento podiam parecer irreconciliáveis, e que para não poucos escritores depois daquilo puderam parecer igualmente inaproximáveis. Não só em termos de forma, mas também em termos de *conteúdo*, de responsabilidade moral da ficção em relação ao mundo que descreve e para o qual escreve.

Menos de vinte anos depois do momento em que Mercer dramatiza essa “entrevista”, e pouco mais de vinte anos antes de Hallberg nos apresentar essa cena e esse diagnóstico, David Foster Wallace, numa entrevista originalmente publicada na “Review of Contemporary Fiction” (1993) e depois veiculada no site da Dalkey Archive Press<sup>4</sup>, já ilustrava um dilema razoavelmente parecido, nos seguintes termos:



For me, the last few years of the postmodern era have seemed a bit like the way you feel when you're in high school and your parents go on a trip, and you throw a party. You get all your friends over and throw this wild disgusting fabulous party. For a while it's great, free and freeing, parental authority gone and overthrown, a cat's-away-let's-play Dionysian revel. But then time passes and the party gets louder and louder, and you run out of drugs, and nobody's got any money for more drugs, and things get broken and spilled, and there's a cigarette burn on the couch, and you're the host and it's your house too, and you gradually start wishing your parents would come back and restore some fucking order in your house. It's not a perfect analogy, but the sense I get of my generation of writers and intellectuals or whatever is that it's 3:00 A.M. and the couch has several burn-holes and somebody's thrown up in the umbrella stand and we're wishing the revel would end. The postmodern founders' patricidal work was great, but patricide produces orphans, and no amount of revelry can make up for the fact that writers my age have been literary orphans throughout our formative years. We're kind of wishing some parents would come back. And of course we're uneasy about the fact that we wish they'd come back – I mean, what's wrong with us? Are we total pussies? Is there something about authority and limits we actually need? And then the uneasiest feeling of all, as we start gradually to realize that parents in fact aren't ever coming back – which means “we're” going to have to be the parents<sup>5</sup>.

49

Mas que tipo de “pais”?

A resposta se vê quase impossibilitada se o modelo anterior, *old-fashioned*, não podia mais ser aceito sem certa reserva de ironia, se o modelo vigente (ou em vias de se estabelecer) parecia ter feito da ironia permanente a única forma de se lidar com o permanente questionamento de qualquer postura/voz de autoridade. A geração que Wallace descreve como aquela que *cresceu* nos anos

70, parecia se ver, vinte ou talvez ainda quarenta anos depois, diante de uma situação muito similar à que Mercer descreve, mas o fato é que a singela solução sintética que ele oferece precisamente ao *contornar* o problema (de uma maneira, diga-se de passagem, que só seria aceita por um jornalista/entrevistador como aquele, mera projeção de suas ideias e mera ideação de seus projetos...), se é que veio a ser realmente possível, só foi possível para a geração de Hallberg em função desses quarenta anos intervenientes, e em alguma medida, graças à intervenção constante e quase *militante* de David Foster Wallace, que naquela mesma entrevista a Larry McCaffery, já parecia ir um ponto além do diagnóstico da “crise institucional de fé” que Mercer esboçava na sua entrevista, ao declarar *Look, man, we'd probably most of us agree that these are dark times, and stupid ones, but do we need fiction that does nothing but dramatize how dark and stupid everything is?*<sup>6</sup>

50 Essa mesma entrevista aborda (coincidentemente?) inclusive a questão do minimalismo, e de sua pesada marca em determinado período (para Wallace um período formacional) da literatura americana.

Minimalism's just the other side of metafictional recursion. The basic problem's still the one of the mediating narrative consciousness. Both minimalism and metafiction try to resolve the problem in radical ways. Opposed, but both so extreme they end up empty. Recursive metafiction worships the narrative consciousness, makes “it” the subject of the text. Minimalism's even worse, emptier, because it's a fraud: it eschews not only self-reference but any narrative personality at all, tries to pretend there “is” no narrative consciousness in its text. This is so fucking American, man: either make something your God and cosmos and then worship it, or else kill it.<sup>7</sup>

Porque no fundo é essa dinâmica *either/or* que seria necessário superar.

Mas superar para quê? E em nome de quê?

É muito fácil transformar em questões meramente formais a dúvida originalmente atribuída a Goodman, assim como as aporias que encontramos em Wallace, como se mesmo essas questões formais não estivessem ligadas, nos melhores romances, ao problema maior que, de fato, do fundo, parecia ser o que mais incomodava nosso herói/autor fictício. Como fazer a literatura falar de coisas que outras instituições não abarcam mais. Como abordar temas que foram ficando aparentemente fora da “jurisprudência” do narrador contemporâneo (hoje ou há quarenta anos), na mesma medida em que ele se transformava (na alta literatura) ou em títere autocelebratório e permanentemente consciente de seu estatuto precário e “forjado” ou em entidade a ser combatida e *esvaziada* em nome de uma pretensa objetividade fria de representação.

Pela leitura de Wallace, é fácil perceber que seu *inimigo*, sua *contraparte*, melhor dizendo, deveria estar do lado do que ele identifica como *metaficção recursiva*, já que o projeto minimalista, citado pelo entrevistador de Goodman, ele descarta de fato como uma fraude e, no limite, uma impossibilidade algo ingênuas, na medida em que nos seus momentos mais tipificados<sup>8</sup> ele buscava se sustentar sobre uma impossibilidade linguística: a farsa da total objetividade não-refratada. Logo, diante do *eu old-fashioned*, capaz de enunciar juízos ou de mediar a apresentação de quaisquer fatos ou juízos, o que se colocava como alternativa naquela situação era o *eu* autoconsciente da sua (portanto duplamente) paradoxal instabilidade enquanto *eu* e enquanto *entidade linguística*. A perene enunciação da impossibilidade que, como todo discurso da impossibilidade (cf. os logorreicos profetas da incomunicabilidade) acima de tudo tende a idolatrar o *eu* que enuncia a impossibilidade. E essa circularidade autocelebratória tendia a culminar na (ou a partir da) permanente vazão irônica, e na sua subsequente inimputabilidade. Discursiva e ética.

Think, for a moment, of Third World rebels and coups. Third World rebels are great at exposing and overthrowing corrupt hypocritical regimes, but they seem noticeably less great at the mundane, non-negative task of then establishing a superior governing alternative. Victorious rebels, in fact, seem best at using their tough, cynical rebel skills to avoid being rebelled against themselves — in other worlds, they just become better tyrants. And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is *impossible to pin down*. All U.S. irony is based on an implicit “I don’t really mean what I’m saying”. So what *does* irony as a cultural norm mean to say? That it’s impossible to mean what you say? That maybe it’s too bad it’s impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today’s irony ends up saying: “How totally *banal* of you to ask what I really mean.” Anyone with the heretical gall to ask an ironist what he actually stands for ends up looking like an hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel: the ability to interdict the *question* without attending to its *subject* is, when exercised, tyranny. It is the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself.<sup>9</sup>

52

Mas essa discussão continua se referindo aos *meios* de expressão, e à eventual crise nesses meios que fez com que eles perdessem (para si próprios ou diante do leitorado) certa *credibilidade*, e certa capacidade *parrésica*.

Mais ainda, ao incluir já de saída as reflexões de Wallace, importantes como terão sido elas para Hallberg (a ver), estamos quebrando não apenas a convenção que já ultrapassávamos com a licença que o estatuto de Mercer como jovem escritor nos concede, de não identificar os dilemas das personagens com os dilemas de seu autor, mas ainda a convenção que não nos permitiria problematizar em termos da virada do século XXI os problemas detecta-

dos no final dos anos 70. Em que medida essas duas convenções, e muito especialmente aquela, primeira, já não podem ser consideradas decorrência da mesma crise da própria *solução* irônica (pós-estruturalista?) de que vínhamos falando pode continuar sendo uma questão a se resolver em outro momento, mas o fato é que ainda precisamos reconhecer que a percepção de Goodman não era um fator isolado.

E Hallberg, nada ingênuo, terá sido o último a *não* levar esse fato em consideração.

Se a geração dos leitores de Wallace pôde contar, por exemplo, com Harold Bloom e seu *Where shall wisdom be found*, que em 2005 já argumentava que a qualidade de um texto literário se devia a três “esplendores”: estético, intelectual e sapiencial; se o próprio Wallace poderia ter lidado com Booth e seu *The company we keep: an ethics of fiction*, publicado em 1988, o fato é que no momento mesmo em que Goodman imaginava sua entrevista, meros dez anos depois de Roland Barthes decretar a *morte do autor* num texto que se alimentava (e logo viria a retroalimentá-las) das mesmas pulsões que explicariam a metaficção e o minimalismo, outro autor, menos conhecido hoje, escrevia um livro que seria publicado ainda em 1979, chamado precisamente *On Moral Fiction*.

Nele, John Gardner, romancista de sucesso considerável à época, parece lutar com dúvidas não necessariamente dissimilares das de Goodman; geradas, podemos imaginar, pelo contato e pelo contexto do mesmíssimo mundo literário em que Mercer desejava transitar: que ele desejava, no fundo, alterar.

Gardner, a bem da verdade, ia mais fundo, tanto no diagnóstico do que via como uma *ausência*:

[...] most contemporary writers have abandoned the hopes and ideals of the Romantics — or pretended to have abandoned them. Most contemporary writers are hesitant to speak of

Truth and Beauty, not to mention God — hesitant to speak of the goodness of man, or the future of the world<sup>10</sup>.

quanto no que pudesse se referir a um eventual diagnóstico ou a uma análise da cena cultural em que ele se inseria:

Technically our novelists (for instance) are shrewd enough, and publishers and reviewers seem, as never before, eager to be of use. Nevertheless, wherever we look it's the same: commercial slickness, misplaced cleverness, posturing, wild floundering — dullness.<sup>11</sup>

E já de saída percebemos uma virada, uma mudança de foco.

Pois o que incomoda Gardner em seus contemporâneos é de fato *decorrente* de escolhas técnicas e inclusive de problemas teóricos referentes ao *eu* narrador, mas a faceta do problema que mais lhe interessa se refere a algo que não é descolado disso, mas sim seu corolário direto. Pois um *eu* em permanente questionamento e em total consciência de sua transiência e de sua existência apenas como fato vicário, consuetudinário, como convenção de gênero e de gênero em efetivo questionamento, esse *eu* jamais poderia dar voz senão a questionamentos, relativizações.

54

A leitura de Gardner na verdade se harmoniza à perfeição com a descrição da Junta rebelde de Wallace. Os decretos absurdistas dos rebeldes entronizados seriam decorrência necessária (em termos causais) da própria mecânica que propiciou sua ascensão, que como que entronizou seu absentismo ético. Talvez menos do que nos sandinistas, valha a pena pensar em Fielding Mellish, personagem do filme *Bananas*, de Woody Allen, não coincidentemente estreado cinco anos antes da ação principal de *City on Fire*, rebelde-por-acaso que descobre de fato ser mais simples derrubar um governo e se manter como autoridade do que governar de qualquer maneira que faça sentido.

Mas um elemento curioso dessa virada *conteudística* do argumento desenvolvido por Gardner ao longo de todo seu breve li-

vro, é que ele parece defender de fato uma postura toda baseada, não no questionamento da voz narradora e da autoridade do autor (morto ou zumbi), mas sim na relativa autonomia da trama (que pode, e talvez deva ser *mínima*) e no desenvolvimento de personagens plenos, ativos e não-acabados. Para ele, afinal, até a trama, por fim, *existe apenas para dar aos personagens os meios de se encontrar e de se revelar*.

Essa postura, praticamente uma reencenação do argumento dostoiévskiano de Bakhtin (e lembremos as ressalvas que o mesmo Bakhtin poderia fazer quando aos eventuais resultados romanescos do experimento radical de Dostoiévski), pode ter, se exposta nos termos diretos com que Gardner parece lidar com ela, o curioso efeito de remover de vez de toda essa equação o autor como *eu* eticamente responsável. Se o mistério da *polifonia* que Bakhtin acreditava ter descoberto em Dostoiévski, se o que a fazia diferente, em *qualis* e em *quanta*, das possibilidades da boa literatura dramática, era precisamente o tenso e permanente embate entre *eus* autoral, narratorial e dramáticos (personagens), Gardner parece propor uma hipótese muito mais simples (talvez simplória), possivelmente motivada pela recusa frontal de uma egoliteratura como aquela que foi descrita por Wallace, e que era, para Gardner sua companheira de debates e de publicação naquele momento.

Talvez Goodman estivesse pensando em termos gardnerianos. E talvez fosse inclusive essa a prova de sua ingenuidade, da ligeira imaturidade de sua proposta (que, repito, nunca chegamos a conhecer, e jamais saberemos se efetivamente ganhou realidade). Mas Hallberg, em 2015, não pode pensar nesses termos. E não podemos nós.

Porque, inclusive, passamos todos por David Foster Wallace.

E, antes de parecer que essa inclusão, desprovida até do aparente “sincronismo” que justificou a breve passagem pelo livro do Gardner, seja motivada especial, senão unicamente, por veleida-

des pessoais, críticas, vale registrar que, como redator do site *The Millions*, Hallberg, em 2008, quando do suicídio de Wallace, deixou registrada sua relação pessoal e profissional com a obra e (de certa maneira) com a pessoa de David Wallace<sup>12</sup>.

Mas o que de fato Wallace queria?

O que havia de tão aparentemente novo nos questionamentos que ele se colocou, e que a partir daí passou a propor para toda uma geração de leitores e, acima de tudo, aparentemente, de escritores em formação nos anos 90 e na primeira década do terceiro milênio, nos Estados Unidos, mas não apenas?

Uma primeira pista, e um desenvolvimento maior das ideias que já apareceram nos fragmentos citados da entrevista de 1993 (e vale lembrar que *Infinite Jest*, o livro que cimentaria definitiva e incontornavelmente a reputação de Wallace como um dos maiores formadores de massa crítica da sua geração, talvez O maior..., seria publicado em 1996), pode estar no parágrafo que encerra sua resenha de uma biografia de Dostoiévski, quando ele se viu como que tentado, ao analisar o contexto encarado pelo autor russo e as possibilidades inauguradas por ele, a levar mais longe aquela pergunta retórica quanto a “o que esperar” da ficção destes (daqueles?) tempos de crise.

So he [Dostoiévski] — we, fiction writers — won't (can't) dare try to use serious art to advance ideologies [**Nota de rodapé do autor:** We will, of course, without hesitation use art to parody, ridicule, debunk or criticize ideologies — but this is very different] The project would be like Menard's *Quixote*. People would either laugh or be embarrassed for us. Given this (and it is a given), who is to blame for the unseriousness of our serious fiction? The culture, the laughers? But they wouldn't (could not) laugh if a piece of morally passionate, passionately moral fiction was also ingenious and radiantly human fiction. But how to make it that? How — for a writer today, even a talented writer



today — to get up the guts to even try? There are no formulas or guarantees. There are, however, models<sup>13</sup>.

A proposta de síntese do próprio Wallace, manifestada especialmente em *Infinite Jest*, bem-sucedida ou não (cabe a cada um julgar), passava precisamente por uma alternativa de superação do dilema colocado entre a postura de Goodman (e de certa forma dramatizado também por Wallace em 93) e os ditames de Gardner. Como conciliar a necessidade de criar *eus* autônomos, plenos e verdadeiros com a instabilidade reconhecida da figura do autor e dos narradores, desde a malfadada *pós-modernidade*?

E a resposta de Wallace, que já se desenhava em sua ficção anterior, mas que se torna quase “militante” de *Infinite Jest* em diante (e ele publica apenas mais dois livros de contos depois deste romance, além do póstumo e inacabado *The Pale King*), passa novamente por uma síntese, por um mecanismo que permite não idolatrar uma determinada categoria ou um determinado conceito, nem jogá-lo no lixo do processo de questionamento de sua validade. Exatamente como Goodman pretende subsumir a postura da *oposição* a partir de sua visada professadamente empática, Wallace em sua ficção *madura* (ele tinha apenas 34 anos quando lança *Infinite Jest*) parece pretender resolver o problema daquele questionamento do *eu* narrador não pela via minimalista (eis algo de que ele ainda não foi chamado!) nem pela via da metaficção recursiva, que entroniza a personificação, de fato a *persona*, do narrador enquanto preposto do autor (implícito, empírico...) e tematiza constantemente esse *putsch* e suas implicações para as (e derivadas das) convenções de um gênero confessadamente em crise.

A via de Wallace parece (exatamente como ele pode ter visto o mesmo processo por trás da polarização que acaba antagonizando minimalistas e recursivistas) ter algo a ver com a possibilidade mais recentemente explorada à exaustão pelo filão (inclusive

comercial, reconhecemos) da autoficção. Diante da sentença da morte do autor, minimalistas e recursivistas se decidiram por vias opostas de manter viva a literatura, mesmo que essa reanimação se desse à custa de expor o processo e o cadáver, que insistia em ainda dançar. Diante da sentença da morte do autor, a ficção de Wallace a partir de *Infinite Jest* parece responder com um americaníssimo *says who?* Quem foi mesmo que disse, afinal?

Porque é através de um mergulho quase confessional na sua própria persona que Wallace vai conseguir desenvolver (não uma lírica) uma ensaística e uma ficção que tiveram um impacto absolutamente sem igual na produção literária dos últimos vinte anos. Se sua negação do minimalismo foi uma espécie de “maximalismo”, que um James Wood pôde chamar de “histérico”, sua negação do recursivismo *blasé* e *irresponsível*, no sentido bakhtiniano do termo, passou não por uma encenação não mediada de *eus* autônomos, plenos e em desenvolvimento, como Gardner parecia entrever, mas sim pela *extração*, de dentro de si, de facetas representáveis em *eus* independentes que, no entanto, nunca vão tão longe a ponto de questionar sua participação final em um *projeto* questionador maior, mais abrangente e mais *pessoal*.

58

E isso, essa afirmação da personalidade autoral (agora ela mesma em crise, mas em crise como indivíduo, como representante de uma sociedade, e não como figura, persona linguística), vinha ainda antes de a representação exigir qualquer compromisso quanto à *exposição* formal dessas personagens e de seus dilemas. A resposta de Wallace parece passar por uma reafirmação do *eu* autoral que antecede inclusive as discussões formais de anatomia, de mecânica da narrativa. Essa *pessoalidade* pertence, nele, de fato a um estrato mais profundo, aparentado com aquele a que Gardner parecia se referir com o epíteto Romântico.

A ficção de Wallace, no que tem de recursiva, recorre sobre essa mesma personalidade, originalmente (em ambos os sentidos)

clivada e clítica: ela é recursiva não como afetação formal, mas como representação de um fato de base.

E se na entrevista de 93 ele (conforme mencionado) *isenta* Carver das acusações que dirige aos minimalistas com base no fato de que naquele autor, como em Joyce, nas suas palavras, o que havia era o uso de meios novos para expressar uma ideia nova, é igualmente simples perceber que os malabarismos formais e, sim, recursivos de Wallace surgem não de um espírito irônico, questionador, inimputável e, todas as cartas na mesa, fundamentalmente leviano, mas da necessidade de se representar uma consciência que nasce sob essa égide, que se constitui tendo diante dos olhos essa arte, que se forma portanto com esse DNA, mas que se descobre (como Gardner e Goodman, que no entanto ainda teriam tido sua formação literária em um momento pré- crise) diante da necessidade de tematizar, expor e acima de tudo investigar e tentar entender coisas mais básicas, mais simples, mais diretas, mais (agora talvez mais do que nunca) inacessíveis.

59

Sua ficção vem da mesmíssima mente que, ainda no ensaio sobre Dostoiévski, enuncia nesses termos seu dilema:

Am I a good person? Deep down, do I even really want to be a good person, or do I only want to *seem* like a good person so that people (including myself) will approve of me? Is there a difference? How do I ever actually know whether I'm bullshitting myself, morally speaking?<sup>14</sup>

Am I a good person. Poucas coisas poderiam parecer mais *old-fashioned* como motivo que leva alguém à ficção (seja como leitor ou como autor), tanto em 1996 quanto em 1976. Ou, a bem da verdade, em 2016.

É como se a ficção pós-moderna tivesse sido a forma de institucionalizar, resolver e dissolver a crise na desnecessidade da certeza, e como se o dilema de Wallace, já no começo dos anos 90,

fosse o de se perceber como a crise resultante dessa institucionalização. Sua obra é a crise-de-consciência de uma consciência (ou várias) varrida para baixo do tapete.

Exatamente como ele antevia na entrevista de 93, *Infinite Jest* é a ressaca do pós-modernismo.

Wallace, dentre todos os autores citados aqui, era definitivamente o que mais vivia como ágon esse embate entre a literatura que se pretende séria e esteticamente relevante e uma preocupação moral, ética, perene. Descrevê-lo como uma ressaca é menos injusto do que parece. Mas talvez fosse ainda mais adequado, especialmente se levarmos em conta a relevância dos Alcoólicos Anônimos para o enredo de *Infinite Jest*, pensar que sua obra é a luta contra um vício, a luta contra a *facilidade* da fuga proporcionada por conjuntos de mecanismos e procedimentos que forneceria automaticamente *aura* e *reputação* mas evitariam, como um porre, que a literatura encarasse os problemas difíceis e incontornáveis que vinha deixando, efeito colateral, para trás, no meio do festim da pós-modernidade.

Ele viveu como poucos a verdade do axioma atribuído ao AA que, depois de citado em *Infinite Jest*, passou a ter grande circulação:

*The truth will set you free. But not until it is finished with you*<sup>15</sup>.

A pergunta a se considerar agora é se *City on Fire* poderia ser a *cura*. Se o livro estaria em condições, e em posição, de ser a síntese final, e muito menos tensa, vislumbrada por Goodman nos anos 70?

Será que a geração de Hallberg pode agora viver num momento *pós-agon*? Será que não é mais necessário, dado que outra geração fez esse sacrifício, em termos literários, que algo, a beleza ou a verdade, precise primeiro *acabar* com um escritor antes de lhe mostrar plenamente sua face?

Outro elemento a se levar em conta (ainda que perfunctoriamente) antes de pensarmos mais diretamente no livro de Hallberg

é o quanto precisou passar por ao menos duas etapas (ou enfrentar duas consequências) esse embate de Wallace com, de um lado, a necessidade de buscar a verdade num *eu* fragmentado e, de outro, a necessidade de encontrar meios relevantes, não retrógrados (*engenhosos e apaixonados*) de expor literariamente, de manifestar artisticamente, de encenar prosaicamente essa busca e inclusive esse embate. Primeiro ele precisou se transformar numa espécie de exército de um homem só na guerra contra a ironia como modo padrão de funcionamento da consciência narrativa (e recursiva) predominante em sua geração.

Naquela mesma entrevista a McCaffery, ele já declarava que:

Postmodern irony and cynicism's become an end in itself, a measure of hip sophistication and literary savvy. Few artists dare to try to talk about ways of working toward redeeming what's wrong, because they'll look sentimental and naive to all the weary ironists. Irony's gone from liberating to enslaving. There's some great essay somewhere that has a line about irony being the song of the prisoner who's come to love his cage.<sup>16</sup>

61

Pois se eu pretendo encarar de frente qualquer coisa, e dizer *de frente*, preciso definitivamente me liberar de um instrumento *default* em certa medida desvirtuado de suas funcionalidades mais nobres e transformado, precisamente por ter sido erigido em padrão, em um mecanismo, afinal, escapista. Álcool.

Como essa mesma citação já adianta, no entanto, evitar o modo irônico, defletido, *elegante*, de se descomprometer com as análises, propostas e representações, implica encarar o olhar censório dos mesmos ironistas, implica correr o que num mundo literário regido de acordo com aquelas regras seria o maior de todos os riscos. E esse é o segundo momento necessário do embate.

The next real literary rebels in this country might well emerge as some weird bunch of *anti-rebels*, born oglers who dare

somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles, who treat of plain old human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve, anachronistic. Maybe that'll be the point. Maybe that's why they'll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk disapproval. The old post-modern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. Today's risks are different. The new rebels might be artists willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the "Oh how *banal*." To risk accusations of sentimentality, melodrama...<sup>17</sup>

62

Afinal de contas, esse foi o mesmo autor que, na voz de um narrador, descreveu assim as crenças do personagem principal de *Infinite Jest*:

...Hal, who's empty but not dumb, theorizes privately that what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human, since to be really human (at least as he conceptualizes it) is probably to be unavoidably sentimental and naive and goo-prone and generally pathetic, is to be in some basic interior way forever infantile, some sort of not-quite-right-looking infant dragging itself anaesthetically around the map, with big wet eyes and froggy-soft skin, huge skull, goeey drool. One of the really American things about Hal, probably, is the way he despises what it is he's really lonely for: this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pules and writhes just under the hip empty mask, anhedonia.<sup>18</sup>

E temos que voltar à pergunta que, depois dos questionamentos a que Hallberg faz Mercer dar voz, depois dos quarenta anos que se passam entre aquela entrevista imaginária e a publicação real de *City on Fire*, depois da constatação da influência direta (e não apenas geracional, difusa) de Wallace sobre Hallberg, não pode deixar de ser abordada. Que livro é esse *City on Fire*? Onde ele se coloca nesse ágon?

Uma breve conferida na recepção (majoritarissimamente favorável) crítica ao romance desde seu lançamento faz perceber, de saída, uma enfiada de referências não apenas a autores seus “contemporâneos” (Wallace incluso), como Lethem, Franzen, Chabon, Tartt, mas também a autores *antiquados*, mais do que *antigos*, como Balzac e, muito especialmente, Dickens.

O projeto do livro, sua abrangência e certa inventividade editorial (o livro inclui fac-símiles de diversos documentos mencionados na trama, por exemplo), além de certa curiosa metafictionalidade final, que exclui no entanto a figura pessoal, biográfica, empírica, do autor, de fato parece provocar essas comparações. Trata-se do bom e velho romance realista de Tolstói, de Dickens e Balzac, depois de todas as reformas e requintes a que essa tradição pode ter sido submetida nos anos que medeiam a publicação do *Ulysses* e seu quase-centenário.

Mas uma das coisas mais nítidas na leitura do livro (não me estendo demais nos comentários sobre a trama e seu desenvolvimento por se tratar, afinal, de obra ainda não publicada no Brasil, e muito pouco lida mesmo nos Estados Unidos no momento em que escrevo, cerca de um mês depois do lançamento oficial e da entrega da minha tradução à editora) é que dele parece estar totalmente ausente qualquer noção de *tensão* formal, de embate, daquele ágon seja com seus antecessores seja com a forma romanesca e suas especificidades.

Parece que essa *pacificação* formal final pode ser uma marca da geração a que Hallberg pertence (ou a geração onde se encai-

xa *este* seu trabalho... mesmo um seu professor de escrita criativa parece algo chocado com o quanto *City on Fire* parece *mais tradicional do que* [ele] *teria esperado*).

[Em 2004] Hallberg won a fellowship to earn an M.F.A. at NYU, where he studied with the novelist Brian Morton. “He had a kind of ceaseless interest in trying new things,” says Morton, and his short stories bear that out. One is structured as a final exam. Another is a filibuster delivered by a would-be school shooter. There’s a “love song” composed of (mostly fabricated) quotes from former Bush press secretary Ari Fleischer, dialogue in a Russian accent, and a piece with subtitles named after Smiths songs. Hallberg’s 2007 novella *A Field Guide to the North American Family* tracks suburbanites coming of age in cross-referenced dictionary entries. Most of these experiments are sorcerer’s-apprentice work, magic slightly beyond his control. But they point to a writer collecting and absorbing artifacts, Born to Run style, and making them his own. “Some writers would write four different kinds of family stories, but you could easily tell which family they grew up in,” says Morton. “He had the ability to get into the experience of widely different characters in a way that felt very authentic.”<sup>19</sup>

64

Como esse escritor que aos vinte e poucos anos parece tão interessado em formas novas, questionadoras, meta-qualquer-coisa, poderia escrever algo que uma resenha pôde chamar de uma espécie de *Bleak House* punk<sup>20</sup>? Especialmente se levarmos em consideração que de punk o livro tem o ambiente e o contexto (a cena punk nova-iorquina, afinal, antecede em alguns anos o movimento surgido na Londres de 77; mas mesmo essa referência londrina está presente no livro, já que o *single* de “God save the queen” dos Sex Pistols, lançado em 76, já tinha chegado aos Estados Unidos no momento em que se passa a maior parte da história), mas muito pouco da atitude em relação à forma literária, por exemplo.



Patti Smith está presente, e é idolatrada por duas personagens. Mas a prosa e a estrutura geral do livro de Hallberg tratam esse influxo punk como uma dentre a miríade de fontes e influências que aparecem devidamente misturadas e reapropriadas. Nos seus melhores trechos, o que vemos em *City on Fire* é não necessariamente *inovador*, mas curiosamente *novo*, na mesma medida em que o acréscimo de mais alguns pigmentos a uma paleta já rica pode fazer as cores de uma tela parecerem diferentes, mais frescas, mais vivas do que as que a antecederam.

Mesmo quando a temática é punk, repito, os artefatos narrativos, por mais sofisticados, variados e refinados que sejam, pouco têm de questionadores, niilistas, revolucionários. Como neste trecho, que fica aqui como único exemplo de estilo.

William got out his blade and looked around for a surface to cut some lines on, but again the guy, whom frankly William was starting to wonder if he even *liked*, stopped him.

“No no no no, man,” he said, as if William were a child playing with a can of roach spray. “This is caviar. You’ve got to boot it.”

As the guy tied him off, William looked away. His fear of needles, when he was a kid, had been legendary. Every time Regan retold the story of his tetanus booster, the number of nurses who’ had to help Mom hold him down grew. Apparently, though, fear was merely the mask fascination wore to hide itself from itself. Or at least he was fascinated now, a little aroused, as if perhaps this was the thing he’d been looking for these last few months, as the band’s future grew dimmer. *The distinguished thing*. Now where had he come by that phrase? The smell of cooking drugs was like burnt hair or corn, or like dental work, acrid but sweet. There was a hand on his upper arm and a vituperative little pinch. “Keep still, brother. You’re squirming.”

“I don’t feel anything,” he said. And then he was descending arm-first into a body-temperature bath, wondering disinterestedly as it reached his waist if he was going to come in his pants. His face was traveling away from his what, his soul, which was swimming down into the warmth, which was where God was. And this was only the first ten seconds. He felt his jaw hit his chest, where it was clearly meant to be.

*Righteous. Am I right?* The voice came from far, far away.

He heard another voice an octave lower than his own, a beautiful lush voice, purr, “Righteous.” He was only dimly aware of the first voice, owner of neither purr nor jaw, tying itself off now, and then later telling William he could stay up here as long as he wanted, when really what William wanted to know was, was it possible to get higher.

The speaker cabinets went up and up. The record was about Cortés the conquistador, the killer, and it was angelic, big coppery clouds of guitars sailing like galleons toward the rise where William stood watching, stark naked, in a breeze sweet and chaste off the pavements and dumpsters outside. There was something infinitely sad, and thus infinitely beautiful, about these ships and the green sea and the Yucatecan sunset and the little particles of ash in the follicles of the carpet. He wanted to paint the gray specks, the distinguished green. The *distinguished thing* was death, of course, Death was coming already from the far shore to which it had removed his mother, but if this was what it felt like, then as Nicky said, *who gave a fuck?* The ships were too far off to hurt him anymore and he watched for a while, naked in his skeleton mask, as someone came and someone left and the canons sparkled on the hillsides like beads of drool on an armrest. He could barely get the needle moved back to the beginning of the side, and then after a while he

didn't need to. The music was inside. He had crawled inside the speaker.<sup>21</sup>

A citação é longa mas, de novo, trata-se de texto ainda pouco lido. E a citação, com esta extensão, permite ver claramente que, entre citações de Henry James (*the distinguished thing*), uso de todas as formas de citação e permeabilidade de vozes e consciências, imbricação entre música e cena (vale a experiência de ler o fragmento com a trilha sonora da faixa “Cortez the Killer”, de Neil Young), trata-se de prosa fina, hábil, eficiente e sofisticada.

Mas não podemos deixar de ver que estamos muito distantes do mundo de *invenção* de Wallace, e mesmo de Pynchon, uma geração antes. DeLillo, talvez, mas acima de tudo Franzen, Chabon, Tartt...

Uma última coisa no entanto ainda separa *City on Fire* de *Infinite Jest*, por exemplo. Apesar de serem dois romances extensos (malgrado a mágica da diagramação, o romance de Wallace, em número de caracteres tem praticamente o dobro do tamanho do de Hallberg, no entanto), e de contarem com estruturas que poderiam ser descritas como *fragmentadas*, a fragmentação de Hallberg é toda teleologicamente organizada, vetorializada e, mais ainda, arrematada por um epílogo que ata praticamente toda e qualquer ponta solta que pudesse ter restado.

Hallberg criou uma imagem e a recortou em *puzzle*.

Wallace, como se sabe, baseou-se na estrutura de um fractal (o triângulo de Sierpinski) e criou estilhaços que se ecoam em *mise en abîme*, numa trajetória que implode na última página, logo antes de qualquer *dénouement*, apesar de o primeiro capítulo se passar, enigmaticamente, um ano depois, deixando um vácuo inexplicável e talvez impreenchível.

Essa *conclusibilidade* de Hallberg, uma das marcas dessa concessão a padrões mais *pacificados* de uso da forma literária, sintoma talvez de uma lida menos *agônica* com a forma e com o

gênero, pode ter outra, estranha, consequência para toda essa linhagem que buscamos traçar. Para todas aquelas dúvidas manifestadas por Gardner (não muito pródigo em *dúvidas*, na verdade), Goodman, Wallace e Hallberg.

Pois se o *foco* na persona narrativa (por ausência sublinhada ou presença negritada) no minimalismo e no pós-modernismo recursivo acarretava um *desvio* da atenção que deveria se voltar às personagens, pela leitura de Gardner... se é *essa* uma das coisas que caracterizariam (e de fato caracterizam) a mais típica produção romanesca comprometida moralmente<sup>22</sup>, o que poderíamos pensar do fato de que a obra de Wallace, calcada num exame de um *eu* no fundo autoral, como vimos, opta pelo retrato incompleto, indeterminado, que se recusa a fornecer o excedente de visão e de informação que *daria acabamento* àquelas múltiplas facetas de uma personalidade que, afinal, é irresolvida por constituição? Enquanto, por outro lado, a obra mais *gardneriana* de Hallberg opta por um amarramento final quase total?

68

Bakhtin não precisava estar 100% correto quanto à ligação entre a inconclusibilidade e a independência concedida às personagens, mas não é difícil enxergar uma ligação forte entre as duas coisas.

Será que o projeto de Hallberg é a cura da ressaca wallaceana?

Será que ele, como Goodman (ao menos em termos retóricos e sem um interlocutor de verdade), conseguiu encontrar uma síntese que lhe permitisse contornar as maiores dicotomias que ele mesmo diagnostica, além de ultrapassar a posição reconhecida-mente instável e *polêmica* de Wallace?

É de fato uma possibilidade. Pode até ser uma conclusão sólida, quando olharmos para o estado de coisas de hoje daqui a algumas décadas.

Mas vale lembrar que Jonathan Franzen, amigo pessoal de Wallace, lança *The Corrections* em 2001, meros cinco anos depois de *Infinite Jest*, e que entre esses dois livros poderíamos traçar

muitas das oposições que agora buscamos entre Hallberg e Wallace. Mas se a diferença entre Wallace e Franzen (ao menos *aquela* Franzen) passa pelo contraste entre uma sobredeterminante, aguda consciência dos dilemas da situação de um romancista diante do passado da sua forma e uma olímpica capacidade de simplesmente escrever narrativas, na mesma medida, pelos dados que podemos derivar apenas deste livro, pode-se talvez dizer que a oposição entre Franzen e Hallberg se centraliza no fato de que, se este não vive de fato o ágon de Wallace, pode se beneficiar da sua existência e apresentar a batalha como existente e resolvida, ao invés de passar por cima de toda sua história.

Hallberg pode não ser a cura para a ressaca, mas ele viu de perto a pessoa que sofreu com a pós-bebedeira. Ele é amigo de alguém que estava na tal festa.

Provavelmente ele agradece não ter passado por aquilo, e provavelmente agradece ter sido poupado e poder lidar com os espólios. Mas o grau de consciência do embate, o fato de ele saber que a disputa entre os escritores de bons romances e de romances bons existe e precisa ainda ser mencionada, coloca este seu primeiro romance (se não numa ou noutra ou em ambas dessas categorias: as apostas ainda estão abertas) num lugar diferente, num degrau diferente, num momento outro dessa trajetória, que separa não apenas os que escrevem dos que escrevem, mas o que pensam sobre escrever dos que escrevem.

Hallberg está daquele lado.

Mas ele parece acreditar (e fornece vigorosos argumentos) que hoje já narra uma batalha, provisoriamente, vencida.

Mercer Goodman pode nunca ter publicado seu romance de síntese. Hallberg pode efetivamente ser o curioso tipo de *anti-rebelde* mencionado por Wallace, mas o fato é que seu livro se coloca, em todos os sentidos possíveis do termo, *depois* de toda essa trajetória. *Belated*, para usar a terminologia de Coleridge, ao invés

de simplesmente *late*. Consciente dos rumores de uma guerra que, contudo, neste momento não parece ser mais sua...

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BOOTH, Wayne. *The Company We Keep: an ethics of fiction*. Oakland: University of California Press, 1989.

BLOOM, Harold. *Where Shall Wisdom Be Found*. Nova York: Riverhead Books, 2005.

DELILLO, Don. *Underworld*. Nova York: Scribner, 1997.

GARDNER, John. *On Moral Fiction*. Nova York: Basic Books, 1979.

HALLBERG, Garth Risk. *City on Fire*. Nova York: Knopf, 2015.

\_\_\_\_\_. *Cidade em Chamas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (no prelo).

70

\_\_\_\_\_. “David Foster Wallace 1962-2008”. [http://www.themillions.com/2008/09/david-foster-wallace-1962-2008\\_14.html](http://www.themillions.com/2008/09/david-foster-wallace-1962-2008_14.html) [acesso em 30/11/15]

HYDE, Lewis. *Alcohol and Poetry: John Berryman and the booze taking*. Dallas: Dallas Institute of Humanities & Culture, 1986.

KACHKA, Boris. “Unprecedented Garth Risk Hallberg”. <http://www.vulture.com/2015/10/unprecedented-garth-risk-hallberg.html> [acesso em 30/11/15]

MCCAFFERY, Larry. “A conversation with David Foster Wallace”. <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/> [acesso em 30/11/15]

O’GRADY, Megan. “Literary sensation Garth Risk Hallberg on writing the most anticipated novel of the year”. <http://www.vogue.com/13352250/city-on-fire-book-garth-risk-hallberg-interview/> [acesso em 30/11/15]

WALLACE, David Foster. *Consider the Lobster*. Boston: Back Bay Books, 2007.

- \_\_\_\_\_. *Graça Infinita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Infinite Jest*. Boston: Little, Brown, 1996. Boston: Back Bay Books, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*.
- WOOD, James. "Hysterical realism" in *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*. Londres: Picador, 2005.

NOTAS

<sup>1</sup> KACHKA.

<sup>2</sup> HALLBERG, 2015. p. 906. "por mais que pareça doido, eu estou até imaginando que Mercer Goodman pode aparecer". Todas as traduções em rodapé são minhas. No caso das traduções de *Cidade em Chamas*, é de se esperar que a versão publicada em livro acabe por desmentir em certos detalhes as alternativas que apresento aqui, derivadas do meu documento final, pré-preparação, revisão e fechamento definitivo pelo editor e por mim.

<sup>3</sup> HALLBERG, 2015. p. 353-4.

P: *A sua obra parece representar um salto qualitativo em relação a certas tendências minimalistas que entravam em voga entre os jovens escritores daquele período. Alguns poderiam até chamá-la de antiquada.*

R: "Bom, nós vivemos, as pessoas da minha geração, numa era de incertezas. Todo um conjunto de instituições em que nós crescemos confiando, das igrejas ao mercado e ao sistema americano de governo, todas elas pareciam estar em crise. E assim havia um ceticismo de base no que se refere à capacidade de qualquer instituição, até uma instituição como o romance, de dizer algo que fosse verdadeiro.

P: *Mas parece que o senhor quase sente certa empatia pela oposição, Senhor Goodman.*

R: "Eu vejo isso como o meu emprego, basicamente. Sentir empatia. Mas há muito tempo eu venho sentindo, talvez cruelmente, que quando você compara a teoria com a experiência e elas não combinam, o problema deve ser da teoria. Existe a crítica dos fundamentos dessas instituições — justiça, democracia, amor — mas existe também o fato de que ninguém parece capaz de viver sem essas coisas. Assim, eu quis explorar de novo a antiga

ideia de que o romance poderia, sabe, nos ensinar alguma coisa. Sobre tudo.”

<sup>4</sup> MCCAFFERY

<sup>5</sup> Pra mim, estes últimos anos da era pós-moderna foram um pouco parecidos com a sensação que você tem quando está no colegial e os seus pais vão viajar, e você dá uma festa. Você convida todos os seus amigos e dá uma festa louca, nojenta e fabulosa. Durante um certo tempo é sensorial, livre e liberante, a autoridade paterna distante e derrubada, um festim dionisíaco tipo o-gato-saiu-vamos-brincar. Mas aí o tempo passa e a festa fica cada vez mais barulhenta e as drogas acabam, e ninguém tem mais dinheiro pra comprar mais drogas, e coisas se quebram e são derramadas, e tem uma queimadura de cigarro no sofá e você é o anfitrião e é a sua casa também, e você pouco a pouco começa a desejar que os seus pais voltassem e restaurassem um pouco da merda da ordem na casa. Não é uma analogia perfeita, mas a sensação que a minha geração de escritores e intelectuais ou sei lá o quê me causa é que são três da manhã e o sofá está cheio de buracos e alguém vomitou no suporte de guarda-chuvas e nós estamos esperando que o festim acabe. A obra parricida dos fundadores do pós-modernismo foi genial, mas parricídio gera órfãos e não há festim que compense o fato de que os escritores da minha idade foram órfãos literários durante seus anos de formação. Nós estamos meio que esperando que uns pais voltassem. E é claro que nos sentimos desconfortáveis com o fato de que desejamos que eles voltem — ou seja, qual é o nosso problema? Será que nós somos totalmente boiolas? Será que existe alguma coisa na idéia de autoridade e de limites de que a gente realmente precisa? E, a sensação mais desconfortável de todas, na medida em que começamos gradualmente a perceber que na verdade os pais não vão voltar mais — o que vale dizer que “nós” vamos ter que ser os pais.

<sup>6</sup> Olha, meu, provavelmente quase todo mundo aqui ia concordar que a gente está vivendo um período negro, e um período estúpido, mas será que a gente precisa mesmo de uma ficção que só faça dramatizar o quanto tudo é negro e estúpido?

<sup>7</sup> O minimalismo é simplesmente o outro lado da recursividade metaficcional. O problema básico ainda é o problema da consciência narrativa mediadora. Tanto o minimalismo quanto a metaficção tentam resolver o problema de maneiras radicais. Opostas, mas ambas tão radicais que acabam se esvaziando. A metaficção recursiva idolatra a consciência narrativa, e a transforma no tema final do texto. O minimalismo é ainda pior,



porque é uma fraude: ele evita não apenas a auto-referência mas toda e qualquer personalidade narrativa, ele tenta fingir que não “existe” uma consciência que narra seu texto. Isso é americano pra caralho, meu: ou você transforma alguma coisa no teu Deus e no teu cosmos e aí vira idôlatria, ou assassina a dita coisa.

<sup>8</sup> E é curioso, e necessário lembrar, que na mesma entrevista ele faz questão de isentar Carver de qualquer “acusação”, lembrando que ele *era um artista, não um minimalista*. A partir da visão mais do que justa de que *“escolas” de ficção são pros caras que ficam girando manivela. O fundador de um movimento nunca faz parte do movimento*.

<sup>9</sup> (Wallace, 1997, 67, grifos do autor) Pense, por um momento, nos rebeldes e nos golpes de estado do Terceiro Mundo. Os rebeldes do Terceiro Mundo são bem competentes para expor e derrubar regimes corruptos e hipócritas, mas parecem perceptivelmente menos bem-competentes na tarefa simplória e não negativa que é a de estabelecer uma alternativa superior de governabilidade. Os rebeldes vitoriosos, na verdade, parecem ter mais talento para usar seus talentos rebeldes e aguerridos para evitar que outros se rebellem contra eles — em outras palavras, eles apenas viram tiranos melhores.

E não se iluda: a ironia nos tiraniza. O motivo de nossa ironia cultural generalizada ser ao mesmo tempo tão poderosa e tão insatisfatória é o fato de que um ironista é inimputável. Toda a ironia norte-americana é baseada num implícito “Eu na verdade nem estou falando sério.” Então qual é realmente o discurso da ironia como norma social? Que é impossível falar sério? Que talvez seja uma pena ser impossível assim, mas, tipo, se liga de uma vez e acorda pro mundo? O mais provável, eu acho, é que a ironia de hoje acabe por dizer: “Que coisa mais rasa você me perguntar o que eu realmente quero dizer.” Qualquer um que tenha o colhão herético de perguntar a um ironista o que ele de fato representa acaba parecendo um histérico ou um puritano. E aí repousa a opressão da ironia institucionalizada, o rebelde que fez um sucesso excessivo: a capacidade de proibir a pergunta sem dar atenção a seu conteúdo, quando empregada, é uma tirania. É a nova junta, usando a mesmíssima ferramenta que denunciou seu inimigo para se proteger.

<sup>10</sup> GARDNER (a edição efetivamente consultada é eletrônica, sem paginação). “A maioria dos escritores contemporâneos abandonou as esperanças e os ideais dos românticos — ou fingiu abandonar. A maioria dos escritores contemporâneos hesita em falar a respeito de Verdade e Beleza, isso sem

nem lembrar de Deus — hesitam em falar da bondade do homem, ou do futuro do mundo”

<sup>11</sup> “Tecnicamente os nossos romancistas (por exemplo) são muito competentes, e os editores e os resenhistas parecem, mais do que nunca, ansiosos que ajudar. Mesmo assim, que onde quer que olhemos vemos a mesma coisa: eficiência comercial, esperteza deslocada, pose, gestos alucinados — tédio”

<sup>12</sup> HALLBERG, 2008.

<sup>13</sup> Recolhido em WALLACE, 2007, p. 274. O ensaio original, no entanto, conforme atesta o próprio livro, foi publicado em 1996.

74 “Então ele [Dostoiévski] — nós, autores de ficção — não iria (não poderia) ousar tentar usar a arte séria para oferecer propostas ideológicas [Claro que nós nem hesitamos para usar a arte para parodiar, ridicularizar, derubar ou criticar ideologias — mas isso é muito diferente]. O projeto seria como o *Quixote* de Menard. As pessoas ou iriam rir ou ficariam com vergonha de nós. Isso posto (e está posto), de quem seria a culpa da falta de seriedade da nossa ficção séria? Da cultura, dos que riem? Mas eles não iriam (não poderiam) rir se uma obra de ficção moralmente apaixonada e apaixonadamente moral fosse também ficção engenhosa e radiantemente humana. Mas como chegar a isso? Como, para um escritor dos dias de hoje, mesmo que seja um escritor de talento — arranjar os colhões para ao menos tentar? Não há fórmulas nem garantias. Existem, contudo, modelos.”

<sup>14</sup> WALLACE, 2006, p.257. “Eu sou um cara bom? Lá no fundo, será que eu quero mesmo ser um cara bom, ou será que eu só quero parecer um cara bom para as outras pessoas (inclusive eu) me acharem legal? E tem diferença? E como é que eu posso até saber se eu estou me enrolando, em termos morais?”

<sup>15</sup> WALLACE, 1996. p.389. *A verdade liberta. Mas antes precisa acabar com você.*

<sup>16</sup> A ironia e o cinismo do pós-modernismo se tornaram fins por si próprios, uma demonstração de sofisticação descolada e de requinte literário. Poucos artistas ousam tentar falar de formas de se buscar redimir o que deu errado, porque isso faria com que eles parecessem sentimentais e tolos diante de todos os ironistas entediados. A ironia deixou de ser uma liberação e passou a ser escravização. Há um grande ensaio em algum lugar que diz que a ironia é o canto do prisioneiro que passou a amar a cela da prisão.” O ensaio a que ele se refere é o texto de HYDE que consta da bibliografia.

<sup>17</sup> WALLACE, 1997. p. 81.

“Os próximos rebeldes de verdade na literatura deste país podem muito bem surgir como algum grupo esquisito de *anti*-rebeldes, de examinadores natos que de alguma maneira ousam se afastar da contemplação irônica, que tem a ousadia infantil de efetivamente endossar e manifestar princípios sem duplos sentidos, que lidam com os velhos problemas e emoções humanos na vida dos EUA com reverência e convicção. Que evitam a autoconsciência e a fadiga descolada. Esses anti-rebeldes estariam ultrapassados, claro, antes ainda de começarem. Letra morta. Sinceros demais. Nitidamente reprimidos. Retrógrados, exóticos, ingênuos, anacrônicos. Talvez seja bem essa a questão. Talvez seja por isso que eles venham a ser os próximos rebeldes de verdade. Rebeldes de verdade, até onde eu saiba, correm o risco da desaprovação. Os antigos insurgentes pós-modernos correram o risco do pasmo e dos estrilos: choque, nojo, repulsa, censura, acusações de socialismo, anarquismo, niilismo. Os riscos de hoje são diferentes. Os novos rebeldes podem ser artistas dispostos a correr o risco dos bocejos, do virar de olhos, do sorriso requeijado, dos cutucões de cotovelo, da paródia de ironistas talentosos, do “Ah mas que *bobagem*.” Correr o risco de serem acusados de sentimentalismo, melodrama...”

<sup>18</sup> WALLACE, 1996. p. 694-5.

Hal, que é vazio mas não é besta, teoriza privadamente que o que passa pela transcendência descolada do sentimentalismo é na verdade algum tipo de medo de ser realmente humano, já que ser realmente humano (ao menos como ele conceitualiza essa ideia) é provavelmente ser inevitavelmente sentimental e simplista e pró-brega e patético de modo geral, é ser de alguma maneira básica e interior para sempre infantil, algum tipo de bebê de aparência meio estranha que se arrasta anacliticamente pelo mapa, com grandes olhos úmidos e uma pele macia de sapo, crânio enorme, baba gosmenta. Uma das coisas realmente americanas no Hal, provavelmente, é como ele despreza o que na verdade gera a sua solidão: esse horrendo eu interno, incontinente de sentimentos e necessidades, que lamenta e se contorce logo abaixo da máscara vazia e descolada, a anedonia

<sup>19</sup> KACHKA.

Hallberg ganhou uma bolsa para um mestrado na Universidade de Nova York, onde estudou com o romancista Brian Morton. “Ele tinha um certo interesse por tentar coisas novas,” diz Morton, e seus contos demonstravam isso. Um é estruturado como uma prova final. Outro é uma peroração pronunciada por um pretense atirador dentro de uma escola. Há uma

“canção de amor” composta de citações (quase todas inventadas) de Ari Fleischer, antigo secretário de imprensa de Bush, diálogo com sotaque russo, e um texto com entretítulos baseados em canções dos Smiths. A novela que Hallberg publicou em 2007, chamada *A field guide to the north american family* acompanha habitantes dos subúrbios que amadurecem, e o faz através de entradas de dicionários com referências cruzadas. Quase todos esses textos são coisa de aprendiz-de-feiticeiro, uma mágica levemente fora do controle que ele consegue exercer. Mas eles apontam para um escritor que está reunindo e absorvendo artefatos, ao estilo *Born to run*, e se apropriando deles. “Alguns escritores fariam quatro tipos diferentes de histórias de família, mas você podia dizer facilmente de qual família eles tinham saído,” diz Morton. “Ele tinha a capacidade de vivenciar as experiências de personagens muito diferentes entre si de uma maneira que parecia muito autêntica.”

<sup>20</sup> O’GRADY.

<sup>21</sup> William puxou o canivete e ficou procurando uma superfície para alinhar umas carreiras, mas de novo o cara, de quem William já estava até começando a duvidar se gostava, o deteve.

76 “Não não não não, meu”, ele disse, como se William fosse uma criança brincando com uma lata de inseticida. “Isso aqui é caviar. Tem que meter nos canos.”

Enquanto o cara lhe amarrava um garrote no braço, William desviou os olhos. O medo que ele tinha de agulhas, desde pequeno, era lendário. Cada vez que sua irmã contava de novo a história da antitetânica, era maior o número de enfermeiras que tiveram que ajudar a Mãe a segurá-lo. Só que aparentemente o medo era apenas a máscara que o fascínio usava para se esconder de si próprio. Ou pelo menos era fascínio o que ele estava sentindo agora, uma certa empolgação, como se talvez fosse essa a coisa que ele estava procurando nos últimos meses, enquanto o futuro da banda ia ficando mais negro. A coisa distinta. Agora de onde foi que essa expressão apareceu? O cheiro da droga no fogo era como cabelos ou milho queimado, ou como uma consulta odontológica, acre mas doce. Veio uma mão no seu antebraço e um beliscãozinho vituperativo. “Fique firme, rapaz. Você está que não para.”

“Eu não estou sentindo nada”, ele disse. E aí ele estava entrando, do braço para a frente, numa banheira da temperatura do corpo, pensando desinteressadamente, no momento em que aquilo lhe chegou ao peito, se por acaso ia gozar nas calças. O rosto dele estava viajando para longe da, do

quê, da alma, que estava entrando de cabeça no calor, que era onde Deus estava. E isso só nos dez primeiros segundos. Ele sentiu o queixo bater no peito, que nitidamente era o seu lugar mesmo.

Maravilha. Não te disse? A voz vinha de longe, muito longe.

Ele ouviu uma outra voz uma oitava mais baixa que a sua, uma linda voz densa, ronronando, “Maravilha”. Ele estava apenas vagamente consciente da primeira voz, dona nem de ronronado nem de queixo, e que agora se garroteava, e depois dizia que William podia ficar ali em cima o quanto quisesse, quando na verdade o que William queria saber era se seria possível ir ainda mais alto.

As caixas dos alto-falantes subiam sem parar. O disco falava de Cortés o conquistador, o assassino, e era angelical, imensas nuvens brônzeas de guitarras que singravam como naus, numa brisa doce e casta que subia das calçadas e lixeiras lá fora. Havia algo infinitamente triste, e assim infinitamente lindo, naqueles galeões e no verde mar e no pôr do sol yucateco e nas mínimas partículas de cinza nos folículos do carpete. Ele queria pintar o pó volante, o verde distinto. A coisa distinta era a morte, claro, a Morte já estava vindo do litoral distante para onde tinha levado sua mãe, mas se era assim que a coisa acontecia, então, como dizia Nicky, ele estava pouco se fodendo. Os navios estavam longe demais para poder feri-lo agora e ele ficou um tempo olhando, nu com sua máscara de esqueleto, enquanto alguém entrava e alguém saía e os canhões cintilavam nas encostas como miçangas de baba no braço de uma poltrona. Ele mal conseguia voltar a agulha para o começo da faixa, e aí depois de um tempo nem precisava mais. A música estava por dentro. Ele tinha engatinhado para dentro do falante.

<sup>22</sup> Pode-se argumentar que os personagens da fase mais tardia de Tolstói, por exemplo, estão a serviço do missionário Liév Nicoláievitch; mas seria difícil relativizar demais a independência, a autonomia e a plenitude de suas maiores criações prévias...

## Esse dilúvio de realidade que nos submerge: Proust e a retórica da temporalidade

Emílio Maciel (UFOP)

“As moças vão casar e não é com você.”

Carlos Drummond de Andrade

Para Eduardo Inácio e Iury Almeida Belchior

78

Entre as mais tensas e enervantes de toda a *Recherche*, as páginas finais de *A prisioneira*, volume dedicado à estadia de Albertine na casa do narrador, podem dar por vezes a impressão de uma linha narrativa girando em círculos, tendo como eixo o intervalo onde, já resolvido a deixar sua companheira para ir a Veneza, mas desejoso de manter o tempo todo o controle da situação, Marcel posterga indefinidamente o gesto de ruptura. Com requintes de detalhismo que roçam a autossabotagem, e se desdobram num rosário de raciocínios, de um parágrafo a outro, que, no ímpeto de examinar e virar pelo avesso todas as possibilidades disponíveis tende com frequência a inverter por completo o sentido dos fatos, a hesitação prolongada de Marcel será na última página cortada à força pela saída intempestiva de Albertine, quando, contradizendo a aura de docilidade e submissão a ela atribuídas, esta deixa a casa do amante sem nem sequer se despedir. Até que esse corte se dê, entretanto, e o protagonista finalmente constate abismado que dependia muito mais da moça do que imaginava, o percurso coberto nessas páginas alternará momentos de desafogo com torturantes imersões em detalhes suspeitos, num crescendo que, a começar por um gesto contrariado de Albertine – que passa, sem mais explicações, a certa altura a virar o rosto para Marcel depois de beijada – conhecerá muito provavelmente seu paroxismo quando, em fla-

grante desafio ao dono da casa, a moça abre violentamente a janela de seu quarto bem no meio da noite. Dando ignição instantânea a um salto interpretativo hiperbólico – no qual o ruído provocado pela janela é lido por Marcel como cifra da sensação de sufocamento que acomete Albertine, e chega a ser mesmo efetivamente traduzido num enunciado posto entre aspas (“essa vida me abafa, tanto pior, preciso de ar”) –, o desconforto e perplexidade ativados por esse gesto põem então o narrador andando de um lado para o outro no corredor da casa, momento, também, em que a sensação de total desamparo que dele toma conta – ao se reconhecer sem norte e defesa em face de um ato tão imprevisto quanto ilegível, e que só o faz afundar ainda mais no seu torvelinho de hipóteses – emerge como a reedição de uma das cenas mais marcantes de *No caminho de Swann*, volume que pode ser visto como o salto inaugural de todos os grandes temas e tropos da *Recherche*.

Tendo como cenário a mansão dos pais de Marcel em uma noite em que recebem a visita do diletante-esteta judeu Charles Swann, figura que será uma das primeiras sombras tutelares da vida de Marcel, o ponto mais crítico e delicado da referida cena, evocada quase como um eco invertido pela reação desesperada de Marcel, tem lugar quando, inconformado por não ter recebido o beijo de boa noite da mãe, o narrador estaciona em sinal de protesto na frente do quarto dos pais, num rompante que irá ganhar uma ressonância cada vez mais forte no decorrer do livro, e parece marcar irremediavelmente Marcel com o estigma do fracasso. Encontrando seu ponto de fervura na violenta crise de ansiedade do narrador, que tão logo se vê separado pelo pai da mãe adorada, parece inteiramente incapaz de suportar e habitar o peso desse intervalo, é possível que o aspecto mais incômodo de todo o episódio seja exatamente o tom assumidamente fatalista das digressões que aciona, a partir do que poderia até parecer à primeira vista quase um desenlace feliz. Ou isso, salvo engano, é o que parece de início

esboçar-se quando, na sequência de sua ida ao corredor, a ousadia nada prudente de Marcel é respondida de forma inesperada por um ato de indulgência do pai, que então ordena à mãe do menino que passe a noite com ele. Abrindo o flanco com isso para o que teria tudo para ser uma das maiores alegrias da infância do narrador – noite que termina idilicamente com a mãe lendo à cabeceira do garoto *François le champi*, de George Sand –, trata-se de um gesto, infelizmente, que, a crer-se nos comentários nada abonadores da mãe e da avó – aí alçadas não sem ironia ao posto de figuras incumbidas de ensinar ao jovem Marcel sentido dos limites –, acaba por funcionar no cômputo final como um tiro pela culatra, que só faz estragar e desencaminhar ainda mais a sensibilidade já um tanto doentia do nosso herói, o qual vê então seus caprichos recebendo o respaldo justo de quem deveria podá-los. Como resultado mais perigoso desse descuido – que passará então a ecoar como uma nota obsedante em todas as outras figuras femininas por quem ele se interessa, fazendo da cena em questão o grande centro gerador de uma rede de círculos concêntricos –, está exatamente a aura de maldição que impregna e monumentaliza o ato aparentemente banal, convertido assim em matriz em última instância de um longo cortejo de fracassos, cujo cerne não passaria senão pela incapacidade de chegar a bom termo com essas e outras ausências. Ironia ou não, se é verdade que essa destreza talvez pudesse até ter se desenvolvido a contento não fosse o seu pai tão conivente com suas veleidades, curioso notar como, na série de densas reflexões que sucedem à cena, o fato de não ter conseguido controlar-se na noite da visita parece transformar-se na prolepse de uma vida irremediavelmente marcada por signos de perda e fracasso, estado cujo correlato mais duradouro é a própria abulia do protagonista, sempre queixoso de sua incapacidade para executar e terminar o que quer que seja. No andamento do livro como um todo, porém, o *double-bind* magistralmente figurado no início de *No caminho*



*de Swann* – no qual a generosidade arbitrária do pai do narrador imprime um sulco inapagável em sua subjetividade ainda informe, tornando-o, ao que tudo indica, cronicamente incapaz de encontrar o *timing* das coisas – não deixa de reverberar com uma comicidade quase diabólica em face da extraordinária força representacional de que a narrativa da *Recherche* dá prova, com um virtuosismo que constitui por si só uma engraçadíssima refutação de todas as lamúrias desfiadas no nível do enunciado. Num plano mais específico, ainda – se pensarmos menos nessa defasagem constante entre o eu que narra e o que vive do que na função mais especificamente estruturadora de tais repetições, mecanismo que adquire aliás especial nitidez no reenvio mencionado –, é intrigante perceber como, a cada vez que se reitera no livro com maiores ou menores acréscimos, esse ir-e-vir contínuo de alguns temas e cenas passa a operar como uma espécie de referencial de solidez em meio à assombrosa dispersão das coisas e frases, alavancando uma progressão que, se em alguns momentos deixa o leitor quase tão desorientado quanto o próprio Marcel, em outros mostra-se capaz de gerar inusitados rebatimentos entre situações aparentemente díspares. Encontrando sem dúvida um de seus ápices no comentário que sucede à cena do beijo, tal procedimento constitui, como se sabe, uma das grandes marcas registradas desse *work in progress*, ensejando uma série de arredondamentos e contrapontos que, com o súbito efeito de perspectiva aberto pelo *loop* temático, deixam ainda entrever a presença sutil de um demiurgo regendo e retendo todos os seus fios, e conectando a seu bel prazer alguns de seus pontos distantes.

Num certo sentido, ao converter portanto dois eventos distintos em figuras um do outro, e deixar vir à tona uma espécie de monograma pairando acima e além da massa de detalhes – que se chega a extremos de meticulosidade neurótica em vários instantes, revelam também uma forte inclinação para a analogia abrupta, capaz de colocar de súbito no mesmo plano coisas aparentemente

tão incomensuráveis quanto um avião e uma vespa –, o nexos estabelecido no trecho mencionado, quando Marcel reedita contracenando com Albertine uma cena da infância, coloca-se de certo modo também a serviço de uma persistente intimação totalizadora, cujo resultado leva a uma sutil mas irreversível alteração do peso ontológico da cena mais recuada, que deixa de ser assim apenas um evento particular entre tantos outros para alçar-se por força desse mesmo retorno ao posto de padrão recorrente. De sorte que, uma vez trazida ao centro da cena via rima semântica – nexos que abrangem desde a repetição casual ou não de algumas palavras até uma série de analogias mais ou menos oblíquas entre coisas nem sempre situadas na mesma escala –, é quase como se, então, o que poderia parecer até aí uma simples contingência se visse de chofre investido de uma inesperada carga de necessidade, na qual um evento até então pendendo quase como um fio solto se dá a ver então como um molde incumbido de conter e organizar o curso das ações – e de uma forma que está longe de ser apenas benévola. De um lado, na medida em que em reforça o elemento de compulsão assombrando a vida do protagonista – que, ao surpreender-se caindo duas vezes na mesma armadilha, se vê compelido também a elevar a um novo nível de abstração os dois fiascos conexos –, esse retorno inesperado de uma nota já conhecida concorre para reforçar um certo clima de claustrofobia atravessando o andamento do texto, capaz de soar não raro quase para uma variação virtuosística da neurose do destino, na qual as tentativas do protagonista de sair de si mesmo acabam sempre bloqueadas pelo insidioso trabalho da repetição, forçando-o a reviver *n* vezes os sofrimentos passados. De outro lado, entretanto, é certo que isso desempenha também uma função capital na economia narrativa da história, na medida em que, ao fornecer um possível ponto de apoio ao leitor desorientado, essas obsedantes notas dolorosas que somem e retornam concorrem no sentido de garantir ao livro sua coerência arquitetônica, num

jogo onde, de fora a fora, a pulsão centrífuga dando nervo e *élan* a cada frase isolada – com seu escopo que parece muitas vezes levar a compreensão à beira de um colapso – vê-se reequilibrada pela inegável sensação de familiaridade que as recorrências invocam. E o que poderia parecer a princípio um evento inaugural se dá a ver como apenas uma trilha alternativa conduzindo à mesma e obsessiva conclusão. Com uma incisividade poucas vezes igualada ao longo do livro, é um traço muito bem captado, com toda certeza, no opressivo clima de pesadelo que toma conta das últimas páginas d'*A prisioneira*, que é também quando a cena do beijo da mãe parece ganhar afinal plena inteligibilidade – ainda que não exatamente do modo esperado. Para dar conta disso, entretanto, talvez seja preciso primeiro fazer uma breve sinopse do entorno imediato do episódio, onde, sob uma falsa aparência de dispersão – agravada por parágrafos que não se cansam de reabrir incessantemente o que o próprio narrador já declarara um caso encerrado –, parece ser também um dos pontos em que melhor e com mais consistência se juntam as duas pontas da história, por obra e graça de um enlace, como se verá, no qual as defasagens são tão ou mais decisivas que as coincidências.

Com efeito, se, como principal ponto de contato entre os dois momentos, está sempre o confronto do narrador com um objeto de desejo evanescente e do qual ele jamais logrará obter a posse plena, é interessante notar como, de um ponto a outro, o que parecia de início um bloqueio intransponível – cujo foco não passa senão pela inabólvil assimetria separando as relações pai e filho, em um cenário onde, jogado na mais desleal das competições, cabe sempre a esse último aprender a chegar a bom termo com as idas e vindas da mãe – reaparece no idílio com Albertine em forma de um jogo projetivo quase infernal, em que a aparente ausência de obstáculos para chegar até a moça apenas serve para pôr em destaque a inacessibilidade última do alvo visado, tendo como centro um em-

bate, no limite, onde a multiplicação de hipóteses e prevenções vai pouco a pouco tornando inviável a busca de qualquer fundo sólido que pare o jogo de envios. No que diz respeito à disposição da cena, aliás – em que a amante parece completamente a mercê das vontades do narrador, condição assinalada em vários trechos do livro pelos versos-moldura de *Esther* pontuando e ironizando a gravidade das cenas –, é quase como se, neste ponto, ao colocar-se deliberadamente na posição de tirano, Marcel tentasse uma espécie de acerto de contas com a primeira e mais irreparável de todas as suas perdas, senhor de uma encenação na qual, enfim, além de inverter por inteiro seu antigo papel temático – passando agora de menino indefeso a detentor exclusivo da última palavra –, já não há mais nenhum rival palpável com que possa, deva ou precise medir forças. Estreitando um pouco o foco, todavia, é preciso reconhecer que as coisas estão longe de ser tão claras quanto parecem – a começar pela angústia corroendo em baixo contínuo a meticulosa didascália do ato-diretor-narrador, cuja posição vai se revelando a cada mudança de parágrafo muito menos segura e inatingível do que parecia. Até desaguar na reviravolta na qual, como num nocaut, não é senão o desejo obsessivo de controle que acabará minando por dentro o que tinha tudo para ser uma partida ganha. De fato, se desde as primeiras páginas de *A prisioneira*, a ênfase incide clara e reiteradamente sobre reivindicações de poder e controle, tendo por cenário a luxuosa e afetada redoma na qual, isolando sua amante hermeticamente do mundo à sua volta, o narrador constrói o que parece ser um mecanismo infalível contra toda e qualquer possibilidade de imprevisto – espaço onde o controle cada vez mais obsessivo de todos os atos da amante soa quase como uma nênese hiperbólica contra o seu desamparo originário –, curioso perceber como, para cancelar de uma vez a ilusão de domínio, já não é mais preciso recorrer a essa altura a nenhuma cena dramática explícita, função agora desempenhada de modo muito mais desenvolto por

um mero barulho de janela. O mesmo barulho, por sinal, que, uma vez submetido à perscrutação de Marcel, acaba revelando-se mil vezes mais ameaçador e terrível do que qualquer rival concreto. Correspondendo assim ao ponto de máxima densificação do virtuosismo hermenêutico do narrador, sempre pronto a destrinçar e reelaborar todos os filigranas do que pareceria a quase todos um detalhe irrelevante, o momento em que a janela é aberta de noite, sem que se saiba por que, é que basta para repor também em seu devido lugar os delírios de autossuficiência e insularidade do antigo menino mimado, sem deixar de servir também de prolepse da traição final de Albertine, no instante em se liberta da tirania de Marcel, no último parágrafo do livro. Em mais de um sentido, portanto, seja pela violência como expõe toda a vulnerabilidade da pretensa bolha de plástico, seja pela forma como empresta à matriz do passado proporções quase míticas, criando um belo efeito de espiral em relação ao início, o trecho em que vem à luz tal recorrência força também a reler com outros olhos todo o trajeto anterior, que nesse desenlace revela-se quase como uma progressão em andaimes, tendo sempre como eixo-pivô a cena primitiva do beijo. No caso de *A prisioneira*, por sinal, livro que tem às vezes o mesmo rigor geométrico de uma sinfonia, trata-se de um nexos formulado em uma clave relativamente esmaecida no desfecho da primeira seção do volume, num registro que, se parece quase inofensivo ao primeiro relance, talvez seja apenas para reforçar o impacto da reviravolta final – quando o narrador-gauche será finalmente forçado a baixar a guarda diante do peso do passado. Na cena da primeira parte, entretanto, isso que soa tão cortante e letal na digressão da janela aparece ainda encenado quase em tom de brincadeira, no trecho em que, espantado com o que há de recitação automatizada em muitas de suas falas, Marcel se descobre reatualizando quase como um ventríloquo cenas do passado, tendo agora como parceira de palco a sua Albertine, num arco que cobre desde o tom sábio

da avó dando conselhos à moça até pequenos assomos de arbitrariedade nos quais ele de pronto reconhece a sombra incômoda do pai. Com o benefício da distância, aliás, impossível negar que, se por um lado esse trecho perfaz a seu modo um poderoso efeito estereoscópico – no qual os gestos mais banais do narrador instauram uma rima a longa distância com as cenas da infância, contempladas e retomadas agora quase como um *suave mare magno* –, por outro, na medida em que parecem retirar do passado o seu poder de corte, ele não deixa de funcionar também como uma das grandes pistas falsas de toda a história, ao sinalizar para a esperança de uma espécie de atenuação lúdica dessas velhas inscrições e fantasmas, que no desfecho irão aliás voltar à tona com o máximo de força letal. Em tom sem dúvida infinitamente menos crispado do que a da cena do corredor – onde a repetição chega a ter mesmo qualquer coisa de sinistro de tão perfeita, com uma precisão que demole como um castelo de cartas a couraça defensiva de Marcel –, esse primeiro confronto do narrador com seu cofre de fantasmas, em *A prisioneira*, é comparativamente quase uma zona de conforto diante do *pathos* muito mais intenso que marca o final do trecho mediando e ligando os dois extremos citados, quando, no que pode até parecer aos incautos quase um rascunho de exorcismo, Albertine reaparece agora como um dos dois termos opositivos de um jogo de soma zero. Separado de algumas boas dezenas de páginas do episódio da mímica, é possível que a nota mais marcante dessa segunda passagem – situada pouco antes da narração da morte de Bergotte – diga exatamente respeito ao empenho de estabilizar uma conotação negativa em torno de Albertine; empenho que é quase como a preparação estratégica para um gesto de ruptura. Numa palavra: como se, uma vez a moça ressignificada como um termo incômodo, o cancelamento de qualquer vínculo entre ela e seu carcereiro selasse a declaração de independência do garoto ansioso de antanho, que mataria assim dois coelhos com uma cajada-

da só, não só acertando definitivamente as contas com o fiasco da infância, como ainda se desvencilhando de vez das teias que ele mesmo tecera. Nada mais compreensível, portanto, que, como uma ponte preparando e modulando o instante da despedida, a moça desejada com fanática avidez nos volumes anteriores seja reinscrita agora como o termo mais fraco de uma disjunção sem nuances, em que o fascínio do narrador pelas *midinettes* desfilar-se na rua, e operando agora como verdadeiros vetores centrífugos a puxá-lo para fora do quarto, é contraposto e travado pelo vínculo que o sustém ainda ligado à desbotada Albertine e, nessa medida, o força a manter em estado de potência muitos de seus mais caros desejos. E o que é pior: apenas para se dizer fiel a um objeto para ele agora completamente desprovido de qualquer fascínio. Constituindo assim outra violenta inversão do topos central do livro – ao fazer com que, uma vez obtida e praticamente imobilizada a presa tão desejada, seja dessa vez o próprio carcereiro que se declare cativo da sua própria escolha, dando-se conta de tudo a que tem que renunciar para manter sua primazia –, não há dúvida de que, na comparação com o tom muito mais moderado do momento anterior, quando Marcel parecia ainda exercer um relativo controle sobre os espectros que invocava, o trecho onde Albertine ascende com todas as letras à condição de obstáculo constitui sem dúvida um elo crucial para uma decisão que só ganhará plena transparência nas páginas finais de *A prisioneira*, quando, para marcar a moça definitivamente com um sinal de negativo, à sombra das muitas e belíssimas *jeune filles* a que tem que prescindir por ela, soma-se o apelo de uma Veneza puramente virtual que ela teimava em impedi-lo de visitar – mesmo sem dizer propriamente qualquer palavra sobre isso. Note-se, porém, que, se nesse ponto intermédio da progressão, a aura projetada nas moças evanescentes só fazia tornar ainda mais indesejável a manutenção do laço com Albertine, nada a espantar, então, se o momento mais impressionante de todo

o trajeto – pelo desassombro com que expõe os mecanismos ocultos do seu próprio desejo, descrito aí menos como uma força assertiva do que como o efeito secundário de uma impossibilidade – corresponda exatamente à drástica inversão dessa dicotomia, na passagem em que, voltando as suas armas analíticas contra si mesmo, o narrador desenterra um nexos de simbiose por trás da aparente oposição.

Eis do que me privava a vida com Albertine. Do que privava? Melhor seria pensar: do que gratificava, ao contrário. Se Albertine não viesse comigo, eu teria imaginado e com razão todas aquelas mulheres como objetos possíveis, do seu desejo, do seu prazer. Aparecer-me-iam todas como aquelas dançarinas que, num bailado diabólico, representando as tentações para uma criatura, lançam suas flechas ao coração de outra criatura. Midinettes, moças, atrizes, como eu as teria odiado! Objetos de horror, seriam excluídas por mim da beleza do Universo (PROUST, 2000, p.145).

88

Sucedendo a um trecho onde, fechando com uma bela fermata um longo parágrafo, o narrador se detém sobre uma garota anônima subindo na bicicleta – com uma graça que torna logo depois até verossímil um símile com uma evasiva divindade persa –, o extrato em questão é sem dúvida um dos momentos de máxima lucidez retórica do livro como um todo e, na forma como traz à luz um vínculo de copertencimento entre os termos em disjunção, não deixa de criar outra rima oblíqua com o precioso comentário sobre Dostoievski dezenas de páginas à frente – mais especificamente no ponto em que, em indisfarçável piscadela autobiográfica, amor e ódio são descritos e enlaçados como apenas dois estados da mesma natureza, cuja distinção é muito menos uma questão de qualidade do que de grau. Evidentemente, envolto no tom mais distanciado e sereno de uma discussão literária, é bem verdade que, ao irromper numa passagem que soa quase como um exercício de crítica temá-



tica *avant la lettre* – em que os autores são cirurgicamente radiocopiados pela detecção de alguns esquemas-chave, como os triângulos de Hardy e as cenas de crime de Dostoievski –, o trecho dedicado ao autor de *Crime e castigo* está muito longe de ter o impacto do volta-face acionado pelo embate com as *midinettes*, cuja força não passa senão pela fascinante audácia com que o escritor examina e desarma sem piedade seus próprios artifícios, retirando todo o lastro substancial de seus mais caros afetos. Sem chegar contudo a livrá-lo de novos sofrimentos, é quase como se, agora, ao homenagear de forma tão bizarra a sua amante – alçada assim a condição transcendental de possibilidade do desejo que sente por outras –, o narrador se colocasse ao mesmo tempo dentro e fora daquilo que narra, descrevendo aí um giro onde, sob o impacto que ativa tal reviravolta, a possível linha de fuga antes insinuada reaparece devidamente reduzida à condição de mero prolongamento de uma espécie de simbiose binária omni-includente, no qual o sentido é muito menos um dado em si mesmo do que um efeito relacional. Como grande ponto de articulação dessa discrepância, está exatamente o pendor a atribuir uma carga aurática misteriosa ao que está ou mais distante ou desaparecendo; momento no qual, de certa forma, o valor de fetiche atribuído a uma dada coisa surge como função direta da magnitude do intervalo que dela nos separa. Padrão que ganhará ao longo do livro cada vez mais nitidez, até culminar nas inversões quase perversas que pontuam a longa epifania de *O tempo redescoberto* – quando é o próprio sofrimento que surge ressignificado como um bem oculto, e o narrador parece finalmente reconhecer, ainda que apenas no futuro do pretérito, seu lugar na ordem das coisas –, interessante notar ainda como, em grande parte do que antecede tal revelação, o possível efeito libertador desse tipo de *insight* mantém-se todavia relegado ao plano de notação lateral, que, se pode ser muito impressionante para os espectadores longínquos, não é forte o suficiente para desviar o

protagonista de sua rota de fracassos. Em boa medida, considerando a relativa tranquilidade do primeiro reenvio – em que o passado lembra um pouco uma caixa de marionetes com a qual o narrador se exercita, quase como se os cacos já não tivessem mais qualquer poder de corte –, trata-se de uma inflexão, na pior das hipóteses, que, num livro atravessado de fora a fora por signos de tirania – ecoando nas constantes evocações de figuras nada salubres como Nero, Xerxes e Maomé II, convertidos em duplos nem um pouco auspiciosos de nosso narrador –, conhecerá com toda certeza sua manifestação mais atordoante no trecho em que Marcel se descobre de novo andando de um lado para o outro do corredor da casa. Detalhe que consegue então rachar de um só golpe toda ilusão de autodomínio – correspondendo precisamente ao ponto no qual, irrefutavelmente, longe de ser apenas manipulado como um papel teatral entre outros, o passado se parece mais como uma fera atocaiada que de repente dá o bote –, trata-se de uma cena que, além de simplesmente reduzir a pó toda a construção anterior, lembra um pouco uma fresta expandindo de num átimo a perspectiva do quadro, que salta assim da clausura um tanto abafada de um quarto fechado para um posto a partir do qual se torna possível apreender num só golpe de vista uma longa sequência de eventos. De certo modo, é um efeito tornado tão mais impressionante pela aparente banalidade e fragilidade do seu ponto de apoio, capaz de abrir uma espécie de passagem mágica até a noite da visita de Swann, que então inunda sem mais aviso o presente como uma torrente de angústia. À primeira vista, porém, se isso cria de imediato um forte efeito de pregnância com as primeiras páginas do texto – que mudam completamente de sentido à luz desse repto, convertendo-se então em inesperadas precursoras dessa antiepifania –, não há dúvida de que muito do espanto gerado pela remissão passa exatamente pela tensão que tais repetições instauram com o *drive* eminentemente dissipatório da convenção realista, o qual,

via de regra, caminha justo no sentido de eliminar meticulosamente coincidências desse tipo. E tudo isso, claro, não obstante o peso que possa aí também ter a lente monstruosamente amplificadora de nosso narrador, capaz de dotar de ressonância épica os gestos e detalhes mais inodoros. Funcionando quase como um golpe de misericórdia em seu nível mais literal, é certo ainda que, na rima de longuíssima distância que provoca, essa repetição tende, de certo modo, a bloquear ou no mínimo dificultar um pouco a adesão imediata ao texto, que, na nova cena de Marcel no corredor, se parece com uma janela construída pela simples exigência de simetria, resultado sem dúvida belo e elegante demais para ser só arbitrário. De imediato, pelo menos, é possível que a consequência mais inesperada e interessante de tudo isso seja exatamente nos fazer então duvidar um pouco do grau de passividade da personagem, que sendo também o filtro por meio do qual tudo nos chega, pode muito bem ter de algum modo manipulado tais recorrências para gerar a impressão de unidade, aí atingida graças a uma progressão, na conta longa, onde o extenso rodeio que se faz até que o passado retorne soa quase o longo segundo movimento de uma sonata, e aos poucos delinea um trajeto em que, na retirada e retorno súbito dessa sensação de desamparo, pode-se ver uma espécie de versão sublimada de todos os ires e vires anteriores. Feito o devido recuo, porém, isso que vai ganhando mais foco e definição a cada retorno funciona tanto como um reforço por via transversa de suas piores veleidades persecutórias quanto como um modo de estruturar a sequência de perdas em progressão lúdica, na qual, ao que tudo indica, quanto mais dilatado é o intervalo que antecede ao ritornello, mais tensionado, testado e expandido é o escopo da compreensão do leitor. Em última análise, portanto, a cada vez que se atualiza um novo enlace, é quase como se, uma vez percebida a telescopia, fosse o próprio andamento fatalista e depressivo da história que lemos – na qual os erros não cessam de reiterar em níveis mais e

mais elevados, e Marcel jamais consegue se livrar de fato do peso da repetição – que se desse a ver como um artifício posto a serviço de uma coerção centrípeta implícita, incumbida de arredondar com rimas de longa distância a inexorável e inevitável fuga do sentido e, de enfiada, contribuir também para tornar a dispersão menos insuportável, num movimento que força assim a reler com um grão de sal cada um dos fiascos narrados. Observe-se apenas que, para que se chegue à plena inteligibilidade desse mecanismo – em que a equalização da dor a um “dilaceramento precioso” a ser alquimizado corre de par ao reconhecimento do modo como este alavanca e dá prumo à progressão da narrativa, que não precisa necessariamente acabar bem para ser perfeita –, deve-se esperar primeiro até a longa catarse da biblioteca no último volume; ponto em que, tardia mas inapelavelmente, essa percepção de um nexos de simbiose unindo fracasso existencial e êxito figurativo, entre a disforia do vivido e sua redenção artística póstera, tomará então o centro do palco de forma triunfante.

92

Artifício que obviamente precisa de algumas centenas de páginas para se deixar perceber, o mínimo que se pode dizer a seu respeito é que, não bastasse colocar em primeiro plano gradativamente a força da ambivalência radical que impulsiona a história, ele tem ainda um papel inestimável no sentido de contrarrestar um certo efeito dispersivo, sem deixar de constituir, em última análise, apenas uma expansão em escala ampliada do movimento sinuoso das frases proustianas: entidades, de resto, que, quando estendem seus tentáculos sobre o mundo à sua volta, nem por isso deixam de exibir o tempo todo um impecável controle sintático, capaz, de certo modo, de projetar uma inusitada luz irônica no desconforto que tematizam e referenciam em nível literal. No trecho em que se dá a reversão, inclusive – sem dúvida um dos mais fortes e malabarísticos de toda a *Recherche* –, há que se ter em vista ainda a ênfase criada pela própria disposição espacial da página – com o parágrafo

fo consagrado à dicotomia privar-gratificar sendo sutilmente realçado pela aparição da ciclista no final do anterior, em que não é difícil reconhecer o duplo amplificado e evanescente da aurática Albertine da praia. Na sequência do texto, aliás, a monumentalização dessa outra moça sem nome que logo desaparece de vista só faz tornar ainda mais cortante e agressiva a mudança de angulação, assinalando um ponto em que, em *loop* sobre si mesmo – ao refazer o seu próprio raciocínio no sentido inverso –, o narrador parece finalmente se assenhorear da miragem que acarreta a sobrestima do objeto. Não se trata certamente de uma façanha pequena e, no entanto, se há um vetor que atua quase como uma força corrosiva em relação a ela, ele não diz senão respeito a um certo excesso de sentido implícito que o texto leva à tona, e que no caso concerne menos a um vínculo mais ou menos óbvio com outro trecho do livro do que ao detalhe, como todos sabem, de ser a epifania da bicicleta também uma cena livresca, com a qual a narrativa paga tributo ao tema do amor à última vista tão caro a Baudelaire; sem dúvida uma das grandes divindades tutelares de toda a *Recherche*. Funcionando como uma grande estrutura indexadora que apara o choque dos eventos, o intertexto fornecido por “A uma passante” confere desse modo à cena como um todo um caráter de narrativa de segundo grau, cujo componente irônico é sem dúvida ainda mais acentuado pela recusa do narrador em explicitá-lo; cuidado que seria aliás quase redundante tão ostensiva, abusiva e reiterada é a apropriação, contaminando desde os encontros com as mocinhas do povo em *A sombra das moças em flor* até as reflexões do pintor Elstir sobre o embate da arte moderna com a efemeridade, *sample* de um dos trechos mais conhecidos de *O pintor da vida moderna*. Para um livro que parece assombrado de uma ponta a outra pela ideia de perda, problema que os desdobramentos da história não cessam de retomar e expandir nas mais diversas escalas, o mais suave que se pode dizer desse ritornelo é que ele funciona quase

94 como um artifício apotropaico objetivando e exorcizando por antecipação a fuga já antevista, ao delinear um traçado, *a fortiori*, onde o efeito de familiaridade induzido pela *anagnorisis* – capaz de fazer, quando bem sucedida, com que o peso do evento inesperado e indesejável se deixe de imediato atenuar pelo salto capaz de subsumi-lo numa cena mítica, que funciona como uma espécie de estrutura preênsil acomodando e ordenado os resíduos do entorno – faça as vezes de um entrecho de relativa serenidade em meio à turbulência dominante, brindando-nos com a oportunidade de descansar um pouco à sombra de um texto facilmente reconhecível. Encontrando talvez a sua cristalização paradigmática nas páginas que antecedem e preparam a citação acima, é preciso ter em vista, além disso, que, ao se incrustar quase como um devaneio bovarista em meio a um texto normalmente tão cioso de seus artifícios – devaneio, portanto, que, se não aponta para o caráter de segunda mão daquilo que narra, é apenas para lançar uma outra piscada de olho ao espectador da história –, o trecho em que se confrontam Albertine e as *midinettes* apenas retoma de forma um pouco menos direta uma estratégia já posta em ação no segundo tomo da série, quando, num registro ainda mais ostensivamente livresco e edulcorado, vemos Marcel prodigar-se em suspiros pelas moças do povo anônimas. Começando exatamente com uma retomada quase literal de outra passagem célebre do texto sobre o senhor G. – no qual o frescor provocado pela arte é aproximado provocativamente de uma convalescença e, quase numa antecipação do comentário sobre o tirar-gratificar, a capacidade de sentir com intensidade os momentos ordinários é vista como prerrogativa daqueles que tem a lucidez de assumi-los como a priori perdidos –, o trecho em questão cria outro gancho tremendamente impressionante com a passagem dedicada às *costureirinhas*; resultado que não é aí em nada incompatível com o modo como, de viés, o contraponto gerado pela presença obsedante de Albertine – decerto um vetor

muito mais concreto que a velocidade do tráfego urbano – opera também no sentido de dotar a cena antecedente de uma aura incomedamente artificiosa. Trate-se porém ou não de um efeito intencional, o certo é que, na medida em que torna tudo muito mais facilmente identificável que na segunda aparição – quando acrescenta-se a tensão dramática fornecida pelo fator-Albertine –, o empréstimo tirado de Baudelaire lembra um pouco, nesse primeiro trecho, uma roupa ainda não devidamente customizada por seu possuidor e que, por isso mesmo, tende a se destacar em excesso do entorno quase como um enxerto *ad hoc*. De um extremo a outro, entretanto – e lá se vão nada mais nada menos do que algumas centenas de páginas –, é preciso admitir que, uma vez retomada na digressão sobre as *midinettes*, a sombra espectral de Baudelaire dará a impressão de começar a interagir de modo menos mecânico com os resíduos do entorno, até culminar no fugaz e luminoso rompante em que o movimento repentino da moça subindo na bicicleta – “semi-humana e semi-alada” – soa quase como uma tradução intersemiótica de Constantin Guys, numa cena que evoca nitidamente o efeito estacionário das rodas de carruagem no final de *O pintor*.... Em meio a uma passagem que imbrica e mistura com admirável flexibilidade uma série de trechos antológicos e mais que repisados – postos aí a serviço da necessidade de dar realce ao peso determinante do signo “Albertine” –, ocioso dizer, porém, que, se há aí um sentido que acaba por se destacar com mais força, isso se deve sem dúvida à sobredeterminação provocada pelo lastro quase mítico imantando a cena do beijo da mãe, com uma energia que tende de certa forma a rasurar e relativizar o peso do tal “amor à última vista”; *topos* quase esvaziado e reduzido ao ridículo pela insistência do investimento da *Recherche* na força da repetição. Não que isso seja exatamente motivo de espanto. Afinal, num livro que, em um de seus momentos mais lúcidos e desapiedados, chega a colocar sérias dúvidas quanto à possibilidade de se

96  
conhecer efetivamente o mundo exterior – retratado menos como uma instância objetiva autônoma do que como um terreno de decantação de projeções –, nada a espantar, enfim, que um soneto que trata exatamente do evento irrepetível – e mais do que isso, que pode ser visto como a versão mais paradigmática e influente desse tipo de ocorrência – só possa ser digerido e assimilado em clave de ironia; operação, de certa forma, que se está longe de minimizar sua contundência, não deixa de ser também uma prova a mais da sem cerimônia com que Proust inverte *ad libitum* o sentido dos intertextos que vampiriza, num desenho onde, ironia das ironias, um soneto que trata exatamente da perda irreparável passa a funcionar quase como um enclave de familiaridade em meio à dispersão. Não só: pelo efeito de reconhecimento que de imediato aciona – ao estilo de um *riff* fazendo as vezes de sinédoque da canção que pontua; e que poucas vezes, aliás, em Proust se parece tanto com uma citação explícita como neste caso –, é quase como se, nos poemas e reflexões estéticas sampleados de Baudelaire, o jogo que a *Recherche* propõe o tempo todo entre o apreender e o compreender – isto é: entre o esforço de ampliar cada vez mais o campo de visão e a busca por uma síntese capaz de subsumir e organizar em um único eixo paradigmático coisas aparentemente díspares – se visse comodamente reduzido a uma escala identificável pelo seu, digamos, “leitor médio”, que tem assim também a chance de sentir-se inteligente a preço (quase) módico. Na contagem mais ampla, sem dúvida, não é menos verdade que, na medida em que parece pedir para ser completado na mente desse tal leitor, esse mesmo instantâneo efeito constelar, ao agregar uma pequena mas pungente mais valia de sentido a cada vez que surge, concorre de novo para nos deixar com um belo pé atrás diante da própria aparência de linearidade que a narrativa erige, soando quase como uma versão menos titânica da trama de nexos telescópicos que dão o prumo ao livro. Ressalve-se apenas que, se no caso do curto-cir-



cuito criado entre os dois corredores, torna-se necessária uma visão de longa distância para criar e expandir o vínculo, no momento em que a voz de Baudelaire é convocada, em contrapartida, é como se o caráter muito menos intimidador da escala utilizada se colocasse a serviço da produção de um efeito de inteligibilidade quase imediato, que não decorre senão do status mais que repisado do marco de referência em questão; marco, dessa vez, que, à diferença do que se dá por exemplo com os excertos de Balzac, Flaubert e outros, parece ter quase sido recortado sem mais retoques do texto-fonte. A uma análise mais detida, porém, é espantoso perceber como, exatamente por deixarem muito mais evidente o seu caráter de coisa incrustada, os trechos em que Baudelaire faz as vezes de marca d'água e/ou farol de referência não deixam de criar a seu modo uma tensão bastante curiosa com o que está à sua volta, seja no sentido de escancarar ainda mais a própria literatice e artificialidade dos afetos do narrador – que poucas vezes se parece tanto com um *poseur* quanto nas cenas que tece suas ladainhas às belas anônimas –, seja ainda pela capacidade de colocar em destaque as próprias costuras da obra, tendo como eixo exatamente o modo como, em espelhamentos como esses, é a própria vida que se revela como integralmente colonizada pela literatura. Nesses termos, aliás, que o valor de fetiche inalcançável das tais belas anônimas no trecho atribuído a Albertine e não Baudelaire – aí muito prudentemente reduzido a um mix de aceno ao leitor e sombra espectral – só faz acrescentar uma nova nuance de complexidade à escrita de Proust, que, ao transformar assim o seu próprio intertexto em recurso de ironia dramática, se dá a ver então como sutil mas inequivocamente adiantada em relação a si mesma. Atingindo quase a condição de hipérbole na defasagem que funda a própria narrativa – quando a enunciação virtuosística da voz em primeira pessoa se compraz em refutar de forma que beira o hilariante todas as dúvidas que o enunciado expõe sobre sua real vocação –, esse encala-

crar do texto sobre si mesmo funciona de forma consideravelmente mais atenuada a toda vez que “A uma passante” assoma convertido em *leitmotiv*, com uma insistência e ostensividade que tornam sem dúvida útil e justificável agora uma confrontação cara a cara:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d’une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l’ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté  
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!

A rua, em torno, era ensurdecidora vaia.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa  
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.  
Eu bebia, como um basbaque extravagante,  
No tempestuoso céu do seu olhar distante,  
A doçura que encanta e o prazer que assassina.

Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade

De um olhar que me fez nascer segunda vez,  
 Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!  
 Pois não sabes de mim, não sei que fim levastes,  
 Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

(BAUDELAIRE, 2008)

Um dos textos mais cruciais e definidores de toda a modernidade, o soneto em questão consegue cristalizar no leito de Procusto de seus versos uma experiência tão complexa quanto centrífuga, que passa tanto pela perda de qualquer metro comum entre amante e amada quanto pela capacidade de perceber o lampejo da epifania apenas como o lado reverso da evanescência, tornada especialmente palpável no vórtice de anonimato da Grande Cidade. Começando ainda envolto em fumos aristocráticos, quando sob um espesso pano de fundo de *white-noise*, a passante emerge como uma aparição estudadamente *blasé* e cabotina – na qual a aparente indiferença aos olhares alheios é contrabalançada pelo apelo erótico da perna que se deixa de relance entrever graças ao movimento da saia –, penso que o ponto mais impactante de todo o trajeto acontece exatamente na equalização violenta e precisa que abre o primeiro terceto, quando sem o anteparo de um “como” para atenuar o corte, a irrupção-desaparição do jorro de luz converte-se no monograma espectral de toda a sequência anterior. Sacudidela que retira de seu entorpecimento o transeunte entediado, que chega quase a renascer brevemente sob o efeito desse fulgor, o texto termina então ampliando até quase o infinito a escala das distâncias, num desenlace que, a começar pelo bizarro composto adverbial fechando o verso 12 (“jamais peut-etre”) sugere quase um oxímoro ecoando e expandindo-se em todos os níveis do texto. Para que um tal efeito se imponha, entretanto, é necessário que a nota

forte e convicta da última linha – quando o elo de reciprocidade é elevado com rara violência ao plano da certeza (“Ô toi que le savais”) – se contraponha à mancha de opacidade inexorável da linha anterior, na qual o ir e vir automatizado do eu e do tu abre um abismo curto e ainda assim intransponível entre os dois supostos amantes potenciais. Numa segunda leitura, aliás, considerando que tudo isso tem como ponto de partida uma simples troca de olhares, não parece descabido supor, modalizações à parte, que, na mencionada elevação de tom do último verso, esteja apenas o efeito de superfície de um certa exorbitância alucinatória, apontando para uma espécie de mal-entendido fundamental clivando de modo irreversível amada e amante. Com toda certeza, pela precisão com que dá consistência a esse fundo oco, não é difícil entender porque esse soneto irá ocupar na obra de Proust uma posição tão capital, servindo quase como uma perfeita sinopse da trama de tensões que informa a narrativa da *Recherche*; tensões que passam tanto pela ideia da própria representação como um trabalho de luto – por meio do qual o sujeito tenta chegar a bom termo com seu repertório de ausências e/ou mitos fundadores – quanto pelo desvelamento do componente projetivo sem o qual nenhuma realidade se constitui. No que se refere especificamente a Baudelaire, trata-se um vetor bastante evidente, ainda, na inexorável progressão modal tendo lugar no breve trajeto de “A uma passante”, em que a atenção de lince dirigida às insinuações metonímicas, depois de deixar-se primeiro abarcar na imagem-síntese do relâmpago, prepara cuidadosamente o terreno para um desfecho que bifurca o sentido do texto em duas apóstrofes simétricas, imprimindo-se como uma chave de ouro patética na memória do leitor. Tomada certa distância, porém – o que não significa evidentemente o mesmo que dar de barato para essas e outras aporias –, o fato é que, por ser também quase a logomarca do seu autor, esse soneto pode funcionar quase como uma zona de conforto nos trechos em que é invocado,

ao mesmo tempo em que, entretanto, ao postar-se como um farol nos guiando bem no meio da névoa, permite delimitar melhor os acréscimos e inversões operados pela bricolagem de Proust, na qual o embate com a turbulência do real é sempre otimizado pela interposição de um amplo e variado arsenal de muletas, retiradas todas da ampla gama de intertextos que o narrador convoca e/ou evoca. Num arco que cobre praticamente toda a grande tradição do realismo francês, de Madame de Lafayette a Flaubert, mas estendendo-se ainda a nomes tão diversos como Hardy, Dickens, George Eliot e Henry James, etc., é interessante notar como, tão importante quanto o salto de reconhecimento que cada apropriação cria, é o contraste e/ou defasagem que instaura com a cena a que é agregada. No caso de “A uma passante”, por sinal, se há um ponto que logo salta à vista nos dois trechos já citados – um de *À sombra das moças em flor* e outro de *A prisioneira* –, ele diz respeito exatamente a um certo rebaixamento prosaico que Proust impõe ao texto-base, ao substituir a beldade aristocrática do soneto por outras que poderíamos identificar facilmente como típicas “mocinhas do povo”, como é o caso da leiteira e da pescadora por ele interpeladas no volume dois, convertidas em figuras preparatórias do enxame de *midinettes* que assola *A prisioneira*. Numa leitura mais generosa que se faça disso – e que certamente está muito longe de ser a mais persuasiva –, tal escolha pode até evocar como álibi a aposta numa certa força transfiguradora do olhar artístico, capaz de investir de uma aura inesperada as cenas e seres mais banais; movimento – pode-se supor – que, quase como num *pendant* literário da revolução dos impressionistas, chancelaria então uma espécie de drástica horizontalização e nivelamento da experiência estética, espalhando-se por um mundo no qual epifanias podem surgir onde e quando menos se espera. Por outro lado – e aí está talvez o aspecto mais questionável dessa curiosa variação de *sermo humilis* –, não é menos verdade que, ao concentrar agora todos os seus afetos

em moças de posição social inferior, as digressões construídas com base em Baudelaire parecem também retirar das tais passantes muito de seu poder de ameaça, relendo talvez numa clave menos crispada a assimetria do texto originário, no qual o olhar de basbaque do contemplador marca nitidamente a inferioridade deste em relação ao assalto visual e espiritual da amada. Ao passo que, em sua releitura mitigada na *Recherche*, é quase como se tudo se resumisse apenas a um devaneio voyeurístico, pretexto a que o narrador possa atestar então sua capacidade de extrair beleza de cenas e/ou situações pouco usuais, que lhe fornecem um respiro temporário para a asfixiante ligação com Albertine. Mal comparando, se ao deixar entrever sua perna de estátua a personagem de Baudelaire enreda o transeunte de imediato num jogo de ocultação-revelação, no caso das tais mocinhas do povo fetichizadas por Marcel, o que se tem, antes de tudo, é uma situação onde a assimetria instaurada de saída entre contemplador e contempladas tende também a retirar a priori o *pathos* potencial da cena, no que não deixa de ser ainda uma sinalização por via transversa ao apreço da arte moderna pelos instantes quaisquer do cotidiano, instância cuja banalidade é redimida a fórceps a cada beldade que surge e desaparece no campo de visão do narrador. Vale notar, por fim, que no que diz respeito especificamente ao trabalho da narração – que, a partir da segunda metade de *A prisioneira*, passará cada vez mais a tratar Albertine e as *midinettes* como termos que se excluem reciprocamente –, outro dado que caminha claramente para devolver Baudelaire a uma proporção mais pedestre passa sem dúvida pelo efeito cômico criado em algumas pequenas mas certas incisões, como é bem o caso do trecho onde, ao perseguir uma das moças, o narrador se depara sem querer com a conhecida e repudiada senhora Verdurin; gracejo ecoando ainda na cena do reencontro com Gilberte em *A fugitiva*, a princípio equivocadamente confundida por Marcel com uma “garota fácil”. Tendo seu ponto de ignição

quase numa citação explícita do soneto acima – evidente na referência à bela moça loura cujo olhar o inflamou, aliás um claro acento ao verso 2 do segundo terceto –, a cena em que Marcel reencontra sem nem perceber o seu amor de infância eleva a níveis de perversidade quase inimagináveis o jogo com o intertexto, podendo ser o próprio efeito de anticlímax do desenlace entendido como um modo de reconhecer em *modus obliquus* o caráter deliberadamente postiço e calculado do que se acabou de narrar, quase como se o narrador estivesse agora montando e desmontando à nossa vista as engrenagens do brinquedo. Tudo contado, por maior que seja o impacto de tais parábases, que operam quase como um tropeço estratégico quebrando a adesão ingênua ao que se narra, e mostrando também o próprio processo de automatização e banalização daquilo que era para ser uma experiência inaugural, é certo que, no desdobrar do texto como um todo, elas parecem condenadas a jamais abandonar a condição de narrativa interpolada, cuja força é inevitavelmente ofuscada pelo investimento quase obsessivo em fios condutores como Albertine, Gilberte, Odette e outras, que quando surgem parecem transformar tudo à sua volta em pano de fundo. Ou é assim, pelo menos, que dá a impressão de estar condenado a vê-las o nosso narrador, que não costuma, aliás, poupar energia quando o assunto é hipérbole.

O mais inusitado, porém, é que, se muito da aura sagrada dessas figuras acaba revelando-se, nesse processo, como nada mais que o corolário de serem elas em alguma medida sempre inacessíveis, fácil entender então como, justo por estabilizar e solucionar o problema na chave da perda irrevogável, “A uma passante” funcione quase como o inverso simétrico da obsessiva expectativa de retorno que atormenta o protagonista, dando azo a uma trama de ressonâncias na qual a relativa familiaridade do soneto opera como uma espécie de objeto transicional que vai aos poucos preparando o narrador para a maior e mais imprevisível de suas perdas,

a ter lugar justo no trecho onde, enquanto envidava todos os esforços para trazer de volta Albertine, Marcel recebe sem qualquer anestesia a notícia de sua morte. Na medida em que chega porém a ele amortecida em forma de bilhete, trata-se de uma morte investida logo de saída de uma aura fantasmática, e que a princípio soa apenas como um outro golpe baixo do destino o pegando no contrapé. E ainda assim, que essa mesma Albertine acabe retornando de forma perfeitamente inverossímil algumas páginas depois – quando ao ler de modo apressado um bilhete de sua amiga de infância Gilberte, o narrador interpreta de forma pateticamente literal uma das catacreses do texto (“você me julgava morta”) – só faz reforçar ainda mais a função decisiva desse jogo de afastamentos e reaproximações, sem deixar também de colocar em primeiro plano o seu grande ponto cego – que não diz senão respeito ao fato de que, ao nos induzir a tomar como ainda existente o que já se foi, esse retorno pode ser antes e sobretudo um grande quiproquó.

104 Na sua encarnação mais benigna, inclusive, não há dúvida de que, se está longe de anular todas as dúvidas do narrador, esse ir e vir dos signos-chave não deixa de servir de estratégia defensiva para ajudá-lo a habitar o mundo com menos sobressaltos, funcionando como uma couraça protetora contra os sucessivos ataques do inesperado, guerra que tem exatamente como ponto de partida a fatídica noite da infância já aqui referida, em que Marcel mede forças pela primeira vez com um poder tão arbitrário quanto gigantesco. De modo geral, é um poder cujas distintas encarnações ao longo da *Recherche* penetram em todas as mais ínfimas capilaridades da vida de Marcel, estendendo-se desde o pai decidindo em nome do garoto a hora de dormir até um barulho perturbando de forma irreparável o silêncio da noite, momento tornado particularmente impressionante justo por não encerrar conclusão nenhuma, assomando antes como signo de uma instabilidade que nem a mais bem armada carapaça de signos logrará conjurar. Dando às caras por via



negativa nas *n* sequências dedicadas à narração de perdas – desde a separação da mãe no momento de dormir até a morte elíptica de Albertine conferindo uma espécie de mais-valia figural ao título *A fugitiva* –, essa aposta na força da narrativa como trabalho de luto irá permear com variados graus de explicitude a quase totalidade do livro, até conhecer afinal sua nota resolutive no fecho-de-abóbada proporcionado por *O tempo redescoberto*, ponto onde todos os sentidos negativos são subitamente invertidos quase num passe de mágica, num corte que pode ser visto quase como a elevação a enésima potência do trecho sobre Albertine e as *midinettes* transcrito páginas atrás. Em registro um pouco menos cor-de-rosa, contudo, não é menos verdade, em larga medida, que isso que emerge no desfecho da história como redenção-pela-arte, por meio do que os fiascos trocariam de vez de sinal tão logo se deixassem dominar pela representação, mantém-se ainda assim turvado pela marca d'água de uma disputa de poder em *undercurrent*, que encontra sem dúvida no morde-assopra com Albertine seu momento mais dramático. Entende-se o porquê: na medida em que esta não perde sua condição de enigma mesmo depois de morta, e se parece muito mais com um borrão do que como uma figura precisa – resultado que não é senão a peripécia do rigor obsessivo e neurótico com o qual Marcel tenta cercá-la e analisá-la de todos os ângulos possíveis –, Albertine mantém-se também como a mais eloquente contraprova disponível contra qualquer impressão de segurança; efeito que não deixa de constituir ao seu modo outro impressionante triunfo estético, ao dar à luz a um personagem tão ambíguo e indefinido quanto uma figura real. Na visão retrospectiva, portanto – pressupondo-se um olhar capaz de abarcar a moça evanescente em todas as suas aparições e, ato contínuo, chegar a bom termo com o fato de que Albertine jamais se tornará completamente inteligível, funcionando antes como um bomba de sucção tragando e aniquilando todas as projeções do narrador –, não creio ser exagero dizer

que essa inapreensibilidade em última instância da figura amada joga também uma luz irônica sobre toda a narrativa de *A Prisioneira*, na qual pode-se ver sem dúvida o esforço cognitivo mais desesperado e patético do nosso narrador, tanto no que diz respeito ao afã de chegar a bom termo com seu passado – construindo algo como um espaço ideal hermeticamente fechado aos assaltos do mundo, e onde é sempre a ele que cabe proferir a última palavra – quanto no que se refere a tentativa de afirmar seu domínio sobre o presente imediato, com um resultado que permanece infelizmente numa bizarra zona difusa entre o idílio de um garoto mimado e um cruel experimento de laboratório. Não obstante, se na cena que serviu de pretexto a tantas digressões, o narrador mantinha-se ainda completamente indefeso em face das injunções dos pais – que ao oscilarem de forma perigosamente espasmódica entre a severidade e a complacência, o deixavam também sem um marco de referência sólido em que se agarrar –, no momento em que Albertine é encerrada por ele em seu apartamento, é quase como se o passado fosse então reencenado com uma nova e mais cômoda redistribuição de papéis temáticos, com Marcel ocupando agora de forma incontrastável a posição de primazia. No nível mais comezinho, mas não só nele, trata-se de uma posição que, nos momentos finais do volume cinco, implica também a conservação-negação do eixo disjuntivo instaurado entre Albertine e as *midinettes*, com a posição de novo objeto de desejo sendo agora ocupada por Veneza, aí descrita e referida em termos, aliás, muito semelhantes aos já utilizados para as costureirinhas. A grande e crucial diferença, todavia, é que, na medida em que tem agora como ponto focal um referente bem mais concreto – de cuja falta Marcel tenta em vão se apaziguar com seguidas visitas ao Louvre –, o termo usado para converter Albertine em polo de resistência dá a impressão de intensificar de forma ainda mais torturante o suspense da narrativa, que passa a girar menos sobre o apelo vago das belas anônimas

do que sobre o horizonte de evasão que Veneza agora significa e proporciona, emergindo como o perfeito e necessário contraponto de sua longa imersão claustrofóbica. Como ponto de partida agora – se é que vemos bem –, está exatamente o fato de que, à diferença do trecho com as *midinettes*, no qual a separação de Albertine era apenas uma possibilidade, Marcel aqui parece convencido até o último fio de cabelo da imperiosa necessidade de cortar o laço, residindo todo o problema agora em decidir apenas o momento de fazê-lo. Ou isso, pelo menos, é o que parece ficar razoavelmente evidente na citação abaixo, em que a ruptura é antecipada e planejada com todos os requintes de prevenção, com direito até a um pequeno excursão hipocondríaco sobre a “atenuação dos sintomas”.

Em todo caso, era preciso esperar, para admitir a separação, que eu me curasse da pequena recaída causada pela descoberta das razões que haviam levado Albertina, a poucas horas de distância, a não querer voltar, depois a querer voltar, imediatamente de Balbec. Era preciso dar tempo a desaparecerem os sintomas, que não poderiam deixar de se ir atenuando, caso eu não soubesse de nada novo, mas que ainda estavam por demais agudos para não tornar mais dolorosa, mais difícil, uma operação de ruptura, reconhecida agora inevitável, mas não de toda urgência e que era melhor fazer “a frio”. Dessa escolha do momento eu era o árbitro [...]. (PROUST, 2000, p. 337).

107

Acaso ou não, não há dúvida que, ao colocar-se de forma tão taxativa na posição de soberano, a voz que mede e pondera tudo no trecho acima, tão ciosa de conjurar e eliminar por antecipação qualquer possível catástrofe, não deixa de delatar todo o tempo uma corrente de ansiedade subterrânea, que não passa senão por esse desejo vagamente defensivo e neurótico de fazer as coisas “a frio”, vazado numa dicção que, se pode parecer perfeitamente controlada e serena na sua superfície, assinala também um dos momentos de máxima cegueira do narrador em relação a si mesmo.

Desse modo, que o precipitar dos eventos nas páginas seguintes – quando todo o planejamento é transformado em nada por um inesperada e imperdoável falha do contrarregra – venha exatamente reduzir a pó tais pretensões de controle, fazendo com que Marcel não só se descubra enforcado na corda de suas próprias palavras como inteiramente perplexo e indefeso diante do sumiço da moça, não deixa de ser ainda uma forma de, ao interromper e suspender a ação com um golpe seco, restabelecer o primado da contingência sobre o furor de simetrias e contrapontos. O dado a se reter, contudo, é que, se no momento em que Albertine vai embora no último parágrafo de *A prisioneira*, é o próprio Marcel que parece cindir-se em um grande acorde dissonante – no qual a certeza de que o chão lhe falta por inteiro de baixo dos pés coexiste com a estudada banalidade da comentário pseudocasual à criada (“Foi bom você não ter me acordado”) –, fácil entender também por que, quando a moça morre jogada por um cavalo contra uma árvore no início de *A fugitiva*, mesmo o que poderia haver de evento irrepetível na primeira saída intempestiva acaba sendo ressignificado subitamente como uma outra sofisticada rima semântica, na qual a aparente ausência de preparação de cada um dos eventos torna-se o índice de uma descontinuidade que chega e corta num só golpe todos os mais meticulosos planos, prevenções e cautelas de nosso narrador, como uma síncope minando por dentro seu centro de gravidade. Constituindo, portanto, também um outro padrão narrativo nos seus próprios termos, é necessário reconhecer ainda que, longe de bloquear ou deixar sem palavras o narrador hipocondríaco, é justo o solavanco deixado por esses momentos que propicia também a pronta ativação de seu arsenal de muletas metafóricas, pelos quais tenta-se aplacar o efeito perturbador de tais rachaduras. Coisa que, diga-se de passagem, nem sempre é possível. Para quem contempe tudo à distância, aliás, o arremate reservado ao idílio de Marcel dá a impressão de apenas reiterar em outro nível o golpe desferido

pela saída brusca, delineando um trajeto, paradoxalmente, que se de uma parte coloca em seu devido lugar suas pretensões de domínio, de outro não deixa de constituir também outro crescendo narrativo nos seus próprios termos, gerando imprevistas ressonâncias com cenas aparentemente banais, mas que adquirem com isso, em retrospecto, status de prolepse – como é o caso do momento em que Swann deseja que Odette morra de morte não dolorosa. Ou, para citar outro trecho óbvio, da própria ansiedade que toma conta de Marcel logo na manhã seguinte ao episódio da janela. Via de regra, porém, se não é difícil encontrar semeadas ao longo de livro antecipações desse tipo, a questão que permanece em aberto, ao fim e ao cabo, diz respeito exatamente à impossibilidade de estabelecer de modo irrefutável uma relação de precedência entre esses dois polos, quais sejam: entre o evento que divide em antes e depois a linha narrativa e a ampla cobertura metafórica mobilizada para atenuar seu choque. Em se tratando de uma figura como Albertine, por exemplo, convém ter em vista, ainda, que, como complicador inicial, está o detalhe de ela ser tanto uma personagem como um precipitado de outras narrativas; fato, aliás, prontamente reconhecido pelo próprio narrador, que em momentos decisivos da *Recherche*, chega mesmo a perguntar-se até que ponto o seu contato com ela não estaria pervertido e distorcido pelas histórias que o teriam impressionado sobre outras mulheres, e que seriam como que revividas à *outrance* com a sua amante. Por aí se entende, enfim, como essa percepção de um jogo insidioso de sobredeterminações – no qual cada evento é sempre mais e menos que si mesmo, e nunca se sabe direito o que vem antes do quê; se foi a metáfora atualizada para servir e iluminar a história, ou se esta não é senão uma desculpa para que aquela possa ser usada – não deixa de projetar uma nova luz sobre as idas e vindas de “A uma passante” ao longo do livro, com uma incisividade que parece ter o poder de estancar e congelar o tempo a cada momento que surge. Operando como

um mix de metáfora expandida e cabeça de Medusa, este é um poema que tem ainda, como se não bastasse, o poder de fazer, sempre que evocado, com que, à medida que se reconecta o leitor ao tema-chave da ausência, o contínuo efeito de bumerangue desses signos em *loop* deixe ver então uma série de estruturas sincrônicas pontuando, mediando e conectando o que está na superfície; efeito que, se é captado com especial clareza no jogo com Baudelaire, pode ser estendido sem mais prejuízo a todos os objetos de desejo que escandem e sulcam a vida de Marcel. Cobrindo desde o amor de infância por Gilberte até o interesse quase incestuoso pela frívola mãe da menina, e encontrando sem dúvida seu paroxismo nesse enigma permanente que é Albertine, são figuras que, à medida que se rebatem umas nas outras, vão deixando aos poucos de ser personagens para se tornar cada vez mais algo próximo de um tema musical, *pari passu* a que o trajeto narrado em termos lineares de uma página a outras se vê graças a isso paulatinamente transfigurado em estrutura sincrônica, onde o efeito de pregnância gerado pelo ritornelo irá com frequência colocar em segundo plano o encadeamento concreto das ações, muitas vezes tratado quase como se fosse apenas a matéria prima capaz de produzir uma sequência de rimas remotas. Num plano menos contraintuitivo, contudo – e que passa, portanto, menos pelo rastreamento desses pontos de recorrência do que pela simples observação de como metáforas e intertextos tentam acondicionar o inesperado dos fatos –, creio que outro exemplo eloquente desse mecanismo pode ser encontrado, ainda, na espantosa sem cerimônia com que o narrador prontamente estetiza a morte de sua Albertine, ao compará-la a certos desenlaces precipitados de Balzac e Schumann; aproximação, de certo modo, que ao encontrar para o corte imprevisível seu devido precursor borgiano, realiza a façanha de converter em estrutura inteligível a própria falta aparente de preparação.

Em escala diminuída, mas não menos repleta de consequên-

cias, essa associação feita de forma quase casual em *A fugitiva* não deixa certamente de lançar uma sombra de ironia dramática no raciocínio tendo lugar no trecho acima transcrito, no qual a linguagem escrupulosa e ponderada de Marcel, ao referir-se a si mesmo quase como se fosse um doente em convalescença, põe-se a serviço daquele que é um dos momentos de maior cegueira cognitiva do protagonista do livro – nesse ponto completamente incapaz de captar a plena ressonância de suas próprias palavras. Daí, porém, a definir tal cegueira como uma outra pose é um problema que, na instantânea decalagem que gera entre ato e sujeito, sinaliza de viés para um certo efeito de autodesposseção induzido por gestos em aparência impensados, e cujo sentido necessita de maiores ou menores doses de atraso para se dar a conhecer plenamente. Isso dito, que poucas linhas depois da referência a Balzac e Schumann, esse problema tente ser de novo resolvido em termos de um salto hiperbólico – a ter lugar quando, numa reivindicação de autoria perfeitamente inverossímil, o autor chama para si a responsabilidade pela morte não apenas da amante, mas também da avó –, apenas reforça a dificuldade intrínseca a esse acercamento do limite, tornando palpável um movimento onde a fratura gerada pela pura irrupção – que atende por vezes pelo nome de Acaso, por vezes de Destino – eleva-se a matriz geradora de um jogo de envios sem ancoragem, com o qual Marcel tenta aparar, ressignificar e alocar o golpe recebido. Resultado: ao dispor num só eixo de simultaneidades pontos distintos da obra, o ganho aparentemente inferido de cada símile astuta – como é o caso de todos os trechos em que a arte parece fagocitar a contento o peso da contingência, e traduzir o corte inesperado em termos de algo não só conhecido como, ainda por cima, dotado muito convenientemente de um halo de nobreza – é tensionado por um tipo de excesso que, ao desafiar de maneira tão desabusada e aberta nossa credibilidade, sinaliza também para um resíduo que se mantém inassimilável por mais extraordinário

que seja o poder do narrador de detectar semelhanças. Mais que isso: ao forçá-lo a adicionar ao texto outro símile a mais – levando então a hipótese a se bifurcar sucessivamente em novos embates de imagens, tropos e alternativas –, a aceleração provocada na passagem da “escolha do momento” coloca em destaque um trajeto onde, como espero deixar evidente nas páginas seguintes, é o próprio esforço de se antecipar à catástrofe que acaba trabalhando no sentido de concretizá-la; torção que encontra de longe sua realização mais emblemática no torturante chove-não molha de *A prisioneira*. A estar correto, o raciocínio, portanto, que a lógica impulsionando por dentro todo esse processo seja muitas vezes exaustiva e explicitamente tematizada nas passagens metalinguísticas do livro – tendo sempre como alvo um caráter por assim dizer alucinatório da própria percepção, aí reduzida a nada mais que o efeito secundário da reatualização automatizada de um certo leque de hábitos – é um dado que apenas acrescenta uma outra volta-do-parafuso ao jogo figurativo do trama, em que a tentativa de colonizar a experiência por meio da linguagem só faz aprofundar cada vez mais a sensação de incerteza, e mesmo a inegável potência cognitiva de Marcel, capaz de sempre extrair novos sentidos e ressonâncias das coisas mais simples, está longe de atuar apenas a seu favor. Pelo contrário: ao desvelar um fundo de instabilidade tensionando e corroendo por dentro mesmo as suas mais caras convicções – que se dão a ver muitas vezes como nada mais que o efeito da sedimentação apressada de inferências e/ou impressões duvidosas –, trata-se de uma força não raro quase indistinguível de um dom-maldição, e que, uma vez levada às últimas consequências, pode no limite implicar a drástica releitura da própria ideia do que seja ou venha a ser a objetividade, desvelada assim menos como uma instância independente das projeções dos sujeitos do que como o campo de batalha no qual as distintas ilusões de ótica se digladiam. E aí está o ponto: sendo impossível prosseguir nessa senda *ad infinitum*,



nada mais lógico, então, que o instante em que uma hipótese é escolhida em detrimento de outras – como, por exemplo, quando se decide tomar como certa a suposta homossexualidade de Albertine – acabe com isso inevitavelmente investido de um lastro de necessidade, que no caso diz menos respeito à presença de um critério inequívoco capaz de separar o joio do trigo do que ao fato de que é preciso estancar a proliferação em um instante qualquer, sob pena de que se torne praticamente inviável dar um passo que seja. Não por acaso, trata-se de uma constatação, sob vários aspectos, que, ao colocar em primeiro plano de novo a questão da clausura e do limite, acaba nos fazendo também ver com outros olhos o topos da “escolha do momento”, que, sendo o artifício pelo qual a narrativa se impede de ir ao colapso – ao selar por assim dizer uma pequena trégua com o proliferar de possíveis –, se dá a perceber então como um mecanismo tão necessário quanto arbitrário, bengala que permite à história mover-se com variáveis graus de fluência de um ponto a outro. Em trechos posteriores, entretanto, à proporção que se tornam mais nítidos todos esses vínculos, e mais perto vamos chegando da inteligibilidade do todo, intrigante notar como toda a exasperação provocada por esse mesmo jogo de envios poderá até ressurgir relativamente pacificada em dicção gnômica, tendo como foco uma possível síntese a ser extraída da sequência dos fatos. Até culminar na sinopse onde, uma vez alçada a linguagem do texto ao seu nível máximo de abstração, tudo o que há de incomensurável entre todos esses eventos aparece de súbito anulado em uma nova estrutura indexadora, capaz de certo modo de revelar neles a recorrência de uma única assinatura espectral: “Minha separação de Albertine, no dia em que Francisca me disse ‘a senhora Albertine foi-se embora’, era como uma alegoria de outras tantas separações. Porque, muitas vezes, para descobrir que estamos amando, talvez mesmo para ficarmos apaixonados, é preciso chegar o dia da separação” (PROUST, 2000, p. 69).

Nada devendo em ressonância mítica ao soneto de Baudelaire, com o qual partilha muito do tino para as abstrações audaciosas, o trecho em questão, ao ligar agora *A fugitiva* ao fim de *A prisioneira*, é quase como chassi em torno do qual se agregam e ganham sentido todas as decepções prévias de Marcel, num golpe de vista que tem quase o mesmo poder de síntese do já citado verso 9 do soneto-amuleto (“Um éclair... et puis la nuit!”) – capaz de resumir num só hemistíquio todo o percurso delineado nos oito versos anteriores. Se estendido ao trecho de Proust, por sinal, o mesmo efeito conseguido em Baudelaire – como num salto de súbito trazendo a luz um nítido esquema estereométrico por trás das aparências – dá a impressão de reaparecer agora em versão bem mais atenuada, na qual a abstração proporcionada pelo clarão retorna devidamente reduzida à categoria retórica da alegoria; categoria que visa justo dar conta do modo como os eventos se tornam precursores ou consumidores uns dos outros. Em boa medida, portanto, a impressão é que, ao converter a saída de Albertine em artefato narrativo, o narrador começa agora a chegar mais próximo de uma compreensão mais distanciada de suas próprias armadilhas, numa síntese que é quase como uma tomada área de todos os tropeços anteriores, subsumidos assim como meras variantes de um só esquema abstrato. É bem verdade, porém, que, ao traduzir toda a turbulência anterior em uma imagem tão estenográfica, tal síntese não deixa de jogar ainda mais água no moinho de suas pretensões de falar como autoridade, tornadas especialmente flagrantes quando as modalizações de incerteza de outros momentos cedem sem pudor terreno a uma dicção marmórea e generalista, que já não tem pruridos em indexar todos os leitores do livro numa única primeira pessoa do plural. Dessa perspectiva, é como se a ansiedade tão dramaticamente vivenciada no trecho sobre “a escolha do momento” retornasse agora em forma de um vírus cuidadosamente abrandado pela tomada de distância; recuo que, se por

um lado projeta uma inequívoca sombra de negativo sobre todo o trajeto existencial – aí sumariamente reduzido à mais pura “arte da perda”, no sentido bishopiano do termo – , por outro, não deixa de sinalizar também para o ganho de conforto que tal intuição acarreta, num giro onde mesmo o que há de mais áspero e imprevisível nesses fiascos retorna pacificado em forma de figura rítmica, por meio do qual se formaliza e se exorciza em síncope a fuga inevitável. De um extremo a outro, portanto, se, no momento em que acreditava deter o privilégio da escolha do momento, o ponto fraco residia exatamente nesse desejo criptoblasfemo de bancar o deus Terminus – como se fosse possível estabelecer um ponto final para o que é antes de tudo uma proliferação incessante, e que jamais sabemos de fato quando irá terminar –, fácil entender, sem dúvida, como, uma vez desfeita tal ilusão, o momento em que a perda é reconhecida e simbolizada como *amor fati* seja também aquele que sela a paradoxal vitória por pontos do narrador, que, ao submeter-se tão de bom grado à contingência, coloca-se desse modo um pequeno passo à frente de qualquer possível decepção que a realidade lhe impinja. Logo, pelo arredondamento instantâneo que isso produz, é quase como se, ao indistinguir o caso de Albertine de todos os outros, o texto caminhasse de novo no sentido de apagar e domesticar os seus ângulos mais escarpados, até se cristalizar num modelo onde, uma vez elevado a elemento recorrente, o choque e a defasagem entre realidade e linguagem, entre desejo e expectativa, vivência e sentido, parecem perder assim muito de seu lastro ameaçador, para se deixar então encaixar com relativa tranquilidade numa espécie de ordem natural das coisas, na qual a vida se define menos como o caminho mais ou menos acidentado até uma certa meta do que como uma linha escandida por uma sequência de despedidas. Como se vê, não é pequeno o conforto fornecido por sínteses desse tipo, que, ao induzirem uma passagem relativamente suave do particular ao geral, não deixam de sinalizar

para a grande reversão tendo lugar em *O tempo redescoberto*, ao assinalar a chegada até um promontório onde, ao invés de domar à temporalidade a seus propósitos, o narrador opta por submeter-se com docilidade e abandono a seu mandato, elegendo agora como *modus operandi* uma espécie de atenção flutuante diante das coisas. Ponto no qual, para sua e nossa sorte, renunciando a arbitrar a escolha do momento, prefere-se antes escavar até o fundo todas as filigranas que o compõem. Pela clareza com que isso dá explicitude a um esquema em latência, permitindo assim rever e reenquadrar Albertine como elo de uma cadeia maior, não parece absurdo dizer que, tanto aqui quanto lá, é como se a narrativa realizasse então o definitivo e tão esperado giro autoapropriador sobre si mesma, com uma concisão e precisão capazes de, no mesmo gesto em que inscrevem em um só eixo paradigmático uma rede de eventos díspares, revelá-los também como nada mais do que o efeito da astuta combinação de uns poucos elementos mínimos. Convertido muito apropriadamente em cotejo explícito logo no início de um caudaloso parágrafo de *A prisioneira* – quando as quatro notas de que se compõem as obras de Vinteuil podem ser vistos como uma sinédoque bastante persuasiva dessa sofisticada dança de cadeiras –, é preciso reconhecer ainda que, se há um ponto que muito contribui para o impacto desses trechos, ele não diz senão respeito ao modo como, ao concentrar e sintetizar o trajeto de centenas de páginas num espaço reduzido, tal abstração de certa forma contrabalança, quase como num recuo tático, a vertigem centrífuga do texto, manifesta seja no desenho serpenteante das frases quase intermináveis, seja no pendor a revirar e ruminar cada fato de todos os ângulos possíveis. Em compensação – e aí está talvez o grande ponto cego da coisa toda –, na medida em que salta por cima sem medo de todas as diferenças, e parece tentar redimir num *insight* ofuscante todo o sofrimento narrado, este mesmo comentário dedicado à alegoria não deixa de realizar também a seu modo quase um cri-

me perfeito, ao qual seria preciso contrabalançar por fim o impacto saudavelmente desmonumentalizante de outros trechos do texto, que se podem não ter exatamente o mesmo tom de “peça de antologia” da passagem da despedida, talvez seja justamente porque nelas a síntese cede terreno a uma prosaica e insistente atenção ao detalhe linguístico: o foco incidindo, portanto, muito menos sobre a busca de semelhanças capazes de gerar pregnância do que sobre aquilo que deve ser elidido para que uma tal miragem se imponha, movimento que encontra certamente um de seus ápices no pequeno trecho abaixo.

Foi num desses dias que lhe aconteceu tocar-me a parte da Sonata de Vinteuil onde se encontra a pequena frase que Swann tanto havia amado. Mas muitas vezes não se entende nada, quando é uma música um pouco complicada que ouvimos pela primeira vez. E, no entanto, quando mais tarde me tocaram duas ou três vezes aquela mesma sonata, aconteceu-me conhecê-la perfeitamente. Assim, não está mal dizer-se “ouvir pela primeira vez”, se nada tivesse distinguido na primeira audição, como se pensava, a segunda e a terceira seria outras tantas primeiras, e não haveria razão para que se compreendesse alguma coisa a mais na décima. Provavelmente o que falta na primeira audição não é a compreensão, mas a memória. (PROUST, 1954, p. 80)

117

Situado num ponto anterior ao surgimento de Albertine, o pronome “lhe” marcando a ancoragem da frase inicial tem exatamente como referência a figura de Odette, que nessa passagem surge tocando para o Marcel menino a sonata de Vinteuil, numa cena que instaura sem dúvida um dos mais impressionantes curtos-circuitos do livro inteiro, quando a peça descrita no volume anterior em narrativa em terceira pessoa – centrada na longa e exasperante paixão de Swann pela sua executora – reaparece aqui emoldurada em sua primeira aparição na vida do narrador. E isso mesmo se, na

sua condição de adolescente, este ainda não pareça aí capaz de fazer jus linguisticamente à experiência a que é exposto. Remetendo-nos assim aos próprios bastidores da história já por nós conhecida – e cuja ignição inicial, talvez, poderia encontrar-se exatamente no halo de mistério emanando dessa mesma sonata, que aí aparece menos como um todo organizado que como um borrão indistinto –, o que temos agora é um trecho onde, de modo imprevisto, para não dizer até intempestivo, a trama parece se dar a ver também como uma típica construção a posteriori, cujo centro gerador, salvo engano, coincide com o instante em que Marcel ouve e reconhece pela primeira vez a famigerada sonata, vertida depois em fio condutor da narrativa em terceira pessoa da paixão do esteta judeu. Na cena que gera toda a digressão, todavia, o que aparecera em *No caminho de Swann* como um artefato relativamente sólido – e para cuja confiabilidade muito contribuía ainda os esmagadores suspense e riqueza de detalhes com que tudo fora narrado, tendo por eixo a grande frase-matriz que rege os ires e vires da história – parece retornar dessa vez envolto em densas camadas de névoa, as quais, por seu turno, como num delicado exercício de engenharia reversa, colocam então em primeiro plano todas as condensações e deslocamentos que tornam possível sua individuação, na passagem da primeira escuta confusa até o progressivo ganho de inteligibilidade que as repetições induzem. Como demonstra de forma magistral a digressão acima, trata-se de uma individuação abordada e exposta, sob o olhar imersivo de Proust, menos como um evento específico nos seus próprios termos do que como a resultante aproximativa de um sutil sobrepor de repetições, cujo cenário vem a ser exatamente a sala de edição da memória, lócus no qual tais versões finalmente se conciliam e se indiferenciam em ilusão de unidade. Como condição do êxito do processo – parece-nos dizer tal passagem –, está justamente o trabalho insidioso e furtivo do fator-esquecimento, incumbido de aparar-apagar uma a

uma essas pequenas diferenças, até desembocar na síntese-roteiro onde, com a inestimável ajuda de um verbo no pretérito perfeito – incumbido de destacar e isolar as ocorrências únicas do pano de fundo indistinto do *imparfait* –, a narrativa se vê então cindida de forma bastante tranquilizadora em um antes e um depois. Não são poucas as consequências narrativas e existenciais a serem daí extraídas, a começar pelo fato de que, se colocado sob as lentes de um bom microscópio – apto a ressaltar todas as implicações potencialmente enervantes, infernais e infindáveis dessas “gotículas de gramática” –, o que pode parecer perfeitamente claro e preciso na primeira leitura termina revelando-se, no fim das contas, apenas uma solução de compromisso precária, concebida para aplacar temporariamente uma corrente dionisíaca subterrânea, que tem não por acaso por cifra a catacrese de uma suposta “primeira vez” que o trecho analisa e desmonta. E não se trata certamente de um detalhe ocioso: caminhando sempre no contrapelo de toda e qualquer segurança cognitiva, para converter-se então no mergulho genealógico sobre uma de nossas mais persistentes e letais ilusões de ótica, e que tem exatamente por alvo aquilo que se dá como certo no uso de um tempo verbal, penso não ser exagero dizer que, no vigor ofuscante da passagem acima, está também um dos pontos nos quais, sem dúvida, o agoniado embate do livro com a repetição chega mais perto de atingir sua plena nitidez, tomando por foco o que parece ser à primeira vista o mais banal e prosaico de todos os contrastes – neste caso, justo aquilo que torna possível distinguir um pretérito perfeito de um imperfeito. Elegendo por eixo o contraponto criado, de uma parte, entre um fenômeno que ganha densidade e peso distintivo por força de sua reiteração e, de outra, o evento que incide como um corte irrepitível num momento preciso no tempo, o mais desconcertante, contudo, é que, longe de subir o tom de voz, trata-se de um processo aqui dramatizado em forma de uma derrapagem sutil, quase imperceptível, e tendo desta vez por

cenário o instante no qual, confrontado com o dilúvio de sensações que vem a ser tal a “música um pouco complicada” a que o trecho se refere, o processamento desse impacto no registro mnemônico decanta-se então num jogo de apagamentos que desfaz e refaz em unidade uma trama de repetições e, ato contínuo, vai desembaçando e tornando mais reconhecível a vaga impressão inicial. Na passagem de um ponto ao outro, portanto, é possível que o traço mais inusitado e perturbador de todo o processo – no qual a memória se dá a ver, bem feitas as contas, menos como testemunha idônea do que como um infindável perde-ganha defensivo com o que assalta nossos sentidos – passe exatamente pelo detalhe de que, quanto mais se chega perto desse embate, mais ele começa a se parecer com um frágil e intermitente lusco-fusco semialucinatório, onde mesmo o que há de mais singular e intransferível em cada nova incisão torna-se indiscernível da leve repetição sem a qual, a fortiori, ele jamais conseguiria se individualizar de fato. Dando assim consistência a linhas que poderiam muito bem se esfumar se jamais se repetissem, mas que são também o que torna possível reconhecer e enumerar os fatos do passado, e em última instância definir os pontos de referência a partir dos quais vão se construindo e reconstruindo formas e identidades, não há dúvida de que, no abismo de incerteza aberto em trechos como esse – onde a tentativa de narrar de uma vez por todas uma ocorrência única aparece antes como o resultado aproximativo de uma série de operações contemporizadoras; e o livro surge por isso mesmo irremissivelmente assombrado e endividado por tudo o que precisa desconsiderar e/ou pôr entre parêntese para poder existir –, existe munição em dose suficiente para minar toda sensação de firmeza e segurança que a trama de repetições engendra, a cada vez que equaliza com insuperável violência as coisas mais desiguais, no simples gesto de estabilizar/resumir num *imparfait* uma série de eventos distintos. Na percepção do que deve se sacrificar para que isso ocorra, e a lingua-



gem possa então recobrar mais uma vez a ilusão de fluência, está também o fulcro de um tipo de lucidez, creio eu, que, tão logo convertida em ponto de partida dessa espécie de bizarra *close reading* existencial a que o narrador se devota, torna cada vez mais difícil utilizar de forma inocente expressões em aparência tão inodoras como “foi” ou “era”, “tocou” ou “tocava”; bloqueio no qual, muito provavelmente, um leitor pouco afeito às aporias e abismos retóricos como estes que o trecho explora, talvez identificasse apenas o ônus de um escrúpulo linguístico elevado à enésima potência, e que encontra sem dúvida um de seus paroxismos nessa assombrosa fenomenologia do ouvir confeccionada por Proust. Vertigem que come o tempo todo pelas bordas nos interstícios do livro, tal escrúpulo só faz tornar ainda mais funcional e necessário o trabalho das reiterações – exposto assim não apenas como um modo de tornar habitável o dilúvio dos signos como também, e acima de tudo, como um truque capaz de traçar uma linha imaginária sobre a incessante turbulência dionisíaca que passagens como essa desnudam, na intrepidez com que expõem a céu aberto o jogo individuador da memória e, de quebra, ao recolher, destrinçar e distinguir os fios que o passado imperfeito emaranha, revelam toda a precariedade do enlace entre representação e referência. Ou, o que não chega a ser de fato a mesma coisa, entre a aparente casualidade e obviedade desse suposto imperfeito e tudo o que deixa entrever sua retomada em câmera lenta, apta portanto a desentranhar um sem número de ambiguidades e impasses no que pode até parecer, à primeira vista, uma transição suave. Embora possa não ter o mesmo impacto e poder de síntese do soneto de Baudelaire, e muito menos o mesmo efeito reconfortante da passagem sobre a alegoria – extratos que se mantêm na contagem final como os grandes faróis iluminando e norteando as idas e vindas da história –, é certo, ainda, que, ao levar até as últimas consequências o mergulho na filigrana linguística, esse breve comentário sobre a sonata torna-se, sob vários aspectos, um ponto de observação pri-

vilegiado para se entender como se decide e rasura a catacrese popularmente conhecida como Realidade, façanha a que tampouco é alheio o rigor como, em raros e decisivos momentos na obra-prima de Proust, o dispositivo da escrita, em atrito com o mundo, se dá a ver com toda clareza possível como uma espécie de lâmina bífida, posta na *Recherche* a serviço de um embate, em última análise, no qual o esforço de digerir e alocar em simetrias, oposições e binarismos o movimento centrífugo das coisas não ocorre senão ao ônus de tornar perigosamente tangível a miragem sem a qual nenhuma espécie de ordem ou forma teriam sido possíveis.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores das flores de Baudelaire*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

122 \_\_\_\_\_ . *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

FREUD, Sigmund. *Obras completas XIV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DE MAN, Paul. *Alegorias da Leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1996.

LEVIN, Harry. *The Gates of Horn*. New York: Oxford University Press, 1963.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed 34, 2000.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. São Paulo: Imago, 1992.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 1999.

\_\_\_\_\_. *A fugitiva*. Porto Alegre: Globo, 1999.

\_\_\_\_\_. *A prisioneira*. Porto Alegre: Globo, 2000.

\_\_\_\_\_. *À sombra das raparigas em flor*. Porto Alegre: Globo, 1954.

## A ficção a contrapelo em *HHhH*, de Laurent Binet

Fabiola Padilha (UFES)

*Para Maria Juliana Gambogi Teixeira<sup>1</sup>*

A escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros. Reverberar na vida significa aqui talvez apenas adensá-la de sentido. E a pergunta pelo sentido é o lugar de confluência entre ética e estética.  
(Diana Klinger)

Em meio aos inúmeros debates em torno da prática recente do romance que vêm sendo travados na contemporaneidade, Luciene Azevedo, em seu texto “O romance e a anotação” (2013), na contramão de uma degradação fatalista do gênero, observada numa parcela da crítica que acredita que o romance emite seus últimos estertores, aposta antes na sua reinvenção, na sua reformulação, na possibilidade, enfim, de uma “expansão de seus limites”. Como explica Azevedo, o tom disfórico que predomina em certa visão apocalíptica direcionada ao romance contemporâneo se ampara na percepção cada vez mais acentuada de dados empíricos do autor, que aparecem no interior da narrativa como registro de suas “atividades ordinárias”. Em muitos casos, o coração do romance é invadido pelos declarados esforços oficiais do *alter ego*, que expõe os procedimentos de confecção de sua narrativa a um tempo em que a constrói, constituindo desse modo o que Azevedo (2013, p. 133) chama de “estética da anotação”: “A estética da anotação está caracterizada pela indissociabilidade entre leitura e escrita, entre preparação para escrever e a obra mesma”.

Quando o território do romanescos assim se afeiçoa à vida, uma espécie de desconcerto emerge em quem vê nesse amplexo

uma ameaça à integridade do gênero, despertando indagações acerca dos limites da literatura e, em última instância, num ímpeto dramático, acerca de sua própria sobrevivência. O temor em pauta acusa uma certa concepção de ficção que tradicionalmente se oporia à dita “realidade”, desenhando um quadro dicotômico que preserva as supostas divisas entre uma e outra instância.

No entanto, na esteira da posição adotada por Azevedo (2013, p. 141), que acolhe com otimismo as “histórias sempre incompletas que se dão a conhecer em seu estágio de montagem, em seu ‘estado de estúdio’”, como uma saída para a reinvenção do gênero, creio também podermos superar esse “diagnóstico de cancelamento”, essa “predição de fim de jogo”, nas expressões de Antonio Marcos Pereira (2013, p. 41), não somente resgatando a bastardia do romance, gênero *degenerado* desde o berço, capaz de incorporar em sua trama diversas dicções de faturas as mais variadas, mas ainda e sobretudo reavaliando o que se entende – ou se pode entender – por ficção hoje.

124

A censura à presença da vivência ordinária do escritor em sua obra se assenta na crença numa representação mimética, na ilusão de um real transposto para a ficção, sem mediações, no esquecimento, pois, de que, nas palavras de Leonor Arfuch (2010, p. 55), “não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’”. Repreender a escrita ficcional por abrigar a empiricidade do autor é, portanto, não admitir a re-apresentação do real, a vida ali performada pela escrita e na escrita, culminando, afinal, na vida escrita, encerrando um paradoxo inamovível, um tensionamento no limite do indecidível, que desfaz de imediato o binarismo esquemático, impedindo a decisão simples por um dos lados da questão: ficção ou realidade? Questão, aliás, que ao se colocar polarizada já pressupõe a natureza abstrata e metafísica das categorias em confronto. Daí, a meu ver, a rentabilidade de encarmarmos o romance de “fatura híbrida”, como o denominou Perei-

ra, que opera o trânsito entre vida e escrita, como autoficção, cujo efeito de leitura desestabiliza o olhar acostumado a pactos de referencialidade, pactos romanescos etc., mediante a ingerência, em graus diversos a depender do caso, de dados empíricos do autor no interior de um texto assumidamente ficcional, uma vez que o leitor não está diante de uma autobiografia, tampouco de um romance de ficção simples: “É essa ausência de compromisso com a verdade factual, por um lado, e a simultânea ruptura com a convenção ficcional, por outro, que tornam a chamada autoficção tão fascinante” (NASCIMENTO, 2010, p. 196).

A nostalgia do ficcional mostra que talvez o inquietante não seja o reconhecimento da vida na literatura, flagrando o desejo do leitor por um mundo paralelo ao seu, um mundo todo “ficção”, onde ele pudesse se refugiar da existência insípida que o consome, mas a consciência de que o que sabemos sobre nós mesmos, sobre os outros e sobre o mundo está atravessado de ficção: “O mais perturbador não é ver a vida convertida em romance, poesia, drama ou ensaio (isso a literatura sempre fez, com os mais diversos recursos), mas perceber que o próprio tecido vital está infestado de ficcionalidade” (NASCIMENTO, 2010, p. 200).

A considerar as potencialidades expansivas do romance, como propõe Azevedo, ou sua “fatura híbrida”, como defende Pereira, ambos críticos do prognóstico desolador para o formato em causa, seria possível igualmente, acredito, identificar em algumas mutações do gênero uma importante força interventiva modalizadora (e não rivalizadora!) da História, tendo como base uma noção de ficção não mais balizada, portanto, por uma oposição simplista na sua relação com a realidade de que parte. Lembrando que “modalizador” significa “diz de ou elemento gramatical ou lexical por meio do qual o locutor manifesta atitude em relação ao conteúdo de seu próprio enunciado” (DICIONÁRIO..., 2009), aproveito o sentido para pensar exatamente a adoção de um *parti pris* em algumas

autoficções em que o narrador/*alter ego* do autor expõe ostensivamente sua visada crítica a respeito do que conta, proporcionando 1) uma intervenção de forma direta no modo de compreensão dos eventos históricos; 2) uma outra perspectiva de entendimento desses mesmos eventos; e, finalmente, 3) uma reconfiguração da importância concedida aos atores aí implicados. Tal modalização da história, por seu turno, é obtida graças a um traço significativo que caracteriza o texto autoficcional – sua “dimensão ensaística”, reputada por Evando Nascimento (2010, p. 200) como “[...] tentativas de realizar a passagem da vida à obra, não por esteticismo, mas para fazer re-verter a matéria-prima de volta à própria vida”. Nascimento (2010, p. 200) argumenta ainda que

isso não se dá por uma metafísica da transgressão, mas sim pela passagem necessária entre as esferas da vida e da arte, como vasos comunicantes, e não mais como compartimentos estanques.

126

Convém particularmente perceber como, em alguns casos, por meio do redimensionamento da ficção, o teor do que é contado, ultrapassando o âmbito do universo íntimo do narrador (sem contudo abandoná-lo), abarca momentos cruciais da história da humanidade, reverberando reflexões de alcance ético e estético, atinentes tanto à necessidade de render justiça (e não somente de oferecer um tributo) à memória de certos heróis que a historiografia tradicional menosprezou, como também às modificações pelas quais passa o romance em seu movimento expansivo.

Trata-se de obras que contam não apenas a história que circunscreve a vida do narrador/autor e sua singularidade subjetiva, tecendo o relato das dores e das delícias de ser escritor, mas da história que, partindo da vida do narrador, *alter ego* do autor, alcança conjunturas impactantes que marcaram a trajetória humana, como, por exemplo, o Holocausto, produzindo consequências

que atingem, mais do que a esfera exclusiva do indivíduo, o âmbito e o destino de toda uma coletividade. Estaríamos então em face de um romance que extrapola até mesmo o que se pode chamar de autoficção, propriamente dita, posto que a narrativa, ultrapassando os limites reduzidos do próprio universo particular e exclusivo do narrador/autor, reverbera o impacto gerado por um evento-limite, pondo em realce, por conseguinte, todo o horror relacionado aos episódios históricos em causa. Tratar-se-ia talvez de uma espécie de autoficção com “teor testemunhal” , o que contribui para dilatar ainda mais o gênero em expansão. É o caso, por exemplo, de *HHhH*, de Laurent Binet, publicado em 2009, na França, e em 2012, no Brasil.

O livro recebeu o Prêmio Goncourt em 2010, na categoria romance de estreia, e conta a história dos jovens Jan Kubis, tcheco, e Jozef Gabčík, eslovaco, que participaram da Operação Antropoide como combatentes da Resistência do exército tchecoslovaco, durante a Segunda Guerra Mundial. O objetivo dessa Operação, levado a cabo por Kubis e Gabčík, consistia na tarefa suicida de assassinar o segundo homem da SS, Reinhardt Heydrich, protetor dos territórios da Boêmia e da Morávia e um dos líderes nazistas mais implacáveis do império de Hitler. O título do romance, *HHhH*, corresponde às iniciais de cada palavra da frase *Himmlers Hirn heißt Heydrich* (“o cérebro de Himmler chama-se Heydrich”), embora a sequência de agás não deixe ainda de comportar outras ressonâncias que timbraram o evento-limite, tais como: Heil, Hitler, Holocausto, horror.

A narrativa se desdobra no relato pungente desse terrível episódio da história envolvendo o Holocausto e no drama ético do narrador diante da decisão de ficcionalizar o real indizível, incluindo aí toda uma discussão que envolve crítica aos métodos de ficcionalização, seus e de outros – além de escritores, o narrador comenta a obra também de cineastas que se debruçaram sobre o

mesmo assunto –, titubeios, avanços e recuos no desenvolvimento da escrita, discussões sobre os limites do literário e da ficção e constatação, enfim, da irrevogabilidade da história.

Deparamo-nos com uma escrita de si e do outro – uma escrita de si a partir e por causa do outro –, em que o narrador, ao conferir existência literária a atores da história, se debate procurando assumir uma conduta ética que lhe possibilite justificar suas opções estéticas com o fito de homenagear os dois jovens arautos da resistência tchecoslovaca. O narrador aí intervém com sua atitude modalizadora perante os fatos históricos e seus registros oficiais: “[...] eu disse que não queria fazer um manual de história. O que faço é dar uma versão pessoal dessa história. Por isso minhas visões se misturam às vezes aos fatos comprovados. Enfim, é isso” (BINET, 2012, p. 111).

128 Desde o início, a narrativa se erige às expensas da desqualificação contundente da ficção, que sofre um severo rebaixamento pela sua incapacidade de atingir o “núcleo duro do real”. Para dele se acercar, reativando sua emergência, a narrativa, contudo, se vê forçada paradoxalmente a lançar mão de expedientes ficcionais, que re-apresentam o real ausente. Logo no início, ao discorrer sobre Gabčík, o narrador afirma: “Reduzo esse homem à condição de um vulgar personagem, e seus atos, à da literatura: alquimia infame, mas que posso fazer?” (BINET, 2012, p. 8). Mais adiante, declara:

Esta cena é perfeitamente acreditável e totalmente fictícia [...]. Que impudência transformar em marionete um homem morto há tanto tempo, incapaz de defender-se! Fazê-lo beber chá quando é possível que só gostasse de café. Fazê-lo vestir dois casacos quando talvez só tivesse um para usar. Fazê-lo pegar o ônibus quando pode ter pegado o trem. Decidir que partiu num fim de tarde e não de manhã. Sinto vergonha. (BINET, 2012, p. 110)



E, numa outra passagem ainda, tentando reconstruir o momento em que os protagonistas teriam se conhecido, o narrador pondera:

O ponto de suspensão, para mim, seria o encontro [de Gabčík] com Kubís. Onde e quando eles se encontraram? Na Polônia? Na França? Durante a viagem entre as duas? Mais tarde, na Inglaterra? É o que eu gostaria de saber. Não sei ainda se vou ‘visualizar’ (isto é, inventar!) esse encontro ou não. Se o fizer, será a prova definitiva de que, decididamente, a ficção não respeita coisa alguma. (BINET, 2012, p. 113)

Entretanto, os enérgicos golpes aplicados à ficção, a acusação de sua falta de escrúpulos por pretender a fabulação do real, reforçam o referido paradoxo calcado na certeza de que somente por meio da literatura se pode fazer justiça à história, recontada a partir da ótica dos “vencidos”, recordando aqui a exortação de Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito da história” (BENJAMIN, 1994), a narrativa constituindo uma ficção a contrapelo, uma ficção que nasce de sua denegação, que se debate com a memória e investe contra a historiografia tradicional: “Para que alguma coisa penetre na memória, primeiro é preciso transformá-la em literatura. É feio, mas é assim” (BINET, 2012, p. 186).

A literatura envergonhada revolve o solo onde repousam em silêncio os autênticos protagonistas desse episódio decisivo da história do Holocausto. E exuma vidas que de outro modo quedariam no limbo. Ao fazê-lo, reacende a necessidade imperiosa do lembrar, com a advertência, porém, de que o que é recuperado modaliza a História oficial, ao reajustar o foco sobre seus atores e reordenar a posição que cada um deve ocupar no conjunto dos eventos que circunscrevem Auschwitz. É por essa razão que, ao chegar à página 105 de seu romance sem ter ainda discorrido a contento sobre seus protagonistas (o romance, na tradução para o português,

possui no total 337 páginas), o narrador assim se justifica:

O que determina que um personagem seja o personagem principal de uma história? O número de páginas que lhe são dedicadas? A coisa é um pouco mais complicada, acredito. Quando falo do livro que estou escrevendo, digo: “meu livro sobre Heydrich”. No entanto, Heydrich não deve ser visto como o personagem principal desta história. Há anos venho querendo escrever este livro e nunca pensei em intitulá-lo senão *Operação Antropoide* (e, se não é o título que se lê na capa, saibam que cedi ao editor que não gostava dele: muito ficção científica, muito Robert Ludlum, ao que parece...). Ora, Heydrich é o alvo, não o ator da operação. Tudo que conto sobre ele serve para montar o cenário, de certo modo. (BINET, 2012, p. 105)

130 Ao longo do romance, percebe-se que a degradação da ficção, por um efeito reversivo, se converte em tributo à ficção mesma, pois se por um lado são inúmeras as alterações forçadas com a ficção, performando sua completa desqualificação ao reconhecê-la como um meio espúrio de recriar o real, ou, como nas palavras do próprio narrador, “um ato de violência sobre o real” (BINET, 2012, p. 135), por um outro lado a ficção assoma como único recurso eficaz de afetação, sendo portanto capaz de uma pregnância não identificada na História como registro documental: “[...] a ficção prevalece sobre a História. É lógico, mas sinto dificuldade em tomar essa decisão” (BINET, 2012, p. 22).

É preciso salientar que os acontecimentos vividos por Kubis e Gabčík que tanto afetaram o narrador – “Toda essa história, terão compreendido, me fascina, e ao mesmo tempo me dá nos nervos” (BINET, 2012, p. 52) – não provieram da leitura dos fatos documentados, dos livros de História, mas sim da história repetidamente *contada* pelo pai ao seu filho adolescente: “[...] sei que essa história sempre o fascinou, mesmo se não produziu nele uma impressão tão forte quanto em mim” (BINET, 2012, p. 9). E

é ao pai que o filho, ouvinte atento e interessado, dedica, afinal, o livro: “É também para devolver-lhe isso que empreendo este livro: os frutos de algumas palavras dispensadas a um adolescente por um pai que, na época, ainda não era professor de história, mas que, em algumas frases mal torneadas, sabia contá-la bem. A História” (BINET, 2012, p. 9).

Há uma relação afetiva que se estabelece entre o sujeito e seu objeto, intermediada pela narração (a História contada pelo pai), o que nos permite, por sua vez, entrever um certo estatuto da ficção que se desenha no contexto mesmo desse sentimento ambivalente (de amor e ódio pela ficção) que o narrador expressa e de que resulta, ao fim e ao cabo, o romance *HHhH*. Mais do que simplesmente acompanhar essa espécie de bipolaridade do narrador, importa justamente examinar as injunções que ela acarreta para pensarmos a potência que a ficção aí adquire, ao ser redimensionada. Talvez o ponto de partida dessa discussão possa se localizar na relação que Jacques Derrida propõe entre literatura e sobrevida.

131

Para Derrida, a sobrevida não compreende a vida que ainda resta quando esta se vê ameaçada, mas é constituída de tudo aquilo que permanece após a morte como rastro do que não mais existe, como escritura. A literatura, “essa estranha instituição que permite tudo dizer a respeito de qualquer coisa”, seria então o que indefinida e indiscriminadamente é retomado e repetido tendo em vista o que acontece, mas também e sobretudo o que *não* acontece. Derrida concebe o acontecimento como evento já ocorrido, mas que segue, por sua própria iterabilidade, “provocando efeitos a cada retomada, cada ato de memória ou de arquivamento” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 15). É nessa perspectiva que o acontecimento comporta em si o arquivo do “real” e o arquivo da “ficção”, para além (ou aquém) de uma simples dicotomia: “[...] o que acontece – em outras palavras, o acontecimento único cujo rastro gostaríamos de conservar – é também o próprio desejo de que o que não

acontece deva acontecer, sendo, portanto, uma ‘história’ na qual o acontecimento já intercepta, dentro dele próprio, o arquivo do ‘real’ e o da ‘ficção’” (DERRIDA, 2014, p. 47).

O cruzamento do arquivo do “real” e do arquivo da “ficção” indigita uma precariedade inerente às condições mesmas de repetição: “As formas discursivas e os recursos em termos de objetivar o arquivamento, de que dispomos, são muito mais pobres do que o que acontece (ou deixa de acontecer, daí o excesso da hipertotalização)” (DERRIDA, 2014, p. 48), com a ressalva, porém, de que essa precariedade avulta como deflagradora de uma propensão narrativa ilimitada, que faz sobressair a incapacidade de o acontecimento e o que é repetido se consubstanciarem, pois não se trata, como esclarece Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2014, p. 19), “de uma deficiência dos meios disponíveis de arquivamento, comunicação, transmissão, informação etc., como se o seu aperfeiçoamento desse por resolvida a questão, [...], mas de uma dissimetria, de uma não correspondência que é estrutural, intrínseca, à própria relação da narrativa [...] com o acontecimento narrado, com o que é referido através de uma linguagem”. É, pois, em decorrência mesmo dessa falta constituinte, dessa “dissimetria”, que os rastros são multiplicados e as narrativas proliferam.

A dissimetria que dá a ver a um tempo uma falta e um excesso comparece expressamente na narrativa de Binet em diversos momentos. É exemplar nesse sentido o instante em que Gabčík finalmente atira em Heydrich, cumprindo a tarefa que lhe cabe na Operação, e a arma simplesmente falha. Nesse átimo, o narrador suspende o relato dos acontecimentos para então cogitar:

Nada acontece, exceto na cabeça de Gabčík. Na sua cabeça há um turbilhão e tudo gira muito rápido. Estou absolutamente convencido de que, se pudesse estar na cabeça dele nesse instante preciso, teria o que contar por centenas de páginas. Mas eu não estava na cabeça dele e não faço a menor ideia do que

ele sentiu, não poderia sequer encontrar, na minha vida pequena, uma circunstância que me aproximasse de um sentimento, mesmo degradado, comparável ao que o invadiu naquele instante. (BINET, 2012, p. 263)

Apesar disso, apesar dessa incorrespondência, por intermédio mesmo da repetição que a ficção faculta, o acontecimento irrompe como se fosse a primeira vez:

Atira e nada acontece. [...] O gatilho resiste ou, ao contrário, move-se frouxamente e percute no vazio. Meses de preparação para que a Sten, essa merda de metralhadora inglesa, emperre. Heydrich ali, diante dele, à sua mercê, e a arma de Gabčík não funciona. Ele aperta o gatilho e a Sten, em vez de cuspir balas, se cala. Os dedos de Gabčík se crispam sobre a haste de metal inútil. (BINET, 2012, p. 262)

A negação da ficção corre em paralelo com a ficção mesma. Essa ficção a contrapelo, como a denomino, possibilita por sua vez render justiça aos heróis dessa história que a História tornou secundários.

Em *HHhH*, se, por um lado, há um imperativo incontornável da ficção, promovendo a confluência entre o ético e o estético, por um outro lado a ficção é regulada pela inexorabilidade do acontecido, que controla a sua deriva – a transformação dos eventos em literatura –, e, em consequência, desafia a sua capacidade de dizer tudo a respeito de qualquer coisa:

A História é a única verdadeira fatalidade: pode-se relê-la em todos os sentidos, mas não se pode reescrevê-la. Não importa o que eu faça, o que eu diga, não ressuscitarei Jan Kubís, o bravo, o heroico Jan Kubís, o homem que matou Heydrich. Não sinto absolutamente prazer nenhum em contar essa cena cuja redação me custou longas semanas laboriosas, e para qual resultado? Três páginas de vaivém numa igreja e três mortos.

Kubīs, Opálka, Bublík, mortos como heróis, mas mesmo assim mortos. Não tenho sequer o tempo de chorar por eles, pois a História, essa fatalidade em marcha, nunca se detém. (BINET, 2012, p. 320)

A hesitante decisão de ficcionalizar os eventos produz um efeito de desnaturalização do que é retomado e repetido, denunciando o caráter até certo ponto arbitrário de todo romancista. Para o narrador de HHhH, essa arbitrariedade evidencia a adoção de um posicionamento ético que ele assume, de ponta a ponta, em seu discurso, tendo em vista os episódios que escolheu para narrar: “Minha história é esburacada como um romance, mas num romance comum, é o romancista que decide onde pôr os buracos, direito que me é negado porque sou escravo de meus escrúpulos” (BINET, 2012, p. 302).

134 Assim, o dizer tudo sobre o que quer que seja, privilégio da literatura, implica dois movimentos concomitantes: a afirmação e a superação da lei. Como instituição, a literatura move-se num âmbito onde impera a Lei, que se impõe como força reguladora e limitadora de sua propensão expansiva. A lei se manifesta para marcar sua vocação à naturalização do instituído. O rompimento necessário com a lei denota a artificialidade da manobra que busca deter a “sobrevida, as possibilidades do porvir” da literatura, que se torna adversária da Lei, ao contestá-la e, enfim, superá-la:

O espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [*franchir*] os interditos. É liberar-se [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por

dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição. (DERRIDA, 2014, p. 22)

Subtraída de qualquer armadilha ontologizante que cooptaria uma natureza essencial para a literatura, essa liberdade de tudo dizer a respeito de qualquer coisa estaria ligada não a um poder supremo do autor de dizer o que quer que seja acerca de qualquer coisa, mas estaria condicionada ao imperativo do outro, à resposta que o outro obriga a formular, a partir de um certo horizonte de expectativas regulado por um determinado número de leis. É precisamente nessa resposta que reside a superação da lei. Ali onde se esperaria o mero cumprimento de papéis previamente demarcados, um fazer literário controlado pela inflexibilidade da lei, a literatura responde com sua força contestatória:

É preciso responder ao que vem do outro, à lei, mas é preciso também que a resposta permita que se vá além do meramente instituído pela lei, além de sua jurisdição, sob pena de se ver presa de seu dogmatismo; o autor tornando-se, assim, uma mera instância confirmadora do que dele já se espera. [...] É preciso manter-se no paradoxo de responder e resistir à lei, ao que vem do outro (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 33-34).

No romance de Binet, as flagrantes intervenções do narrador no curso da narrativa – suas “anotações” – permitem entrever claramente esse paradoxo. O narrador se aplica na construção de uma dimensão eminentemente literária dos fatos relatados, não economizando meios para mobilizar e afetar a sensibilidade do leitor ao recontar a história da Operação Antropoide. Porém, vale ressaltar, tal esforço significa “menos [...] um comprometimento político em sentido estrito, o que levaria decerto a uma reprodução de ideologias”, e mais um “investimento formal que reinventa os jogos do real via linguagem”, já que “sem a mediação lúdica da linguagem, nenhuma obra literária sustenta seu poder mobilizador

e questionador, reduzindo-se a um dogmatismo fútil e raivoso, porém cheio de boas intenções” (NASCIMENTO, 2014, p. 26).

No romance de Binet, os recursos ficcionais formalizadores estão lá e são, nesse aspecto, muito bem manipulados, dando a ver a perícia do autor no controle do ritmo da narrativa, na caracterização dos personagens, na ambientação resgatada, no domínio da sintaxe elaborada em função do próprio andamento das ações narradas etc. etc. Ao mesmo tempo, a ficção acionada é colocada em xeque, desmascarada como artifício usado para recriar o real:

Natacha lê o capítulo que acabo de escrever. À segunda frase, ela exclama: “Como assim, ‘o sangue sobe-lhe às faces’? ‘Sente o cérebro inchar na caixa craniana’? Você está inventando!” [...] Com Natacha, na hora, defendo-me frouxamente: é mais do que provável que Himmler sentiu como que um golpe na cabeça e, de qualquer modo, essa história de cérebro que incha é apenas uma metáfora um pouco barata para exprimir a angústia que se apoderou dele ao receber a notícia. [...] Reescrevo algo como: “Imagino que sua cabeça de ratinho de óculos deve ter ficado vermelha”. É verdade que Himmler tinha uma cabeça de roedor, com suas bochechas e seu bigode, mas evidentemente a fórmula perde em sobriedade. Decido retirar “de óculos”. O efeito produzido por “ratinho”, mesmo sem os óculos, ainda me incomoda, mas se percebe a vantagem dessa opção, posta numa modalização circunspecta: “Imagino...”, “deve ter...”. Com uma hipótese abertamente apresentada como tal, evito assim todo ato de violência sobre o real. (BINET, 2012, p. 134-135)

136

O empenho “didático” de desnaturalizar a re-apresentação da realidade, empreendida (essa re-apresentação) com os mecanismos de ficcionalização da história, se por um lado produz um abalo na aderência do real recriado, denunciando sua condição mesma de confecção arbitrária, por outro lado reivindica um olhar em riste para a própria realidade documentada pela História, ela também



não menos atravessada pela ficção. A ficção assim *desficcionalizada* denuncia também a contrafação da História nesse romance que expande os limites do literário ao desafiar as leis que simulam sua própria contenção e reafirmando sua liberdade de tudo dizer a respeito de qualquer coisa – liberdade que, diante das forças coercivas que almejam seu controle, contesta a “intolerância incondicional de qualquer tipo de auto-confirmação e autopreservação do criado, estabelecido, instituído, legislado” (DUQUE-ESTRADA, 2014, p. 51).

No final da sétima tese sobre o conceito da história, Benjamin, ao afirmar que “não há um documento de cultura que não seja também um documento da barbárie”, recorda que o processo de transmissão da cultura não cessou de garantir a permanência do vencedor na ordem do dia e assinala, enfim, a necessária tarefa do materialista histórico que, na contramão da marcha progressista do “cortejo triunfante”, deverá escovar a história a contrapelo.

O paralelo possível com a escrita de uma ficção a contrapelo que identifico em *HHhH* se apoia na resposta dada pela literatura às leis a que ela resiste – o que dela se espera e exige –, de modo a garantir sua *sobrevivência*, no sentido derridiano do termo, nas formas incompressíveis da ficção. A atitude responsiva da literatura suplanta as coibições da instituição que teima em regular sua deriva. O romance de Binet, ao engendrar uma narrativa híbrida, em que autoficção e teor testemunhal se imbricam, ensaiando o paradoxo da ficção entre envergonhada e exibida, e inspirando questionamentos que enlaçam literatura e história, ético e estético, vida e escrita, manifesta a condição de um gênero em contínua expansão.

## REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AZEVEDO, Luciene. O romance e a anotação. *Contexto*. Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado e Doutorado em Letras, n. 24. Vitória: Edufes/PPGL, 2013, p. 123-143.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232 (Obras escolhidas; v. 1)

BINET, Laurent. *HHhH*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

138 DICIONÁRIO ELETRÔNICO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Objetiva, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Nas entrelinhas do talvez: Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ed. Verita, 2014.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, Crítica, Cultura IV: Interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010, p. 189-207.

\_\_\_\_\_. A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Revisão técnica e introdução de Evando Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 7-41.

PEREIRA, Antonio Marcos. Híbridas do romance no século XXI: o caso do *romance-ensaio*. *Contexto*. Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado e Doutorado em Letras, n. 24. Vitória: Edufes/PPGL, 2013, p. 40-62.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande sertão: veredas como ges-

to testemunhal e confessional. Alea [on line]. Jan-jun 2009, vol. 11, p. 130-147. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2009000100011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000100011). Acesso em: 2 set. 2015.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sou grata à Juliana, por ter me apresentado *HHhH*, de Laurent Binet.

<sup>2</sup> A respeito de obras literárias com “teor testemunhal”, Márcio Seligmann-Silva (2009, p. 3) observa que desde o século passado “assistimos ao surgimento de uma literatura com forte teor testemunhal”.

## Aluísio Azevedo e o pacto de leitura do romance naturalista

Haroldo Ceravolo Sereza

“(Aluísio Azevedo) É um poderoso observador; tem a vista percuciente e profunda; espírito resoluto e amplo, flexível, leve, iluminado, capaz da lágrima e do riso, da gargalhada e do soluço, da piedade e do sarcasmo.”

Valentim Magalhães

Num poema publicado à página sete da quinta edição do jornal *O Pão*, editado pelos escritores que se organizavam na Padaria Espiritual cearense, Antônio Sales faz uma homenagem desabrida ao romancista Aluísio Azevedo. Nas quatorze linhas do soneto, Sales, além de enfileirar adjetivos previsíveis e manter-se fiel à métrica e à rima, é capaz de elencar cinco obras que marcaram a trajetória do romancista maranhense.

140

Vitorioso saiu do pugilato  
Que sustentou com o velho romantismo  
E entrou na arena do naturalismo  
Sobraçando o volume de *O mulato*.

Artista são, forte, intemerato,  
Da alma sondou o fundo abismo,  
E o *Coruja* em seu túbio nervosismo,  
Da aguda pena lhe saiu de um jato.

Fugindo o engodo das frivolidades,  
Que a tantas juvenis mentalidades  
Tem roubado a opulência, a força e o viço;

Trabalhos fez que os tempos não consomem  
Fazendo a *Casa de pensão*, *O homem*  
E as páginas intensas de *O cortiço*. (apud MENDES, p. 67).

A primeira coisa a se destacar nesse soneto é o fato de a classificação dos livros de Aluísio entre os tipicamente naturalistas e os “românticos” ter se consolidado tão rapidamente. Como é sabido, Aluísio é tido como o primeiro a ganhar o pão com o trabalho da pena no Brasil – mas só o pão, porque o que ganhava não dava para a manteiga – e produziu romances não tipicamente naturalistas ao mesmo tempo em que escrevia as suas obras mais conhecidas. O motivo que o próprio Aluísio deu para essa divisão seria a necessidade de sobrevivência – uma explicação que foi abraçada pela crítica contemporânea ao escritor e que se reproduziu ao longo dos anos. Mas que acabou servindo, também, para ocultar algumas das melhores qualidades do autor.

O chiste do pão e da manteiga, que se espalhou pelas biografias e verbetes sobre o escritor, é de autoria de seu contemporâneo Valentim Magalhães (1896). No livro *A literatura brasileira (1870-1895)*, que se pretende uma divulgação dos escritores brasileiros para o público português, Magalhães escreveu: “Aluísio Azevedo é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa da sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga – como aqui também, creio eu” (p. 24).<sup>1</sup> A frase de efeito sobre Aluísio encerra o trecho que dedica à obra do autor, uma apresentação que repete em prosa exatamente o recorte feito em versos por Antonio Sales:

Estreando-se com *O mulato*<sup>2</sup>, que é um romance de costumes maranhenses em que é estudado com admirável precisão e clareza o terrível poder do preconceito de cor naquela província do Norte, depois publicou *A casa de pensão*, que é para a nossa literatura o que é *O primo Basílio* para a portuguesa. Para mim é, no enquanto, o seu melhor livro, porque nele Aluísio não evitou, de caso pensado, como no *Mulato* – o estilo, a comoção e a moralidade. Tem forma, tem drama, tem pitoresco, tem, finalmente, vida própria e intensa. Depois tem Aluísio publicado –

*O homem*, um estudo forte mais violento e nem sempre verdadeiro, *O coruja*, estudo psicológico de valor, *O cortiço*, que é de primeira ordem e para alguns críticos superior mesmo à *Casa de pensão* (cortiço é o que aqui chamam ilha). (MAGALHÃES, 1896, p. 23)

Após organizar a produção dita naturalista de Aluísio, Magalhães, na mesma página, complementa: o autor brasileiro também escreveu “alguns romances de aventura, de folhetim – que disto é preciso viver! – como *Mistério da Tijuca*, *Filomena Borges*, *A mortalha de Alzira*, *Memórias de um condenado* etc.” José Veríssimo (1963) fará uma lista ligeiramente distinta das de Sales e Magalhães, excluindo *O coruja* da lista dos principais livros de Aluísio, e sobre os romances não tipicamente naturalistas, dirá, sem dar os nomes, apenas: “O resto de sua obra, de pura inspiração industrial, é de valor somenos” (p. 200-201).<sup>3</sup> Cabe, por fim, registrar que essa divisão até hoje influencia a leitura das obras de Aluísio.

142

O recorte formal recorrente mostra que a divisão entre os romances naturalistas e os não naturalistas foi construída e consolidou-se, portanto, durante a própria publicação dos livros. Assim, como não há momento de ruptura entre essas duas produções, não foi preciso esperar que Aluísio concluísse sua produção romanesca para que a taxionomia da obra se estabelecesse. Não é possível, portanto, usarmos a ideia de “fases”, no caso de Aluísio, como pensamos, por exemplo, o caso de Machado de Assis: os dois Aluísios conviveram no mesmo tempo e no mesmo espaço, o que denota um escritor bastante consciente não apenas do seu trabalho, mas também do seu público – ou melhor, dos seus públicos.

Seus dois primeiros livros, *Uma lágrima de mulher* (1879) e *O mulato* (1881), já expõem sua capacidade de escrita múltipla, “adaptável” ao gosto do leitor que busca alcançar. Mas esse “duplicatescrever” se manterá durante toda a década de 1880, em que

Aluísio, além de atuar como jornalista e mesmo ilustrador, foi um autor frequente dos folhetins. *Memórias de um condenado*, que depois ganhou em livro o nome de *A Condessa de Vésper*, saiu antes, entre 1º de janeiro a 7 de junho de 1882, n' *A Gazetinha*, dirigida por seu irmão, Artur Azevedo. *Mistério da Tijuca*, depois renomeado para *Girândola de Amores*, tornou-se público na *Folha Nova* entre 23 de novembro de 1882 e 18 de fevereiro de 1883. Na mesma *Gazetinha* foram lançados fragmentos de *Casa de Pensão*, de 8 de março a 20 de maio de 1883; na *Gazeta de Notícias* foi publicada *Filomena Borges* (de 10 de novembro de 1883 a 13 de fevereiro de 1884), “um misto de sátira política do Império e paródia às narrativas literárias, em que prevalece o escárnio burlesco e o ridículo da farsa”; *O coruja* sai em *O País*, de 2 de junho a 12 de outubro de 1885 (LEVIN, 2005, p. 27).

Como seus leitores e seus críticos puderam, num cenário assim, construir a imagem de um escritor naturalista, ou, melhor dizendo, “do” escritor naturalista brasileiro – e não de um escritor eclético, errático ou outra descrição que apontasse, em primeiro lugar, sua escritura múltipla, e não o recorte naturalista?

Permito-me dizer agora algumas obviedades. Mas creio ser importante estaquear esse terreno para depois seguirmos adiante. Desde a publicação de *O romance experimental*, por Zola, mas também em outros textos, como os prefácios de *Germinie Lacerteaux*, dos irmãos Goncourt, e de *Thérèse Raquin*, do próprio Zola, um suposto modo de fazer e de ser do escritor naturalista se impôs e se difundiu. Junto com o romance, vinha o seu método de leitura. Assim, o escritor se afirmava pela:

- suposta pesquisa exaustiva de tipos sociais, transformados em personagem, e dos temas tratados;
- objetividade e imparcialidade, traduzidas no uso dominante, mas não exclusivo, do narrador em terceira pessoa;
- erudição: escritor e narrador se apresentam, em geral,

como mais eruditos que suas personagens, mesmo as mais bem formadas.

- posição professoral: no pacto entre o escritor e o leitor, é expresso o desejo de o primeiro “ensinar” algo ao leitor, algo que é apresentado como importante – em geral, com pretensão “científica” – e/ou proibido – quando predomina a “denúncia”.

Para o leitor, ser capaz de reconhecer essas características é também um sinal distintivo. Ao se propor decifrar o romance naturalista, a buscar e reconhecer no romance essas características, o leitor estabelece com o escritor um pacto de leitura que se sustenta não apenas no corpo do texto ficcional, mas que aceita a “intervenção” de todos os textos relativos às obras publicados nos mais diversos espaços: entrevistas do autor, críticas, resenhas, apresentações, prefácios, publicidades, polêmicas. Esses paratextos reforçam e consolidam uma forma especial de ler a obra ficcional. Quanto mais o autor explicita suas posições, dentro e fora do romance, e mais o leitor as reconhece, mais forte deve, em tese, ser a relação que estabelecem.

144

Numa breve passagem em que usa Aluísio Azevedo para pensar, por meio da oposição, os narradores de Machado de Assis, Dilson Ferreira da Cruz (2009) afirma que o simulacro de realidade produzido pelo escritor naturalista é construído por meio de um

falar sem rodeios, às claras, [que] traz à imaginação um corpo que também se afirma em vez de sugerir, que fala alto, ou, pelo menos, não fala baixo; um enunciador menos sutil, mais direto, sem preocupação de dissimular o que diz; e um enunciatário que, em contrapartida, também não está muito disposto a jogar o jogo do ser e parecer. (p. 160)

Essas características fazem do naturalismo, especialmente nas suas versões classificadas como “extremas”, de “livros de sen-



sação” etc., como uma leitura imaginada, se não exclusivamente, prioritariamente para homens, em oposição à imagem de leituras para mulheres, creditada, então, aos romances românticos. Além dessa separação ideal de gêneros, a leitura deixa de ser lazer, distração, e passa a fazer parte do tempo de conhecimento, para não dizer estudo. Um limite consciente, que faz parte do pacto entre autor e leitor do romance naturalista, é o da não ficção: as fronteiras entre o real e o ficcional se tornam permeáveis. Como elogio, se escreve ainda hoje que um autor naturalista é um “sociólogo”, “jornalista”, “antropólogo”, e lembremos que o modelo de Zola era ainda mais radical, a fisiologia médica de Claude Bernard. Seguimos, também, encontrando metáforas médicas e biológicas para analisar obras de ficção: procuramos nas “entranhas” dos textos sentidos e “operamos” com teorias as mais diversas; chegamos mesmo a “dissecar” trabalhos e “examinar” projetos autorais. Para o leitor, a confiança na “verdade” do romance não deve partir da ingenuidade ou da busca pela distração, mas pela possibilidade que o leitor tem de fazer a “prova” do que vai escrito, por meio da observação da vida social e também pelo grau de fidelidade do escritor ao saber científico e à organização racional e lógica da trama.

145

O escritor naturalista aspira a ser também um profissional, que se impõe pelo trabalho e pelo rigor, pela capacidade de “provar” os experimentos literários que realiza – e pela tentativa, em geral fracassada aqui e alhures, de viver do que escreve. Zola, que sobre esse último ponto é uma evidente exceção, tornou-se um ícone para os estudos literários não apenas por seus romances, mas também pela esquematização dos romances, a construção da árvore genealógica dos Rougon-Macquart e o respeito por ela em quase todos os romances da série, as cadernetas e suas anotações de campo.

Como é sabido, Aluísio planejou uma série, intitulada “Brasileiros Antigos e Modernos”, inspirado na série de Zola e em outros projetos literários semelhantes da época. *O cortiço* seria o primeiro

livro a ser publicado, mas acabou sendo também o último (ME-NEZES, 1958, p. 211). A ideia original previa que os cinco livros cobririam o período de 1820 ao final dos anos 1880, mas há mais ou menos consenso de que os fatos de *O cortiço* podem ser datados como pertencentes à década de 1870 (a versão cinematográfica do romance, dirigida por Francisco Ramalho Jr. e lançada em 1978, coloca seu fim exatamente no dia 15 de Novembro de 1889, data da Proclamação da República). Um dos motivos possíveis para o fracasso da série enquanto tal é que *O cortiço*, pela própria escolha do espaço em que se desenvolve a trama, não podia se encaixar nos anos 1820: o dinamismo desse espaço social simplesmente não existia no começo do século. Ou seja, a trama teria de recuar no tempo, e não seguir adiante, como nos romances de Zola, para manter-se “realista”: ir para o futuro exigiria usar recursos da ficção científica, o que não fazia parte do repertório de Aluísio...

146 Como a série não vingou, é interessante voltarmos aos versos do início deste *paper*: Aluísio publicou exatamente cinco romances tidos como naturalistas, e pode-se dizer que as questões-chave dos quatro primeiros são fundamentais para a construção do último: a questão racial ou do “preconceito de cor”, em *O mulato*, que retorna numa figura central de *O cortiço*, Bertoleza; as relações de exploração patriarcais em *O coruja*, que ressurgem na vida do sobrado do Miranda e serão atropeladas pelo frenesi do cortiço de João Romão e Bertoleza; o desejo feminino em *O Homem*, que ganha diversas leituras em *O cortiço*, com diferentes personagens, como Leonie, Pombinha, Rita Baiana, Bertoleza, Piedade; a habitação popular em *Casa de Pensão*.

Não houve, portanto, uma série *stricto sensu*, mas, sim, um conjunto de romances que se encadearam e se legitimaram uns aos outros. É possível, desta forma, dizer que Aluísio realizou uma “série preparatória”, que afirmou, progressivamente, o pacto de leitura naturalista, até que *O cortiço* viesse a público. Aluísio construiu,

assim, ao longo da década de 1880, seu público. Guiou, por meio de romances, notícias, publicidades e entrevistas, para não falar de sua produção teatral e das polêmicas que seus livros provocaram desde *O mulato*, o espaço de legitimação de *O cortiço* como sua grande obra.

Mas quais são os limites do pacto naturalista de Aluísio Azevedo? Eu gosto da ideia de projetos literários em disputa, numa espécie de competição produtiva, estabelecidos a partir de 1880-1, com a publicação de *Memórias póstumas* e *O mulato*. Tendo a achar que, embora o discurso e o projeto de leitura de cada autor remetam ao passado, a esse passado nem sempre organizado, os escritores olham mais para o lado do que para trás quando definem suas trajetórias. Se Machado negou o naturalismo por meio das críticas a Eça de Queirós, e se afirmou como escritor não romântico – e não naturalista – por meio de *Memórias póstumas*, Aluísio também usará um romance repleto de ironias e humor para expressar os limites externos do pacto de leitura que buscava estabelecer.

147

Trato, nesse momento, de *Filomena Borges*. Nesse livro, temos o exagero, as peripécias, uma sexualidade ao mesmo tempo explícita e contida dentro de um limite propositalmente inverossímil. É o romance mais aventureiro de Aluísio, pois nele há uma inflação dos expedientes típicos do folhetim (FANINI, p. 3). Um mesmo casal vive a abundância e a miséria, numa trajetória que combina a vida no Rio da Corte com a São Paulo dos italianos, o trabalho no circo com trapalhadas na Espanha e na Itália. Filomena é cortejada por todos, inclusive pelo próprio imperador, mas se mantém fiel ao marido João Borges, bonachão, trabalhador, atrapalhado, tonto. A cada momento ele assume uma tarefa diferente, sob controle absoluto da personagem feminina e, principalmente, do autor. De burguês apaixonado por Paquetá – enquanto Filomena pensa como uma filha mimada da aristocracia – a barão do Império, tudo pode acontecer com João Borges. Antonio Candido,

num texto pouco difundido, vai aproximar Borges de Sancho Pança e Filomena de D. Quixote – essa aproximação, no entanto, não livra o crítico de definir o livro como uma obra de simples diversão.

Mas o tom crítico à sociedade oitocentista brasileira é evidente. Antes do casamento, por exemplo, a mãe de Filomena, viúva, luta para manter as aparências. “Trabalhar! Trabalhar seria o menos. Esconder a precisão do trabalho é que era o mais difícil! Felizmente o prédio em que moravam pertencia à órfã, e o Imperador, que fora amigo do defunto – amigo e compadre – havia de ajudá-la”. Pouco mais à frente, completa: “Mas quanto sacrifício! Quanta luta! Quanto sacrifício ignorado! Que lágrimas não havia escondidas naqueles vestidos enfeitados pela quarta vez!” (AZEVEDO, 2005, p. 1003).

148 O casamento ocorre por necessidade, e Filomena vai orientar todos os passos de Borges. Ela fará, à mesa, logo após a primeira noite com o marido, mas antes de terem tido uma relação sexual, um discurso abertamente contrário aos rituais do casamento:

Não compreendo como ainda se conservam na sociedade moderna certos costumes verdadeiramente bárbaros. As cerimônias do casamento estão nesse caso. Nada há mais grotesco, mais ridículo, do que essa espécie de festim pagão em que se celebra o sacrifício de uma virgem. Horroriza-me, faz-me nojo, toda essa formalidade que usamos no casamento – a exposição do leito nupcial, os clássicos conselhos da madrinha, o ato formalista de despir a noiva, e, no dia seguinte, as costumadas pilhérias dos parentes e dos amigos... Oh, é indecente! Mas agora reparo: o senhor não come!... (AZEVEDO, 2005, p. 1011)

No fim do romance, uma obra aparentemente apenas leve e divertida, que respeita, em certo limite, os gostos da “leitora romântica”, temos um romance que ironiza as formas dominantes de leitora e de escrita, tece críticas políticas imediatas, brinca com

categorias sociais diversas, abre espaço para a condenação das instituições como o casamento. Como o cavaleiro de Cervantes, a leitura de romances, no caso de Filomena, românticos, conduz a personagem a uma vida de peripécias, seja na Europa, seja na corte do Rio de Janeiro, carregada de frustrações e fracassos.

O fracasso do sonho de uma vida romântica e dos seus signos de distinção não levam o autor a ultrapassar os limites do discurso romântico. Esse cuidadoso respeito pode ser medido pela aproximação que Giane Taeko Mori Rodella (2010) faz entre Filomena e Pombinha, de *O cortiço*:

(...) as características assumidas por Pombinha parecem ter sido pré-projetadas em Philomena Borges. Pois a protagonista cujo nome intitula a obra é criada, do mesmo modo que a ‘flor do cortiço’, para casar-se e esse contrato social é o passaporte para a manutenção da vida socioeconômica. Com uma pitada de rebeldia, Philomena também se torna senhora de si, sem, no entanto, desvincular-se do compromisso social, manipulando o marido a fazer-lhe todas as vontades, das mais absurdas às mais simples. (p. 109)

149

O efeito desse respeito, porém, não conduz o livro a uma adesão à, digamos, forma antiga. Fanini usa o conceito de “romance de segunda linha”, de Bakhtin, para classificar o livro e argumenta, de forma perspicaz, que o respeito aos limites românticos, no caso de *Filomena Borges*, conduz justamente à superação dessa forma, a sua carnavalização. O veio cômico produz, justamente, a sua dessacralização. E, assim, “o cerne do universo sério, da esfera oficial, do discurso monológico embelezador da realidade é atacado”:

O que está entronizado, oficializado e convencionalizado é mostrado em suas dimensões históricas. Aluísio Azevedo exacerba o romantismo dos heróis e das situações em que se envolvem, e esse exagero se apresenta como caricatural, revelando-se críti-

co. (FANINI, p. 6)

Ao dessacralizar o romantismo, Aluísio estabelece definitivamente um pacto de leitura em que a forma que está rejeitando é apresentada como ultrapassada, engraçada, divertida – e abre espaço para uma prosa nova, sem rodeios, direta, objetiva. O naturalismo se afirma sem que seja preciso recorrer a ele.

*Filomena Borges* é e também foi lido à época como uma crítica aberta ao governo imperial. A aproximação entre a protagonista e o imperador, as trocas de partidos no poder, a falta de formação dos ministros e uma série de outros detalhes permitiam aos leitores da época ler a obra como uma sátira política explícita. O jornal conservador *O Brasil*, por exemplo, identificou essa sátira e publicou um artigo em defesa do imperador, assinado por Félix Ferreira, que dizia que “Sua Majestade não é o Lovelace que pintou seu romance, nem cínico a ponto de requestar a própria afilhada”. Aluísio rebateu a crítica na *Gazeta de Notícias* – e conseguiu que Félix Ferreira escrevesse nada menos que mais oito textos em defesa de D. Pedro II. Resultado: “A difusão pela *Gazeta de Notícias* e a edição popular que se seguiu contribuíram para forjar para o romancista uma reputação de monarquista doente” (MÉRIAN, 1988, p. 508-510).

150

A ironia e o humor estão, ainda que em menor escala, presentes também nos romances celebrados no poema laudatório do início deste texto. Em *O homem*, por exemplo, temos a figura cômica e ineficiente do Dr. Lobão, que em nenhum momento, apesar de médico, se preocupa de fato em curar Magdá, a paciente histérica. As mulheres da casa, sabiamente, apesar de não portadoras do conhecimento científico supostamente valorizado pelo escritor naturalista, são representadas como mais sábias que o médico boquirroto. Em *Casa de pensão*, há um incêndio de grandes proporções construído a partir de um acaso, como se a estupidez, e não a

lógica determinista – o que seria o fundamento do romance naturalista –, fosse também capaz de produzir grandes fatos, ainda que desastrosos.

Ao publicar *Filomena Borges*, Aluísio expõe o papel do escritor e “ensina” o leitor a desconfiar do que lê, a não acreditar no que é apresentado como real: temos personagens que, como bonecos, são manipulados pelo autor. É possível ler, num primeiro plano, a obra como a narrativa das aventuras de João Borges e Filomena; mas é possível, também, ler a obra como um delírio, ou mais precisamente, uma brincadeira do escritor. O romance “romântico” de Aluísio, assim, cumpre um papel formador, conduzindo o leitor a desconfiar de tramas e narrativas que não se pautam pela verossimilhança e pela fidelidade a situações observáveis na vida real. Também faz o leitor menosprezar o interesse das leituras “inúteis”, destinadas apenas à distração.

A leitura do romance naturalista exige um acordo entre o escritor e o leitor. Esse pacto estabelece que recursos extraliterários, tanto de apoio na ciência quanto de debate da obra na imprensa, alicerçarão o texto do escritor e serão considerados pelo leitor. Se o romance naturalista não se sustenta sem a justificativa exterior,<sup>4</sup> sua leitura também não pode se encerrar nas páginas do romance: se bem entendido, o romance naturalista deve conduzir o leitor a uma melhor apreensão da vida em seu redor.

Na edição em folhetim e na primeira versão em livro de *Girândola de Amores*, ainda sob o título *Mistério da Tijuca*<sup>5</sup>, Aluísio explicitou de forma ainda mais clara essa relação e seu projeto literário. O narrador abandona a história e dirige-se diretamente a quem está com o texto em mãos, com quem estabelece um diálogo ao mesmo tempo irônico e didático. “Já não estamos no tempo em que o romancista podia empilhar todas as situações que lhe surgissem à fantasia, sem dar contas disso ao leitor. Hoje é preciso dizer os porquês, é preciso investigar, esmiuçar as razões que de-

terminaram tais e tais cenas”, diz o narrador. O imaginário leitor rebate: “Mas desta forma (...) o romance de que fala V.M. não será um romance, isto é, uma novela, um enredo, mas sim uma série de pequenas dissertações (...)” “Ai, ai! – responderemos nós. – É isso mesmo” (apud MEYER, 2005, p. 306-307). No mesmo trecho, pouco à frente, o narrador tratará da distância que separa a crítica do leitorado no Brasil:

Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. (...) A qual dos dois grupos se deve atender? (...) Estes decretam, aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga. (idem)

152 Aluísio faz uma crítica generalizada: com alguma ironia, chama o público de “grosso” (*grosso público*), mas afirma escrever para ele; por outro lado, espeta a crítica que recusa os romances de folhetim. Coloca-se, assim, numa posição privilegiada, a do escritor que pode fazer, a rigor, o que bem entender, porque pode justificar as rejeições do público ou da crítica manipulando o “endereçamento” da obra. “Diremos logo com franqueza que todo nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas (...) sem que ele se dê pela tramoia” (apud MEYER, 2005, p. 307).

Aluísio praticou muitas formas de construir seu pacto com o leitor. Certamente a modalidade que primeiro lhe garantiu a atenção que passou a desfrutar foi o trabalho de divulgação que antecedeu o lançamento de *O mulato*, em São Luís. Jean-Yves Mérian faz uma detalhada análise das técnicas usadas por ele. Além da produção de cartazes e distribuição de panfletos, Aluísio fez publicar nos jornais em que escrevia, *O pensador* e *Pacotilha*, a partir de janeiro de 1881, notas que chamavam a atenção dos leitores para o



romance, relacionando o lançamento aos conflitos entre o clero e os “livre-pensadores” da capital maranhense.

*O mulato*, com este título será no mês vindouro publicado um romance do senhor Aluísio Azevedo, no qual o autor propõe-se argumentar abusos religiosos, que se dão nesta cidade. Recebem-se assinaturas nesta redação. (apud MÉRIAN, 1988, p. 258)

Segundo Mérian, até nove de abril, data do lançamento efetivo da obra, “o romancista mandou publicar vários artigos, às vezes sérios, às vezes burlescos, que se referiam ao romance como se ele já tivesse sido lançado e ao herói, como se existisse realmente<sup>6</sup>, aguçando a curiosidade do público.” O objetivo era “preparar os leitores progressivamente” (MÉRIAN, 1988, p. 258).

Apesar do título do romance, a primeira leitura conduzida da obra por Aluísio foi o discurso anticlerical. O livro foi lançado três dias após o início de um grande processo da Igreja contra os redatores do jornal *O pensador*, cuja abertura atraiu a presença de mais de oitocentas pessoas, segundo o jornal *Diário do Maranhão*, citado por Mérian, ou até mil pessoas, segundo o próprio Aluísio, em crônica transcrita por Josué Montello (1975, p. 183). O anúncio do lançamento do livro em *O pensador*, reproduzido por Mérian, é absolutamente explícito no desejo de orientar essa leitura da obra, aproveitando o efeito publicitário da polêmica em andamento:

Saiu ontem *Omulato* do nosso festejado cronista Aluísio Azevedo! Quem quiser conhecer o cônego Diogo, aquele tratante que tanto se parece com João Gadelhudo, agora é ocasião. Vende-se no nosso escritório, à rua da Palma. (apud MÉRIAN, 1988, p. 261)<sup>7</sup>

O impacto que o julgamento teve no lançamento foi fundamental para alimentar toda a polêmica que fez do livro um sucesso. Dois anos depois, porém, Aluísio não pretendia mais que os leitores vissem no anticlericalismo a chave prioritária para a leitura da

obra. Publica, assim, na *Folha Nova*, no Rio de Janeiro, um texto que nega toda a indução de leitura inicial e a repercussão que o livro teve no Maranhão.

Ao contrário de todas as folhas do Sul, todas as folhas diárias do Maranhão conservaram a respeito do livro o mais inquebrantável silêncio, porque o livro atacava de frente a escravidão e a tal Atenas é indecentemente a mais escravocrata de todas as províncias do Brasil. Apenas o redator de uma delas, o senhor Temístocles Aranha, declarou em ar muito sério que o autor do romance (e deu o nome) havia enlouquecido. Esgotaram, é verdade, a edição da obra, mas isso mesmo porque supunham que *O mulato* era alguma descompostura contra os pobres diabos de uns padres, que nesse tempo escreviam um jornal católico. (apud MÉRIAN, 1988, p. 262)

154 Mérian não analisa, para além do sentido publicitário de divulgação da obra, a mudança de postura de Azevedo. Mas podemos observar, nesse movimento, um claro desejo de passar a ser lido como um autor nacional, e não local, e também a adesão a um tema que, cada vez mais, dominava o debate político, a busca para um fim do regime escravocrata.

Aluísio, assim, identificou, desde os primeiros anos de romancista até a publicação de *O cortiço*, a necessidade de estabelecer um diálogo com seus leitores que não se restringisse ao espaço do romance. Além disso, atuou em todas as frentes que identificou no sentido de construir o campo do romance naturalista no país e a gestar um grupo de leitores tão comprometidos com o projeto quanto ele. Seus romances anteriores e as polêmicas que buscou foram não apenas uma espécie de esboço do projeto que culminou em *O cortiço*, mas também o meio pelo qual seus leitores, pouco a pouco, apreenderam a forma naturalista e o pacto de leitura que o escritor desejava estabelecer.

O “bom combate” que Aluísio travou durante os anos 1880

permitiu que ele chegasse a *O cortiço* como um autor já consagrado, já lido, já bajulado. Para além das qualidades inegáveis da obra, é esse o caminho que permitiu a consagração do romance como sua grande obra. *O cortiço* chegou ao espaço da literatura como a obra de um escritor maduro, que dominava seu *métier*, mas também num momento em que o público já se encontrava pronto para consumir plenamente o romance.

O pacto de leitura do naturalismo estava então no seu auge, e ele dominava a cena literária do país. No meio do caminho até este cenário, parte da obra de Aluísio foi “lançada ao mar”. E as ironias, as hipérboles, o riso e os limites do romance romântico, expostos com engenho em *Filomena Borges*, permaneceram esquecidos pelas vagas do sucesso que ajudaram a construir.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*, 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, vol. 1.
- CANDIDO, Antonio. Introdução a *Filomena Borges*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.
- CRUZ, Dilson Ferreira da. *O éthos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2009.
- FANINI, Angela Maria Rubel Fanini. “O romance-folhetim de Aluísio Azevedo sob a perspectiva bakhtiniana”. Mimeo.
- GONCOURT, E. y J. de. Prefácio à primeira edição de *Germinie Lacertaux*. Paris: Flammarion, 1993.
- LEVIN, Orna Messer, “Aluísio Azevedo romancista”. In: *Aluísio Azevedo: Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- MAGALHÃES, Valentim. *A literatura brasileira (1870- 1895)*. Lisboa:

A.M. Pereira Editor, 1896.

MARQUES JR., Milton. *Da ilha de São Luís aos refolhos de Botafogo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2000.

MENDES, Leonardo. “Vida literária em *O Pão da Padaria Espiritual*, Fortaleza 1892-1896”. Revista *Interfaces*. Número 17, vol. 2. Julho-Dezembro 2012. Rio de Janeiro: Centro de Artes e Letras, UFRJ.

MENEZES, Raimundo. *Alúcio Azevedo – Uma vida de romance*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

MÉRIAN, Jean-Yves. *Alúcio Azevedo – vida e obra (1857-1913)*. Rio de Janeiro: Espaço&Tempo/INL, 1988.

MEYER, Marlyse. *Folhetim – Uma história*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MONTELEONE, Joana. *Sabores urbanos – alimentação, sociabilidade e consumo*. São Paulo: Alameda, 2015.

MONTELLO, Josué. *Alúcio Azevedo e a polêmica de O mulato*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/INL, 1975.

156 RAMALHO JR., Francisco. *O cortiço*. Adaptação para o cinema. Brasil: 1978.

RODELLA, Giane Taeko Mori. *A representação feminina nas obras de Alúcio Azevedo e Júlia Lopes de Almeida - O ethos dos autores pelos enunciadores*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª edição. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Ítalo Carone e Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZOLA, Émile. Prefácio a *Thérèse Raquin*. 2ª ed. Tradução de Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

## NOTAS

<sup>1</sup> A historiadora Joana Monteleone (p. 200-201) mostra como o pão de trigo, hoje uma comida bastante trivial na alimentação urbana brasileira, era um sinal distintivo de urbanidade e de classe social no século 19 e como essa característica surge em diferentes romances da época, como *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar, e *A condessa de Vésper* e *Casa de Pensão*, de Aluísio Azevedo.

<sup>2</sup> Em realidade, o primeiro livro de Aluísio é *Uma lágrima de mulher*, de 1879.

<sup>3</sup> Veríssimo inclui *O livro de uma sogra* entre os melhores livros de Aluísio, mas faz ressalvas: “Este aliás não é mais plenamente naturalista, e sua execução lhe saiu inferior à dos primeiros.”

<sup>4</sup> Para essa dependência externa, a mais completa análise é a de Flora Süssekind, em *Tal país, qual romance?*

<sup>5</sup> Milton Marques Júnior analisou as alterações entre a versão do folhetim, *Mistério da Tijuca*, publicada em livro logo após a edição em jornal, e a edição final em livro, *Girândola de Amores*, de 1900. Dos 64 capítulos originais, a obra ficou reduzida a 30. O trecho citado na sequência foi um dos excluídos.

<sup>6</sup> Para *Filomena Borges*, uma estratégia semelhante foi adotada. Levin (p. 25) destaca a crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, depois incluída no volume *O touro negro*, em que Aluísio “inclui uma carta pessoal, supostamente dirigida ao redator do diário, na qual relatava a impressão que a visita à casa da protagonista, ‘vítima de perseguições e intrigas’, lhe provocara”.

<sup>7</sup> O método de indução de leitura pautado pelo calendário do noticiário pode ser sentido também na data escolhida por Aluísio, em 1890, para o lançamento de *O cortiço*: 13 de maio, aniversário da abolição da escravidão.

## Romance filosófico e experimentação mental

Jacyntho Lins Brandão (UFMG)

O termo “romance filosófico” parece ter sido uma criação dos escritores (filósofos) iluministas franceses do século XVIII, a ocorrência explícita estando no romance do Marques de Sade intitulado *Aline et Valcour ou le roman philosophique*. Aplicado, contudo, de forma genérica, vem a ser um amplo guarda-chuva sob o qual se põe um conjunto muito variado de obras em que, conforme Colas Duflo, em *Les aventures de Sophie: la philosophie dans le roman du XVIIIe siècle*, se mistura o narrativo ao dissertativo. Evidentemente não existe uma classificação oficial desse tipo de obras, o que todavia não impede que se elaborem listas nas quais se encontram, por exemplo, *O estrangeiro* de Camus, *Crime e castigo* de Dostoiévski, *A náusea* de Sartre, *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *Frankenstein* de Mary Shelley, *A montanha mágica* de Thomas Mann, *Zorba, o grego* de Kazantzakis, *O nome da rosa* de Umberto Eco e até *Assim falou Zarathustra* de Nietzsche – dos nossos escritores a frequentar essas listas a mais citada sendo Clarice Lispector (*A paixão segundo G. H.* e *Água viva* em especial).

158

Essa variedade de obras indica por si a dificuldade de desenhar uma esfera do que poderia ser dito com propriedade um romance filosófico, sendo por isso que no meu título e na minha proposta de abordagem acrescentei um segundo elemento: a “experimentação mental”. Não tenho como negar que se trata também de um outro guarda-chuva, sob o qual se agregam experiências que vão da ficção aos métodos das ciências *hard*, tendo contudo como traço definidor o ser justamente isto: um método constituído pela experiência de, desenhada uma certa situação hipotética, observar,

sob o controle do discurso (ou da ficção), seus desdobramentos. Vou dar um exemplo simples de como isso configura uma via de abordagem do mundo e dos fenômenos diversa da observação e da experiência, tendo como tema uma questão que ocupou bastante a curiosidade dos antigos: saber se as línguas são da ordem da natureza ou da cultura. Segundo Heródoto, foi Psamético, faraó do Egito entre 610 e 595 a.C., quem primeiro fez o experimento de deixar uma criança isolada para verificar que língua ela falaria naturalmente, constatando que esta seria o frígio, uma vez que, já aos dois anos, cada vez que entrava no local onde fora posto o menino o pastor encarregado de apenas alimentá-lo, ele passou a dizer *bekos*, *bekos*, que é como se denominava o pão em frígio – essa experiência tendo sido repetida várias vezes pelo Imperador Frederico Barbarroxa (1122-1190) sem nenhum sucesso, pois as crianças confinadas terminavam por inevitavelmente morrer. Ora, movido pela mesma curiosidade – a língua é natural ou adquirida? –, o autor dos chamados *Discursos duplos* (*Dissoi lógoi*), uma obra de viés sofisticado datada no século V a. C., elabora a seguinte experiência mental: “Se alguém, quando ainda criancinha, fosse mandado para a Pérsia e lá fosse criado, não ouvindo jamais a língua da Grécia, falaria persa; se alguém de lá fosse trazido para cá, falaria grego” (*Dissoi lógoi*, 6, 12), logo, a língua é da ordem da cultura e não da natureza. Esse modelo simples do método que se chama “experiência mental” acredito que baste para situar e cercar o que proponho a partir de um certo tipo de romance.

Ao conjugar os dois guarda-chuvas – “romance filosófico” e “experimentação mental” – tenho como objetivo fazer com que um controle a extensão do outro, nestes termos: não interessa aqui qualquer “romance filosófico”, mas só aquela espécie que trabalha com “experiências mentais”, bem como não interessam os vários tipos de “experiência mental”, apenas as que se dão em “romances filosóficos”. Sei que isso constitui uma espécie de justificativa cir-

cular, portanto, sem muita exatidão, pois o romance, como em certo sentido toda ficção, poderia enquadrar-se facilmente no rol geral de experimentos mentais – colocar as personagens em situação e observar o que acontece, como assumiu explicitamente o chamado romance de tese, mas acontece também com outras espécies. Assim, sem a pretensão de recortar com precisão o que seria o romance filosófico com experimentação mental, desejo examinar, de uma perspectiva historicizante, o que vem antes do surgimento dessa denominação, noutros termos, os elementos que, organizados de tal forma, permitem seu surgimento e nomeação no contexto do iluminismo francês do século XVIII, especialmente com a trindade clássica da filosofia da época e lugar: Rousseau, especialmente com *A nova Heloísa*; Diderot, com *Jacques, o fatalista*; e Voltaire, com *Cândido ou o otimismo*. O que tenho em vista é que, como acontece com o próprio romance em geral, o reconhecimento dessa espécie se faz por retrospectiva.

160

Lançando rapidamente os olhos ao que sucede o iluminismo francês e tendo em vista a conexão entre romance filosófico e experiência mental, nosso rol de obras comportaria textos como *A metamorfose* de Kafka, *1984* de George Orwell, *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley, *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, *Orlando* de Virgínia Woolf – e acredito que essa lista de obras que nos são familiares ajuda a entender a espécie de romance que passa a nos interessar. Para entretanto poder levantar os traços que lhes seriam próprios, antes de considerar o extenso *Aline et Valcour* de Sade, valho-me, ainda que ao contrário, do método utilizado por Platão, na *República* (que, embora não constitua um romance, é sim, no conjunto, um dos modelos mais acabados de experiência mental): se há algo, diz Sócrates, escrito em letras pequenas, difíceis de ler, e sabemos que num outro lugar há o mesmo escrito em letras grandes, o melhor é recorrer primeiro ao texto em letras grandes (neste caso, a como a justiça e a injustiça vêm a ser e se



mostram numa cidade), para em seguida voltar a considerar o texto escrito em letras pequenas (como a justiça e a injustiça vêm a ser e se manifestam na alma). No nosso caso, antes de considerar o maior, os romances iluministas franceses do século XVIII, vou tomar como paradigma o conto de Voltaire intitulado *Micromegas*, que o próprio autor classifica como “histoire philosophique”.

Nessa “história filosófica” põe ele em cena um habitante de um planeta que orbita em torno da estrela Sirius (que é a estrela mais brilhante do céu, localizada na constelação do Cão Maior), cujo nome é justamente Micromegas (o jogo, como se vê, será entre o muito pequeno e o muito grande). Essa personagem mede nada menos que “oito léguas de altura” (algo em torno de 40/50 mil metros), tendo um “esprit” (um engenho, uma inteligência) à altura: “ele sabe muitas coisas; inventou algumas; não tinha ainda duzentos e cinquenta anos e estudava, conforme o costume, no colégio dos jesuítas de seu planeta, quando adivinhou, pela força de sua inteligência, mais de cinquenta proposições de Euclides”. E continua o narrador: “Isso é dezoito vezes mais que Blaise Pascal, o qual, após ter adivinhado trinta e duas enquanto brincava, pelo que diz sua irmã, se tornou depois um geômetra bastante medíocre e um péssimo metafísico”. Já Micromegas, “por volta dos quatrocentos e cinquenta anos, mal saído da infância, dissecou muitos desses pequenos insetos que não têm mais que cem pés de diâmetro e escapam aos microscópios comuns”. Sendo assim, “ele compôs um livro muitíssimo curioso, mas que lhe provocou alguns problemas”. É que

161

o *muphti* de seu país, muito preocupado com minúcias e muito ignorante, encontrou em seu livro proposições suspeitas, dissonantes, temerárias, heréticas, com ar de heresia, e o perseguiu com vigor: tratava-se de saber se a forma substancial das pulgas de Sirius era da mesma natureza que a dos caracóis. Micromegas defendeu-se com inteligência; pôs as mulheres a seu favor;

o processo durou duzentos e vinte anos. Enfim, o *muphti* fez com que o livro fosse condenado pelos juristas que não o tinham lido e o autor recebeu a ordem de não aparecer na corte durante oitocentos anos” (p. 124).

162 Foi então por isso que Micromegas, “mediocrementemente aflito de ser banido de uma corte que não estava cheia senão de molestações e mesquinhas”, resolveu viajar para conhecer outros planetas e chegou a nosso sistema solar, usando como energia “às vezes (...) um raio de sol, às vezes, por comodidade um cometa”, e assim “ele ia de globo em globo, ele e os seus, como um pássaro que voa de galho em galho”, até chegar ao “globo de Saturno (...), onde se abstém de rir com o ar de superioridade que escapa às vezes aos mais sábios, pois Saturno não é mais que cem vezes maior que a terra e os cidadãos do país que há lá não passam de anões que não têm mais que cerca de mil braças de altura” (em torno de 2.200 metros). Nesse planeta, ele conhece o “Secretário da Academia de Saturno, homem de muita inteligência, que não tinha, em verdade, inventado nada, mas que conhecia muito bem as invenções dos outros e fazia de modo razoável pequenos versos e grandes cálculos”. Em sua companhia, Micromegas chega então ao nosso planeta, que de início crê deserto, até que, com o auxílio de uma espécie de microscópio improvisado, logra perceber uma baleia no Mar do Norte e, na sequência, um navio com uma “revoada de filósofos que retornavam do Círculo Polar, onde haviam feito observações que ninguém tinha feito até então” (p. 135). Improvisando um equipamento que lhe permitiu falar a esses filósofos, a pergunta principal tendo sido formulada assim:

– Já que vocês sabem tão bem o que existe no exterior, sem dúvida sabem o que existe dentro de vocês. Digam-me o que é a sua alma, como vocês formam suas ideias. Os filósofos falaram todos ao mesmo tempo (...), mas tinham opiniões diferentes. O mais velho citava Aristóteles, um outro pronunciava o nome de

Descartes, este aqui de Malebranche, outro de Leibniz, outro de Locke. Um velho peripatético diz alto com confiança: – A alma é uma entelêquia e uma razão de ser o que ela é. É o que declara Aristóteles, página 633 da edição do Louvre: *Entelekheia estí*. – Eu não entendo bem o grego, diz o gigante. – Muito menos eu, disse a traça filósofa. – Por que então, retrucou o Sírio, você cita um certo Aristóteles em grego? – É, respondeu o sábio, que é preciso sem dúvida citar o que não se compreende de jeito nenhum na língua que se entende menos ainda. O cartesiano toma a palavra e diz: – A alma é um espírito puro que recebeu no ventre de sua mãe todas as ideias metafísicas e, saindo de lá, é obrigada a ir à escola e a aprender de novo o que já sabe bem e mais que isso não saberá. – Não vale então a pena, respondeu o animal de oito léguas, que sua alma tenha sido tão sábia no ventre de sua mãe, para ser tão ignorante quando você tem barba no queixo. Mas o que você entende por espírito? – O que você me pergunta? diz o que argumentava; não tenho a menor ideia; dizem que não é a matéria.

163

E assim por diante, também o malebranchista, o leibiniziano demonstram sua ignorância, até o seguidor de Locke declarar que “eu não afirmo nada, contento-me em crer que há mais coisas possíveis do que se pensa”, merecendo a aprovação do “animal de Sirius” e que o “anão de Saturno” o abraçasse se a desproporção não fosse tanta. Mas havia ainda lá,

por desgraça, um reles animalzinho com chapéu de doutor, que cortou a palavra a todos os animaizinhos filósofos: ele diz que sabia todos os segredos, que isso se encontrava na *Suma* de Santo Tomás; olhou de alto a baixo os dois habitantes celestes; sustentou-lhes que suas pessoas, seus mundos, seus sóis, suas estrelas, tudo tinha sido feito unicamente para o homem. Em face desse discurso, nossos dois viajantes lançaram-se um sobre o outro sufocados daquele riso inextinguível que, segundo Homero, é quinhão dos deuses; suas espáduas e seus ventres

iam e vinham e, em suas convulsões, o navio, que o sírio tinha sobre a unha, caiu no bolso do culote do saturniano. (...) O sírio pegou de novo as pequenas traças; falou-lhes ainda com muita bondade, mesmo que estivesse um pouco chateado no fundo do coração por ver que os infinitamente pequenos tinham um orgulho também quase que infinitamente grande. (p. 147)

Os elementos presentes no relato poderiam ser resumidos assim: a) está em cena um viajante (podemos dizer que esse tipo de narrativa lida com personagens que são turistas, como acontece também em *Jacques, o fatalista e Cândido ou o otimismo*); b) esse viajante exercita um olhar deslocado sobre o comum; c) o narrador, que pode ser ou não diferente do protagonista, cuida de fazer chocar o diferente com o comum (em *Sirius* há também a escola dos jesuítas, a autoridade muçulmana do *muphti*, condenações por heresia etc., bem como em Saturno existe uma Academia de ciências e letras); d) um recurso importante de verossimilhança é o uso de explicações científicas (a energia para a viagem vem do sol e dos cometas, o que implica um pé na espécie que se costuma chamar de ficção científica); e) explora-se a dissonância que consigo mesma cultiva a própria filosofia (as opiniões desencontradas dos membros das diferentes escolas).

164

Ora, em *Aline e Valcour ou o romance filosófico*, Sade usa desses elementos, mas numa narrativa longa e complexa: trata-se de um romance epistolar, com variação, portanto, do foco narrativo, estando num primeiro nível a história de amor entre Aline e Valcour, impedidos de realizar o casamento em vista da diferença social entre a moça e o rapaz, o pai da protagonista planejando um casamento com um amigo, um homem velho e debochado; correndo a ação nesse primeiro nível, chegam na casa de Aline duas outras personagens, Leonore e Sainville, este passado a narrar, por sua vez, num enquadramento que se estende até o fim do romance, suas desventuras amorosas: Leonore, sua amada, tendo sido raptada-

da em Veneza, sai ele no seu encalço, perdendo-se primeiramente no interior da África e, em seguida, numa ilha não identificada no Oceano Índico.

Convém lembrar a definição que o próprio Sade dá do romance (no breve texto intitulado “Nota sobre romances ou A arte de escrever ao gosto do público”): “chamamos romance a obra de ficção composta das mais singulares aventuras da vida dos homens”. Dessa perspectiva, considera ele que é

a natureza que cumpre captar quando se trabalha esse gênero, é o coração do homem a mais singular de suas obras e nunca a virtude, pois a virtude, por bela e necessária que seja, é apenas num dos métodos desse coração espantoso, cujo estudo profundo é tão necessário ao romancista e cujos hábitos o romance, espelho fiel do coração, deve necessariamente traçar. (...) Sendo o romance, se é possível exprimir-se assim, o quadro dos costumes seculares, para o filósofo que quer conhecer o homem ele é tão essencial quanto a história, pois o cinzel da história só grava o que o homem deixa ver e, então, já não trata mais dele. (...) O pincel do romance, ao contrário, capta-o no interior... pega-o quando ele retira sua máscara, e o esboço, bem mais interessante, é também mais verdadeiro: eis a utilidade dos romances.

165

Sobre o romance filosófico, ele escreve ainda:

A finalidade de Voltaire fora completamente diferente [da de Marivaux]; não tendo outro refúgio senão colocar a filosofia em seus romances, abandonou tudo em favor desse projeto. Com que diligência teve êxito! Apesar de todas as críticas, *Cândido* e *Zadig* sempre serão obras-primas! Rousseau, a quem a natureza concedeu em delicadeza e sentimento o que dera em espírito a Voltaire, tratou o romance de modo bem diferente. Quanto vigor e energia na *Heloísa*! Quando Momo ditava o *Cândido* de Voltaire, o Amor traçava com sua luz todas as páginas ardentes de *Julie*, e com razão pode-se dizer que esse livro sublime nunca

terá imitadores. Possa essa verdade fazer com que a pena caia das mãos daqueles que, há trinta anos, não param de nos dar cópias ruins desse original imortal; que eles sintam, pois, que é preciso ter uma alma de fogo como a de Rousseau e um espírito filosófico como o seu para atingi-lo, duas coisas que a natureza não promove duas vezes no mesmo século.

Para quem espera encontrar em *Aline e Valcour* o protótipo do romance filosófico (como promete o subtítulo), o longo início da intriga parece decepcionante, mesmo que a filosofia compareça em observações das personagens, que escrevem cartas (recorde-se) – como quando Valcour afirma que os pecados dos homens decorrem de sua filosofia ou, já na narrativa de Sainville, quando este, ao descrever o medo dos marinheiros com que viaja diante de uma tempestade, comenta como

é então que um filósofo poderia ter gostado de estudar o homem, de observar a rapidez com que as mudanças da atmosfera o fazem passar de uma situação à outra. (...) É pois verdade que o medo é a primeira mola de todas as religiões e que ele é, como diz Lucrécio, a mãe das devoções. O homem sendo dotado de uma constituição melhor, menos desordem havendo na natureza – não se teria jamais falado dos deuses sobre a terra.

166

É contudo na parte etnográfica que o par romance filosófico e experimentação mental se faz ver. Sainville, em primeiro lugar, passa um longo tempo em Butua, no coração da África, convivendo com um povo cruel, antropófago, polígamo, que oferece sacrifícios humanos a ídolos – todos os clichês do bárbaro, portanto. Nesse local, encontra um português, de nome Sarmiento, que lá estava havia vinte anos, o qual se responsabiliza por introduzir Sainville nos costumes do país e de contrapô-los aos da Europa. Segundo esse aventureiro lusitano, “quando você tiver ficado algum tempo aqui, quando você tiver conhecido os costumes desta nação, você

se tornará talvez filósofo”. De fato, esse conhecimento e reconhecimento da diversidade e da diferença é que não só fazem o filósofo, como dão o tom do romance filosófico. Isolado entre um povo estranho por boa parte da vida, Sarmiento pode afirmar a relatividade dos costumes: “crê você – diz ele – que o habitante de Pequim possa ser feliz em seu país com uma virtude francesa e, de modo inverso (reversiblement), que o vício chinês dará remorsos a um alemão?”

É a mesma reversão das coisas que se observa na etapa seguinte, a estada na ilha desconhecida do Oriente, pois o que Sainville aí encontra é uma espécie de utopia, um pequeno estado com uma organização leve capaz de oferecer uma vida feliz a seus habitantes. A esse propósito afirma o rei Zamé, descrevendo como havia conduzido aquele povo:

O estado natural do homem é a vida selvagem; nascido como o urso e o tigre no interior dos bosques, não é mais que refinando suas necessidades que ele creu útil reunir-se a outros para encontrar mais meios de satisfazê-las. Tomando-o de lá para civilizá-lo, considerem seu estado primitivo, esse estado de liberdade para o qual a natureza o formou e não lhe ajuntem senão o que pode aperfeiçoar esse estado feliz no qual ele então se encontrava.

Pode-se dizer que as utopias, como é o caso da ilha de Zamé, constituem a forma por excelência de experiência mental, aplicando-se por inteiro, neste caso, os traços comuns ao gênero: a explicação de como historicamente se chegou à sociedade perfeita; a exposição da constituição que rege o local e as formas de controle para mantê-la intacta; finalmente, a exibição da vida feliz dos habitantes. A intenção sem dúvida é não só contrapor essa eutopia à distopia representada por Butua, como também às nações da Europa, constantemente chamadas em contraponto. Enfim, nos dois

episódios é que mais bem se configura o traço ressaltado por Duflo no romance filosófico, ou seja, a mescla do narrativo com o dissertativo, pois o contato com essas duas sociedades paralelas permite às duas personagens, por assim dizer, filósofas, tecer longas considerações sobre temas como costumes, educação, religião e política.

Assim, reconhecida uma espécie de romance a que se aplica a classificação de “filosófico” e em que se usa o recurso da “experimentação mental”, lancemos a vista sobre seus antecedentes, para perceber que tipo de elementos deles são tomados, de tal modo que os próprios antecedentes possam passar a ser lidos como “romances filosóficos” – no processo por retrospectiva que rege também reconhecimento moderno do gênero “romance”, no *Tratado da origem dos romances*, de Pierre Daniel Huet, publicado em 1670, de que tratei em outro trabalho.<sup>1</sup> Neste caso, partindo das obras de sua época que considerava exemplares, Huet tem como ponto de partida demonstrar como “não é nem na Provença, nem na Espanha, como muitos creem, que se deve esperar encontrar o primeiro começo desse agradável divertimento dos preguiçosos honestos: é preciso ir buscá-lo nos países mais longínquos, e na antiguidade mais recuada”.<sup>2</sup> Trata-se, portanto, de um reconhecimento construído a partir do presente que busca autorizar-se em obras do passado – que não eram nem podiam ser anteriormente reconhecidas como “romances” –, o mesmo, no meu modo de entender, se dando com relação à espécie chamada de “romance filosófico”. O que defendo é que, com relação a esta, são justamente os experimentos mentais que fornecem a matéria.

168

Com a mesma liberdade das listas anteriores, encontraríamos exemplares próximos de *Aline e Valcour* no tempo e no espaço, como a *História cômica dos estados e impérios da lua* (1657) e a *História cômica dos estados e impérios do sol* (1662), ambos de Cyrano de Bergerac, *O homem na lua*, do prelado anglicano Francis Godwin (1638), e o curioso *Sonho ou astronomia da lua*, do



célebre astrônomo Johann Kepler (1634), os três sendo considerados “fonte e origem da moderna ficção científica”, em que se alia a viagem, nestes casos à lua, à observação desfocada dos costumes e, no caso de Kepler, do universo.<sup>3</sup> Poderíamos acrescentar experimentos como *O filósofo autodidata*, do árabe natural da Espanha Ibn Tufail (Abentofail, falecido em 1185), que idealiza a experiência mental de uma personagem nascida numa ilha deserta, a qual nunca teve contato com nenhum outro homem, mas deduz, a partir da observação e reflexão, saberes que vão do conhecimento das leis naturais aos princípios metafísicos. Delinear esses experimentos ficcionais, quando o romance não tinha ainda nome, obedece, do meu ponto de vista, a dois objetivos, além do arqueológico: o primeiro, que configurar um certo tipo de tradição exige uma linhagem e que reconhecer gênero textual por retrospectiva, justamente porque se trata de um gênero, exige lidar com um conjunto de obras – já que não há gênero de uma obra só; o segundo, que acredito que a classificação de obras em gêneros responde a uma necessidade social de controle da recepção, ou seja, é com vistas à recepção que se procede ao reconhecimento de gêneros – inclusive no caso do romance filosófico –, o reconhecimento por retrospectiva tendo como objetivo e resultado estabelecer novos paradigmas de leitura. É visando a esse controle que acredito ter Sade acrescentado ao título de seu livro a classificação de *roman philosophique*, a qual, como um ato de classificação similar ao dos bibliotecários, tem em vista servir de alerta ao leitor.

No máximo que podemos regredir, essa retrospectiva de longa duração conduz-nos aos antigos e permitem a leitura de obras gregas e latinas como romances filosóficos. Entendendo que o fator que possibilita isso é justamente a presença, nos textos clássicos, de experimentos mentais, tratarei apenas de dois casos: a viagem e os deslocamentos que isso provoca; as metamorfoses e o deslocamento que isso também provoca.

O primeiro exemplar está no texto de Luciano de Samósata que tem o nome de *Das narrativas verdadeiras* – em sentido amplo, uma espécie de paródia da *Odisseia*, já que se trata de uma narrativa de viagem, que Georgiadou e Larmour, num detalhado estudo, propõem que se leia “como uma paródia de busca por uma verdade filosófica, com muitas das criaturas bizarras e dos incidentes funcionando como alusão humorística a filósofos e suas teorias”.<sup>4</sup> Os elementos que considero não propriamente como antecedentes, mas como aquilo que, retomado, conforma o romance filosófico moderno, poderiam ser resumidos assim: a) o enquadramento do texto, que explora a questão da verdade e da ficção, alertando o leitor para o tipo de percurso que ele está prestes a percorrer;<sup>5</sup> b) a declaração do objetivo da viagem, que se faz por “excessiva curiosidade do intelecto, o desejo de novidade e a vontade de conhecer qual é o fim do Oceano e os homens que habitam do outro lado”, ou seja, como no caso dos filósofos de *Micro-megas*, trata-se de uma expedição de pesquisa e observação (170 *Das narrativas verdadeiras*, 5); c) pelo detalhamento de como se faz o percurso, com a indicação de distâncias, de referências geográficas e dos meios pelos quais se avança, satisfazendo assim a curiosidade “científica” do leitor;<sup>6</sup> d) finalmente, o que é o principal, o modo como se descrevem as realidades bizarras com que se entra em contato, o que tem o objetivo filosófico de prover um deslocamento do olhar capaz de provocar, no leitor, o estranhamento do que lhe é familiar.

Além de outras inúmeras ocorrências durante o percurso, os três locais principais de exercício desse estranhamento são, na obra de Luciano, pela ordem, a estada na lua, no interior de uma baleia e na ilha dos bem-aventurados, onde se encontram os mortos. Cito apenas o excuro etnológico sobre os habitantes da lua, para que se tenha ideia de como se exploram esses experimentos mentais:

Sobre as coisas, novas e extraordinárias, que notei na Lua, nesse período, quero agora falar. Primeiro, o fato de que eles não nascem de mulheres, mas de homens, pois se casam entre si e nem conhecem absolutamente o nome “mulher”. Até os vinte e cinco anos, todos são tomados como esposas; a partir dessa idade, tornam-se maridos. Não concebem no ventre, mas na barriga da perna, pois toda vez que um feto é gerado a panturrilha engrossa e, algum tempo depois, fazendo-se nela um corte, tiram-no morto de lá e tornam-no vivo ao expô-lo ao vento com a boca aberta. Parece-me que daí também para os gregos vem o nome “barriga-da-perna”, porque entre aqueles é ela que engravida no lugar da barriga. Mas narrarei algo ainda mais impressionante do que isso. Lá, os chamados arvóritas são uma raça de homens que nascem do seguinte modo: depois de cortar fora o testículo direito de um homem, plantam-no na terra e dele brota uma árvore enorme de carne, que é semelhante a um falo, mas que tem galhos e folhas. Seus frutos são glandes grossas. Quando amadurecem, depois de colhê-las, eles fazem eclodir delas os homens. Esses têm, por sua vez, as vergonhas postiças, alguns de marfim – mas os pobres têm as suas de madeira –, e com elas copulam e têm relações com seus esposos. Quando um homem envelhece, não morre, mas, como o vapor ao dissolver-se, torna-se ar. A alimentação é a mesma para todos: acendem o fogo e cozinham rãs sobre os carvões, pois há muitas entre eles voando no céu. Ao cozinhar, sentados tal como ao redor de uma mesa, sorvem o vapor exalante e ficam saciados. Alimentam-se com esse tipo de comida. Por sua vez, a sua bebida é o ar que, espremido em uma taça, solta um líquido parecido com orvalho. Não urinam ou defecam e não têm orifícios como os nossos, nem os meninos nos quadris permitem a relação sexual, mas nos jarretes, acima da barriga da perna, pois é lá que têm orifícios. Entre eles julga-se belo aquele que é calvo e não possui pelos – e têm horror a cabeludos. Nos cometas, ao contrário, julgam belos os cabeludos,<sup>7</sup> pois alguns

estiveram lá e contaram coisas sobre eles. Além disso, deixam crescer as barbas um pouco acima do joelho. Não têm unhas nos pés e todos são monodáctilos. Acima das nádegas de todos eles, tal como uma cauda, nasce uma grande couve que está sempre verde e que não se parte quando caem de costas. Seu catarro é um mel azedo e, sempre que se esforçam ou se exercitam, suam leite no corpo todo, de tal forma que coalham queijos, pingando nele um pouco de mel. Produzem um óleo muito brilhante de cebolas, cheiroso como perfume. Têm muitas vinhas carregadas de água, pois os grãos de uva dos cachos são como granizo. Presumo que, quando sopra um vento que balança essas vinhas, o granizo cai dos cachos que se despedaçam sobre nós. Sua barriga, por sua vez, utilizam-na tal qual uma bolsa, pondo nela tudo quanto precisem, pois pode ser aberta e de novo fechada. Parece não haver nenhum intestino nela, mas seu interior é todo felpudo e peludo, de forma que até os recém-nascidos entram aí quando têm frio. A roupa dos ricos é de vidro macio, mas a dos pobres é tecida com cobre, pois as terras de lá são abundantes em cobre e trabalham-no tal como lã, molhando-o com água. Acerca dos olhos que têm, por sua vez, hesito em falar, temendo que alguém julgue que eu minto, por causa do que há de incrível na história. Contudo, também disso falarei: têm olhos removíveis e aquele que o deseja, retirando-os de si, guarda-os até que tenha necessidade de ver. Assim, quando os encaixa, é capaz de enxergar. Muitos, tendo perdido os seus, podem ver utilizando os de outros. Há até os que têm muitos de reserva, os ricos. Suas orelhas são folhas de plátano, exceto as daqueles oriundos das glandes, pois eles têm somente orelhas de madeira. Além disso, também observei outra coisa admirável na residência real. Um enorme espelho jaz acima de um poço não muito profundo. Quando alguém desce até o poço, ouve todos os que estão falando entre nós, na Terra; se olha para o espelho, vê todas as cidades, todos os povos tal como se estivesse diante deles. Também eu observei meus familiares

e todo o meu país – se também eles me viam ainda não posso dizer com segurança. Aquele que não crê que isso é assim, caso ele próprio vá até lá algum dia, verá que digo a verdade. (*Das narrativas verdadeiras*, 22-26; tradução de Lúcia Sano)

Como se vê, tudo o que há aí de estranho se justifica pelo contraponto que provoca com o que parece comum na “nossa” terra, explorando-se basicamente quatro tipos de inversão ou subversão que poderíamos agrupar assim: a) sexualidade e procriação, com a ausência de dois sexos e os meios bizarros de reprodução disso decorrentes; b) natureza animal, vegetal e artefatos, com um intencional rompimento de barreiras entre os três domínios; c) alimentação e dejetos, com a eliminação de urina, fezes e cadáveres; d) diversidade natural, econômica e cultural, com ênfase na exploração cômica das diferenças entre ricos e pobres. Como o narrador afirma que exporá apenas as coisas “novas e extraordinárias” (*kainà kai parádoxa*) que encontrou entre os selenitas, colocando-se assim no contexto das paradoxografias, ou seja, a descrição daquilo que ultrapassa a opinião comum (*dóxa*), acredito que se tem em vista dois interesses: de um lado, o mero exercício ficcional, que rompe os limites da verossimilhança;<sup>8</sup> de outro, o desejo de, num registro cômico, proceder também a uma sorte de ficcionalização dos relatos de historiadores e das doutrinas dos filósofos.<sup>9</sup>

Um segundo exemplo de romance antigo baseado numa experiência mental é constituído por um texto que tem uma dupla tradição, a história de uma personagem, de nome Lúcio, transformada em burro, contada em grego pelo mesmo Luciano e em latim pelo filósofo Apuleio, ele também do segundo século d. C. Como o anterior, esse texto tem como traço principal ser um relato em primeira pessoa, já que o burro em que Lúcio se transforma conserva, sob a forma bestial sua mente humana, para usar os termos de Santo Agostinho.<sup>10</sup> É justamente isso que permite um deslocamento de visão bastante radical, pois Lúcio pode não só ver o mundo a partir

da ótica de um animal, mas ver-se a si mesmo num outro corpo. Assim, a própria metamorfose ganha relevo, sendo descrita assim em cada um dos textos:

Luciano, *Lúcio ou o asno*

Desgraçado de mim (...), nasceu-me uma cauda no traseiro e, quanto aos dedos, foram-se lá para não se sabe onde; apenas fiquei, ao todo, com quatro unhas, que mais não eram que cascos; também as mãos e os pés se transformaram em patas de besta; as orelhas ficaram enormes, o rosto comprido. Enfim, observando-me a toda a volta, via-me asno, e é que nem ao menos tinha voz de homem para censurar Palestra. Então, alongando o beicho de baixo, olho-a de esguelha e, pela minha própria figura de asno, passo a acusá-la, conforme podia. (Tradução de Custódio Magueijo)

Apuleio, *Metamorfoses (O asno de ouro)*

Os meus pelos se engrossam em crinas, minha mimosa pele endurece em couro, na extremidade das mãos, cessando o número de dedos, todos eles se juntam, formando o casco, e da extremidade de minha espinha me pende uma grande cauda. O meu rosto torna-se enorme e a boca se rasga, as ventas se abrem e o beicho fica pendente; as orelhas, com descompassado aumento, estão hirtas de hórridos pelos. Nem vejo na minha miserável transformação nada que me console, salvo que as partes sexuais me cresciam, quando já não desejava abraçar Fótis. E enquanto, sem esperança de salvação, observo todas as partes do meu corpo e me vejo não ave, mas asno, eu me queixo do feito de Fótis, mas, já privado do gesto humano como da voz, suplico-lhe do único modo que me era possível, olhando para ela obliquamente com os olhos úmidos e o beicho de baixo caído. (Tradução de Francisco António de Campos)

É importante, neste caso, que o asno em que Lúcio se transforma seja privado de voz enquanto dura a metamorfose (no final do relato a personagem-narradora readquire a forma humana e pode, então, contar sua história), o que é especialmente sublinhado nos dois textos: em Luciano, suportando uma carga pesada, o asno tenta dizer “Ó César” (*O Kaïsar*), mas só consegue articular um “ó”; em Apuleio, acusado de assassinato, quer o infeliz declarar “não fiz” (*non fecit*), mas só consegue zurrar “noooooon”. Essa, de fato, parece ser a experiência mental limítrofe – pelo menos para um escritor, como é a personagem: ser privado do discurso, que, em suma, na opinião de antigos e modernos, é o que mais singulariza a natureza humana no mundo.

Para terminar, podemos perguntar qual a função desses experimentos antigos que informam e são informados em retrospecto pelos experimentos modernos, em especial com relação ao romance filosófico do século XVIII. Além do deslocamento de perspectivas que a experiência mental permite, está em causa uma crítica não só aos costumes humanos, como à própria filosofia, principalmente porque dissonante e dividida em correntes que não se entendem, quando não digladiam umas contra as outras. Esse embate é tratado também por Luciano num diálogo de nome *Hermótimo*, em que, após a personagem desse nome declarar-se feliz por ter começado a entender, após vinte anos de dedicação, os princípios do estoicismo, seu contraditor, de nome Licínio, lhe observa que, então, para saber se o estoicismo é a verdadeira filosofia, ele deveria passar outros vinte anos em cada escola e, como as escolas são muitas, o tempo necessário somaria não menos que duzentos anos, ultrapassando a duração da vida humana. Ora, o que proponho é que é justamente essa impossibilidade que faz com que a filosofia tenha de apelar para esse outro gênero de discurso que é o romance, procedendo a toda sorte de experimentos mentais, cuja lógica, no diálogo citado, Luciano explicita assim:

se um desses poetas atrevidos disser que houve uma vez um homem com três cabeças e seis mãos, e se tu, logo de início, aceitares a coisa por inércia, sem examinares a fundo se isso é possível, mas, pelo contrário, lhe deres crédito, ele logo poderá ajuntar, conseqüentemente (*akoloúthos*), o restante: que o dito homem tinha também seis olhos, seis orelhas, emitia simultaneamente três sons de voz, comia com três bocas, tinha trinta dedos, diversamente de qualquer de nós, que tem dez em ambas as mãos; e se tivesse de ir à guerra, três das mãos seguravam, respectivamente, um escudo ligeiro, um escudo oval e um escudo redondo, enquanto, das outras três, uma brandia uma acha, outra arremessava uma lança, e outra usava uma espada. E quem é que depois duvidaria das suas palavras? Na verdade, elas são conseqüentes com o princípio (*akóloutha tēi arkhēi*) e a respeito deste é que se impunha verificar, desde logo, se havia que aceitá-lo e admiti-lo como válido. (*Hermótimo*, 72, tradução de Custódio Magueijo, com modificações)

176

Ora, é esse princípio da conseqüência (*akolouthía*) que está na base de qualquer experimento mental. Esse princípio equivaleria de algum modo à necessidade (*anáanke*) que, segundo Aristóteles, deve orientar o poeta, mas, no caso do tipo de ficção de que vimos tratando, liberado das injunções do símil (*eikós*) – termo que comumente se traduz como o *verossímil* –, o que lhe permite enveredar pelo inverossímil: conforme a declaração de abertura de *Das narrativas verdadeiras*, “Escrevo sobre aquilo que nem vi, nem sofri, nem me informei por outros e ainda sobre seres que não existem em absoluto e nem por princípio podem existir”. Essa incursão por um gênero de discurso movido simplesmente pela conseqüência não tem em vista a semelhança com o mundo, mas investe justamente na dessemelhança, para desestabilizar nossas certezas e pressupostos – e a escolha da ficção em prosa antiga, a qual por retrospectiva chamamos de romance, para explorar o



princípio da consequência em experimentos mentais ousados, parece ter sim como objetivo tratar questões impossíveis de serem abordadas nos gêneros de discurso usuais da filosofia, como também parecem admitir Sade e seus colegas dos Setecentos.

## REFERÊNCIAS

AGUSTÍN, San. *La ciudad de Dios*. Ed. Bilingüe. Traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1978.

APULÉE. *Les métamorphoses*. Texte de D. S. Robertson. Traduction de P. Vallette. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

APULEIO. *O burro de ouro*. Introdução de Eudoro de Sousa. Tradução de Francisco Antônio de Campos. Lisboa: Estampa, 1978.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Cyrano de Bergerac e a tradição luciânica. In BERGERAC, Cyrano de. *Viagem à lua*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. Pós-fácio de J. L. Brandão. São Paulo: Globo, 2007. p. 191-224.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Qual romance? (entre antigos e modernos). *Eutomia*, v. 12, n. 1, p. 80-99, 2013.

CABRERO, María del Carmen. *Elogio de la mentira: Sobre las Narrativas verdaderas de Luciano de Samósata*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2006.

DUFLO, Colas. *Les aventures de Sophie: la philosophie dans le roman du XVIIIe siècle*. Paris: CNRS, 2013.

GEORGIADOU, Aristoula; LARMOUR, David, H. J. *Lucian's science fiction novel True Histories: Interpretation and commentary*. Leiden: Brill, 1998.

HUET, Pierre Daniel. *Traité de l'origine des romans*. Faksimiledrucke nach der Erstausgabe von 1670 und der happelschen Übersetzung von 1682. Nachwort von H. Hinterhaeuser. Stuttgart: J. B. Metzlersche, 1966.

KEPLER, Johannes. *Kepler's Somnium: The dream, or posthumous work*

on lunar astronomy. Translated with a commentary by Eduard Rosen. Madison: University of Wisconsin Press, 1967.

LUCIANO. *Eu, Lúcio*: memórias de um burro. Tradução de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 1992.

LUCIANO. *Hermótimo*. Tradução de Custódio Magueijo. Lisboa: Inquérito, 1986.

LUCIANUS. *Opera*. Ed. M. D. Macleod. Oxford: Clarendoniana, 1989.

SADE, Donatien Alphonse François de. *Aline et Valcour ou le roman philosophique*. Écrit à la Bastille un an avant la Révolution de France. Paris: Chez la veuve de Girouard, 1795.

SADE, Donatien Alphonse François de. *Aline et Valcour ou le roman philosophique*. Ed. Jean-Marie Goulemont. Paris: Le Livre de Poche, 1994.

SADE, Donatien Alphonse François. “Nota Sobre Romances ou A Arte de Escrever ao Gosto do Público”. In: *Os Crimes do Amor*. Trad. Magnólia Costa Santos. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VOLTAIRE, François-Marie. Micromégas: histoire philosophique. In *Zadig et autres contes*. Paris: Booking International, 1993. p. 121-147.

178

## NOTAS

1 BRANDÃO, 2013, p. 80-99.

2 HUET, 1670, p. 4.

3 Esse texto curiosíssimo, além do relato ficcional (a ida do narrador à lua por meio de magia), é acompanhado de numerosíssimas notas sobre astronomia, numa mescla, portanto, de ficção e ciência (cf. KEPLER, 1967).

4 GEORGIADOU, LARMOUR, 1998, p. 5.

5 Esse enquadramento é dado já no prólogo (*Das narrativas verdadeiras*, 1-4), em que se lê: “Assim como para os atletas e para os que se ocupam do cuidado de seus corpos não há preocupação apenas com a boa forma e com exercícios, mas também com a justa medida do seu relaxamento – supondo-o decerto uma parte principal de sua prática –, da mesma forma, para os que se dedicam às palavras, acredito que, após prolongada leitura dos autores mais sérios, convém relaxar o intelecto e deixá-lo mais arguto

para o esforço futuro. O repouso pode-lhes ser apropriado, caso tenham como companhia leituras que oferecem não apenas o mero prazer de seu bom gosto e de sua graça, mas que igualmente apresentam uma visão refinada – algo que, suponho, também se pensará acerca destes escritos. Pois não apenas lhes será atraente o insólito do tema ou a graça do projeto, nem que declaro mentiras variadas de maneira convincente e verossímil, mas que também cada uma das coisas relatadas alude não sem comicidade a alguns dos antigos poetas, historiadores e filósofos que muitas coisas prodigiosas e fabulosas escreveram. Eu mencionaria seus nomes, caso não fossem se tornar evidentes durante a leitura. (...) O seu guia e mestre neste tipo de bufonaria é o Odisseu de Homero, que falou aos da corte de Alcínoo sobre a escravidão dos ventos, seres de um olho só, comedores de carne crua, homens selvagens e ainda sobre animais de várias cabeças e as transformações sofridas por seus companheiros sob o efeito de poções. Foi assim que ele contou muitos fatos prodigiosos para os feácios, homens simples. Tendo lido todos esses autores, não os reprovei em demasia por mentir, uma vez que percebi que isso já é habitual até para aqueles que professam a filosofia. Algo neles, porém, me deixou admirado: que julgassem que passariam despercebidos ao escrever inverdades. É por esse motivo que também eu próprio, dedicando-me, pelo desejo da vanglória, a deixar algo à posteridade, a fim de que não fosse o único excluído da liberdade de efabular, já que nada de verdadeiro podia relatar – nada digno de menção havia experimentado –, me voltei para a mentira, em muito mais honesta que a dos demais, pois ao menos nisto direi a verdade: ao afirmar que minto. Assim, a mim me parece que também escaparei da acusação dos outros, eu próprio concordando que nada digo de verdadeiro. Escrevo, portanto, sobre aquilo que nem vi, nem sofri, nem me informei por outros e ainda sobre seres que não existem em absoluto e nem por princípio podem existir. Por isso, os leitores não devem de forma alguma acreditar neles” (tradução de Lúcia Sano, em LUCIANO DE SAMÓSSATA, *Biografia literária*, Editora UFMG, no prelo).

6 Assim, por exemplo, na explicação de como os viajantes passaram a navegar pelos ares até atingir a lua, em *Das narrativas verdadeiras*, 9-10: “Cerca de meio-dia, quando a ilha não estava mais visível, subitamente um furacão se formou, fazendo rodopiar a nau e, elevando-a nos ares cerca de sessenta quilômetros, não mais a depôs no mar, mas, suspensa no ar, o vento levava-a, ao bater no pano e inflar a vela. Depois de percorrer os ares por sete dias e o mesmo número de noites, no oitavo dia vimos no ar uma enorme terra, como se fosse uma ilha, esplêndida, esférica, res-

plandecendo uma luz intensa. Após nos dirigirmos até ela e ancorarmos, desembarcamos e, ao investigar o país, descobrimos que era povoado e cultivado. Durante o dia, nada víamos dali, mas, ao anoitecer, muitas outras ilhas próximas tornaram-se visíveis para nós, umas maiores, outras menores, de cor parecida com fogo, e abaixo havia ainda uma outra terra, com cidades, rios, oceanos, florestas e montanhas: esta presumimos ser a que nós habitamos” (tradução de Lúcia Sano).

7 Jogo de palavras difícil de manter na tradução. Em grego, κομήτης é substantivo que designa aquele que tem cabelos longos e κομήτης ἀστήρ (“astro cabeludo”) é o nosso cometa, ao qual atribuímos uma cauda, não cabelo, como os gregos. (Nota da tradutora)

8 De acordo com Aristóteles, a poesia ocupa-se do que “poderia acontecer”, com base nos princípios da verossimilhança e da necessidade; já o objeto da história é “o que aconteceu” (ARISTÓTELES. *Poética*, 1451 b). Para uma abordagem do texto de Luciano do ponto de vista da literatura fantástica, ver CABRERO, 2006.

9 Analisei esse episódio de *Das narrativas verdadeiras* em BRANDÃO, 2007, p. 201-209.

180 10 AGOSTINHO, Cidade de Deus, XVIII, 18: “Também nós, quando estivemos na Itália, ouvimos tais coisas ocorridas em certa região de lá, em que mulheres de albergues eram dotadas de más artes – artes que se dizia que costumavam dar, dentro de um queijo, aos viajantes que queriam ou podiam, mudando-os imediatamente em jumentos, para transportar carga, e, depois de feito o trabalho, voltavam eles a si. Entretanto, não se fazia sua mente bestial, mas conservavam-na racional e humana (*nec tamen in eis mentem fieri bestialem, sed rationalem humanamque servari*), como escreveu Apuleio nos livros que têm o título de Asno de ouro.”

## Romance e guerra: Ismail Kadaré, os conflitos nos Bálcãs e a *Ilíada*<sup>1</sup>

Leonardo Francisco Soares (UFU)

*Pois nós sabemos todas as coisas que na ampla Troia  
Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses;  
e sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil*  
Homero, Odisseia, XII, 189-191

É com as Sereias, musas do esquecimento e da morte, “contra-musas”,<sup>2</sup> que início esse comentário, que irá se concentrar no binômio romance e guerra, abordando de modo mais detido o romance *Os tambores da chuva (O castelo)*, que traz o tema da guerra de modo mais direto, atrelado a imagens e temas presentes na *Ilíada* e à própria questão da escrita da (sobre a) guerra.

181

E por que tomar como ponto de partida o “prado das Sereias”? Elas apresentam a mais poderosa das tentações enfrentadas por Ulisses em seu retorno a Ítaca. Para não sucumbir ao canto mortal e apodrecer, à margem, sem sepultura, esquecido (VERNANT, 199), o herói é atado ao mastro pelos companheiros de périplo. “Vem até nós, famoso Ulisses, glória maior dos Aqueus!” (HOMERO, 2011, p. 325), assim irrompem as Sereias, elas sabem tudo sobre os sofrimentos suportados por troianos e Argivos durante o cerco de Tróia, sabem tudo quanto passa no dorso da terra fértil. Como bem observa Bernard Knox (2011), Ulisses é veterano de uma guerra de dez anos, que volta para uma sociedade cuja nova geração cresceu em paz, portanto, ninguém o compreenderá, não haverá com quem intercambiar suas experiências diante de Tróia. Nesse sentido, o canto das Sereias é um convite para reviver o passado, a experiência da guerra e da morte:

Essas musas da morte não oferecem senão o esquecimento de uma morte ignominiosa, sem sepultura, sem marca de lembrança. Ouvindo-as (como se escutasse um aedo cantar depois de sua morte), o herói perde tudo: o *kleós* e o *nóstos*, a glória e o retorno. Já está morto. (HARTOG, 2004, p. 47)

Pietro Pucci (1998), em “The song of the sirens”, oferece uma leitura bastante instigante do episódio das Sereias, que coaduna com o que foi acima esboçado. Para o comentador – depois de uma análise detida do vocabulário, das expressões formulaicas e dos versos contidos no canto das Sereias (HOMERO, 2013) –, a dicção utilizada por esses gênios marinhos, a gramática obedecida por elas traz características mais próximas da *Iliada* que da *Odisseia*, obrigando, portanto, o ouvinte à percepção de que elas cantam o Ulisses da *Iliada*. O poema do retorno é, assim, atravessado, temática e formalmente, nesse breve episódio, pelo poema da força, da guerra “mais doce do que regressar/ nas côncavas naus para a amada terra pátria” (HOMERO, 2006, p. 147).<sup>3</sup>

182

Ao tomar a guerra como tópos privilegiado da *Iliada*, este estudo apoia-se nas leituras de Simone Weil (1996), e de Nicole Loraux (1994). Apesar de apresentarem formulações bastante distintas entre si, tais leituras aproximam-se no que se refere ao tema guerra como escopo produtivo para construção de sentidos sobre o poema homérico e sobre a cultura ocidental. Antes de adentrar, mesmo que rapidamente, nas reflexões de Weil e Loraux, gostaria de salientar a importância e a potencialidade que Geoffrey S. Kirk, em “War and the warrior in the homeric poems”, percebe nos estudos dos poemas homéricos, em especial, obviamente, a *Iliada*, que se concentram na temática da guerra. Para Kirk (1968), esses seriam suscetíveis “de serem menos enganadores” (p. 93). O autor evoca os estudos de Hector Munro Chadwick, para quem os poemas homéricos representam “sociedades aristocráticas e militaristas de uma consistência admirável” (p. 98).

Escrito entre 1939 e 1940, depois da queda da França frente à investida do Eixo, “A *Ilíada* ou o poema da força”, de Simone Weil, constrói-se como uma lúcida advertência a respeito da ação da *força* sobre os seres humanos. Sem se afastar da *Ilíada*, a autora demonstra como a guerra esteve sempre no centro da história humana:

A força é aquilo que transforma quem quer que lhe seja submetido em uma coisa. Quando ela se exerce até o fim, transforma o homem em coisa no sentido mais literal da palavra, porque o transforma em cadáver. Era uma vez alguém e um instante depois, não há mais ninguém. É um quadro que a *Ilíada* não se cansa de nos apresentar. (WEIL, 1996, p. 379)

Simone Weil retoma várias passagens da *Ilíada* que demonstram a prevalência dessa força manejada pelos homens, que submete outros homens, que lhes contrai as carnes. Cito, aqui, a título de exemplo, umas das primeiras descrições de morte violenta do poema:

183

Foi Antíloco o primeiro a matar um homem armado dos Troianos

um valente que combatia na primeira linha: Equepolo, filho de Talísio.

Primeiro desferiu-lhe um golpe no elmo com crinas de cavalo e pela testa adentro lhe empurrou a lança; além do osso

foi a ponta de bronze e a escuridão cobriu-lhe os olhos:

tombou em combate mortal com se desmorona uma muralha. (HOMERO, 2013, p. 196)

A lança penetra o corpo do guerreiro que, ao tombar, sob a pressão da força, já é uma coisa, com uma muralha que desmoro-

na. Porém, segundo Weil, essa força que mata é um modo sumário, grosseiro, de força. Há outra, a que não mata, variegada em seus processos, inesperada em seus efeitos. Em suspensão sobre o ser que pode matar a qualquer momento, ela transforma o homem em pedra: “[d]o poder de transformar um homem em coisa fazendo-o morrer procede um outro poder – prodigioso sob uma outra forma –, o de transformar em coisa um homem que continua vivo” (WEIL, 1996, p. 381). É dessa ordem o temor de que é assaltado Heitor em seu breve encontro com Andrômaca:

Mas não é tanto o sofrimento futuro dos troianos que me importa,

nem da própria Hécuba, nem do rei Príamo,

nem dos meus irmãos, que muitos e valentes tombarão

na poeira devido à violência de homens inimigos –

muito mais me importa o teu sofrimento quando em lágrimas

fores levada por um dos Aqueus vestidos de bronze,

privada da liberdade que vives no dia a dia:

em Argos tecerás o tear, às ordens de outra mulher;

ou então, contrariada, levarás água da Messeida ou da Hipereia,

pois uma forte necessidade terá se abatido sobre ti. (HOMERO, 2013, p.248-249)

Como bem observa Simone Weil (1996), o ser humano escravizado, no contexto da *Iliada*, sem estar morto, se torna coisa para o resto de sua vida. Colocado socialmente abaixo do outro, é outra espécie, um compromisso entre o homem e o cadáver. Esse estado de coisas seria o verdadeiro tema da *Iliada*. Weil ainda adverte que aqueles que sonhavam que a força, graças ao progresso,



pertenceria, de agora em diante, ao passado, puderam ver nesse poema um documento; já os que sabem discernir a força, em qualquer época, no centro de toda a história humana, encontram no poema de Homero “o mais belo, o mais puro dos espelhos” (WEIL, 1996, p. 379).

“*L’Iliade moins les héros*” também é escrito em momento significativo para a Europa, 1991, quando começa a desintegração da Iugoslávia acompanhada de diferentes conflitos bélicos no interior dos Bálcãs, que se estenderam ao longo da última década, reverberando ainda no presente século. Como o próprio título denuncia, Nicole Loraux propõe-se a pensar a *Iliada* independente da dimensão heroica, colocando entre parênteses tudo o que concerne aos heróis. Ao propor essa cesura, a helenista encontra um discurso outro, do menos, nem da ordem dos heróis, nem da ordem do heroísmo, mas da guerra nua: “[a] *Iliada* sem os heróis? Resta a guerra. A guerra ainda e sempre, mas a guerra reduzida a ela mesma” (LORAUX, 1994, p. 31). Tem-se, portanto, a essência brutal da guerra.

185

A pesquisadora retoma algumas imagens do poema que apontam para uma mesma configuração, aquela da guerra nutrido-se de si mesma. Como nos exemplos abaixo:

Tal como quando sopram as rajadas dos ventos guinchantes  
 num dia em que há mais poeira nos caminhos  
 e os ventos em confusão levantam uma nuvem de pó –  
 assim embateu a luta deles e no coração estavam desejosos  
 de se matarem uns aos outros com o bronze afiado,<sup>4</sup>  
 De novo surgiu renhido combate junto das naus.  
 Tu dirias que sem cansaço e sem fadiga se defrontavam

na guerra, de tal forma furiosamente eles combatiam

[...]

Em torno da nau dele [Protesilau] Aqueus e Troianos matavam-se uns aos outros em renhido combate. Já não se mantinham

afastados para aguentarem o voo das flechas e dardos,

mas perto uns dos outros se posicionavam, com um só

coração, e lutavam com afiados machados e cutelos

e espadas compridas e lanças de dois gumes. (HOMERO, 2013, p. 455)

186 No fragor da batalha, os exércitos inimigos aproximam-se e já não podem ser distinguidos, como se o campo de batalha os tornasse indissociáveis. Nicole Loraux chama a atenção para insaciabilidade da/pela guerra, o imenso desejo de destruição, o amor da matança, do massacre. Se a guerra na *Ilíada* pode ser lida como execrável, detestável, como salienta Simone Weil, ela também é objeto de um desejo sem trégua; nesse caso, horror e desejo se encontram e se condensam numa mesma fórmula.

Nem a onda do mar brame assim contra a praia,

impelida do mar alto pelo sopro pavoroso do Bóreas;

nem assim é o bramido do fogo ardente nas clareiras

das montanhas, quando salta para queimar a floresta;

nem o vento grita assim através das copas dos carvalhos,

ele que brame com mais força na sua fúria –

pois assim era o clamor de Troianos e Aqueus,

gritando terrivelmente ao atirarem-se uns aos outros.

(HOMERO, 2013, p. 425)

A guerra toma a dimensão do universo, tornando-se o único investimento possível e a única fonte de gratificação. Nesse ponto, as leituras de Simone Weil e Nicole Loraux se encontram ao perceberem que a permanência da *Ilíada* atrela-se, entre outras coisas, a uma visão sem complacência da guerra colocada a nu. A guerra sem fim, desígnio ou propósito: “[a]ssim a guerra apaga toda e qualquer ideia de finalidade, até mesmo as finalidades da guerra. Apaga até o pensamento de acabar com a guerra” (WEIL, 1996, p. 395).

Também é em torno dessa guerra sem fim que se constrói o diálogo, que agora começo a esboçar, entre Ismail Kadaré e a *Ilíada*. Nascido em 1936, no sul da Albânia, em Girokastra, cidade situada nas fronteiras com a Grécia e também abrigo de uma minoria grega (1%), o escritor inicia a carreira no terreno das letras como jornalista e publica o primeiro romance, *O general do exército morto*, em 1963. O argumento do romance pode ser resumido do seguinte modo: quase duas décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial, o governo da Itália, cujo exército sofrera, no território albanês, grandes perdas desde a invasão em 07 de abril de 1939, envia uma comitiva encabeçada por um general e um padre para exumar e resgatar os corpos dos soldados mortos. Logo nas primeiras páginas há referências a Homero, mais precisamente ao fim do canto VII e aos cantos XXIII e XXIV da *Ilíada*:

Evocou as belas tradições de que se orgulhava a humanidade quanto às sepulturas dos combatentes. Citou os gregos e os troianos, que concluíam tréguas para inumar seus mortos com solenidade [...] Na tarefa que iria desempenhar havia algo da majestade dos gregos e troianos, da solenidade dos funerais homéricos. (KADARÉ, 2004, p. 17)

Os rituais fúnebres têm um papel fundamental para os gregos da antiguidade e para o próprio cerne da epopeia, afinal, a honra heroica, esculpida na “bela morte,” está coadunada ao canto

épico no mundo de Homero (VERNANT, 1979). Na *Iliada*, particularmente, o tratamento dado aos cadáveres dos guerreiros ganha destaque, têm-se, por exemplo, as belas descrições dos funerais dos heróis Pátroclo e Heitor, respectivamente, nos cantos XXIII e XXIV, que demonstram o cuidado, a honra despendida ao “morto ilustre”. Já no canto VII, há o episódio de “remoção dos mortos,” o cerimonial fúnebre dos guerreiros aqueus e troianos, logo após o combate entre Ajax Telamônio e Heitor:

Difícil foi então a tarefa de reconhecer cada homem!

Mas com água os lavaram do sangue empastado, chorando

Lágrimas escaldantes enquanto os levantavam para as carroças.

Não permitiu lamentações o grande Príamo; em silêncio

Empilharam os cadáveres nas piras, sofrendo no coração;

E depois de os cremarem regressaram a Ílion sagrada.

Por seu lado do mesmo modo os Aqueus de belas cnêmides

Empilharam os cadáveres nas piras, sofrendo no coração;

E depois de os cremaram regressaram às côncavas naus.

(HOMERO, 2013, p. 266)

É relevante salientar que em uma de suas acepções, o verbo exumar acena para a tarefa de “retirar do esquecimento”; “fazer vir à lembrança,” por esse viés, a missão da personagem do General, no romance de Ismail Kadaré, aproxima-se, de certo modo, do próprio papel da epopeia, que, nas palavras de Jean-Pierre Vernant, “quando não celebra a raça dos deuses, só tem por objeto evocar os *kléa andrôn*, os altos feitos gloriosos realizados pelos homens de antanho e perpetuar-lhes a lembrança, tornando-os mais presentes aos ouvintes que sua pobre existência cotidiana” (VERNANT, 1979, p. 41).

Este não é um exemplo isolado da trajetória ficcional de Ismail Kadaré, sendo aludido aqui para apontar que, desde então, um traço marcante dentro da produção do escritor, seja ela ficcional ou de cunho ensaístico, é a referência á cultura grega antiga, trazendo alguns eventos e traços significativos dessa cultura sempre em comparação com a tradição cultural albanesa. É importante destacar que tal olhar em direção à outra cultura não se coloca de modo lateral enviesado, como seria esperado, afinal a Albânia é um país vizinho da Grécia. Na visão do escritor, ao contrário, não se estaria diante de duas culturas distintas, mas sim diante de uma unidade, de um contínuo geográfico e temporal: os Bálcãs.<sup>5</sup> Conforme salienta, Bernard Sergent (1989), em resenha do livro de ensaios *Ésquilo ou o eterno perdedor*, de Ismail Kadaré, duas teses, que se interpenetram, são importantes para sustentar esse olhar “central” do escritor albanês: a primeira delas defende que os albaneses chegaram primeiro que os gregos nos Bálcãs; a segunda tese aproxima a língua albanesa e o *Kanun* – código de direito e de conduta consuetudinário em vigor em muitas províncias do norte e do leste do país<sup>6</sup> –, respectivamente, do idioma grego e da cultura clássica. De certa maneira, é o que, no âmbito da ficção, constatam Max Roth e Willy Norton, personagens do romance *Dossiê H*. Na trama narrativa, os dois estudiosos irlandeses, na primeira metade do século XX, chegam a uma pequena cidade da Albânia em busca da “chave” para decifrar o enigma de Homero. No meio de um diálogo entre os dois personagens, Willy Norton afirma:

É quase inevitável. O estofa homérico da epopeia deles, que desejamos comprovar, tem vínculo direto com a antiguidade da presença albanesa nesta península. Acontece que justamente essa antiguidade provoca o ciúme dos sérvios. (KADARÉ, 2001, p. 79)

Tem-se configurado o caráter consciente e deliberado do processo de construção e invenção da nação e de suas tradições

(HOBSBAWM e RANGER, 1994). Tal projeto caracteriza-se, entre outras coisas, pela criação de uma continuidade com um passado histórico, que é artificial. Muitas vezes sujeito a manipulações políticas e falsificações históricas, o projeto de nação será continuamente construído e reconstruído, recorrendo-se, para tanto, a árvores genealógicas arquitetadas, mitos de origem modelados, línguas reformadas; enfim, tradições inventadas. Nesse contexto, torna-se evidente o caráter estritamente cultural e construído/inventado da percepção das noções de tempo, espaço e memória, que, ao contrário de serem dimensões estanques percebidas de modo idêntico pelas diferentes culturas, estão implicadas por categorias sociais e culturais, sendo reescritas, reinventadas, re-imaginadas (ANDERSON, 1993).

190 O lugar da memória, suas possibilidades e impasses, também se afigura como elemento fundamental no exercício de invenção e imaginação da nação. Assim, entre outros artifícios, datas serão celebradas como marcos ritualísticos da conformação de uma identidade nacional. No caso dos Bálcãs, o dia 28 de junho de 1389, data da primeira batalha de Kosovo Polje<sup>7</sup> (“O campo dos Melros”, em servo-croata), em que a “coalizão báltico-cristã” – composta por sérvios, bósnios, albaneses, búlgaros, húngaros, poloneses e valáquios (romenos) – foi massacrada pelo exército otomano – comandado pelo sultão Murat I –, cumpre esse papel de “continente” para a acomodação de “arcabouços identitários”. As lembranças de tal batalha ressoam como fatores determinantes para a construção da identidade nacional de alguns povos dessa região, em especial, os sérvios e os albaneses, exercendo papel decisivo nas suas literaturas. Também os esquecimentos sobre o mesmo evento cumprem papel relevante, deixando à mostra as lacunas, os hiatos, os vazios inerentes a tal exercício.

Assim como as datas, que serão retomadas como marcos ritualísticos, ganha relevo o papel do discurso literário na constru-

ção de uma história nacional, porque a linguagem desse oferece à nação modelos de produção retórica relevantes para a construção do tecido nacional. Nesse sentido, o papel da literatura épica – e remeto aqui às produções da épica oral dos povos dos Bálcãs e toda a literatura posterior da região que irá dialogar com essa forma – é de suma importância, pois fornece à nação um modelo discursivo de celebração ritualística da fundação, das origens, dos ancestrais.<sup>8</sup> Como bem observa Paul Zumthor, em uma de suas acepções, porque defini-la não é tarefa simples:

A epopeia tende ao “heroico”, se tomarmos esta palavra como exaltação de uma espécie de superego comunitário. Constatou-se que seu terreno mais favorável é o das regiões fronteiriças, onde reina uma hostilidade prolongada entre duas raças, duas culturas, da quais nenhuma domina evidentemente a outra. O canto épico cristaliza a hostilidade e compensa a incerteza da competição; anuncia que tudo acabará bem, proclama ao menos que o direito está do nosso lado. É assim que ele conduz a uma ação eficaz. (ZUMTHOR, 2010, p. 120)

191

Em círculos nacionalistas, as idiossincrasias do discurso épico servirão, portanto, para legitimar uma história nacional mítica, formada por mártires, heróis e vilões. No caso das narrativas históricas e do discurso literário sobre Kosovo Polje, é importante ressaltar que tais idiossincrasias se encontram na interseção entre diferentes línguas balcânicas, e em cada uma dessas línguas, especialmente ao se tratar do servo-croata e do albanês; a persona de “herói e/ou vilão” é, exatamente, o avesso da outra. Além disso, para as nações emergentes do século XIX e início do século XX, como é o caso daquelas da Europa Centro-Oriental, a celebração e a posse de um passado dito remoto, perdido na “noite dos tempos”, através de uma epopeia nacional, representam a possibilidade de imaginar e significar a nação. Vinculam-se, assim, memória, território e origem, como filigranas de uma superfície que figura um caminho a ser percorrido.

Ismail Kadaré irá se inscrever na “genealogia” dos escritores que se ocuparam de modo constante dos episódios de Kosovo Polje; eventos que se tornaram também emblemáticos da identidade e projeção do povo albanês, habitante do Kosovo, e de sua relação com o Império Otomano e com os sérvios. A problematização do vínculo entre memória, identidade e tradição na elaboração do discurso da nação sob as notas do canto épico aparece de forma privilegiada em sua literatura.

192 Nesse sentido, o romance *Os tambores da chuva (o castelo)* é um texto significativo. Definido pelo autor como um “romance de guerra clássico, duro e frio” (KADARÉ, 2003, p. 5), o livro foi publicado pela primeira vez, na Albânia, em 1970, sob o título de *O castelo*. Um ano mais tarde, foi publicado na França sob o título de *Os tambores da chuva*. Sendo que, entre 1993 e 1994, na época da publicação do segundo volume de suas obras completas, Ismail Kadaré fez sensíveis modificações no romance, que acabou ficando com o “duplo título”. A narrativa centra-se no cerco do exército otomano a uma cidadela albanesa na segunda metade do século XV, mais especificamente em uma data localizada entre os anos de 1443 e 1478, período que marca o único hiato, interregno do domínio otomano antes da declaração da independência da Albânia durante a Primeira Guerra dos Bálcãs, em 1912. A situação do cerco já aponta para o diálogo com a *Ilíada*. Assim, como no poema homérico, no romance de Ismail Kadaré temos a equidade – o fato de o aedo, no caso da *Ilíada*, cantar os dois lados, a grandeza dos feitos de gregos e troianos sem se ater ao elogio de seu próprio povo ou assumir a vitória como critério de focalização –, enfatizada por Simone Weil (1996) em “A *Ilíada* ou o poema da força”. À maneira de Zeus do alto do Olimpo (HARTOG, 2001), o autor albanês escolhe uma estrutura dobrada, que aponta para a duplicidade de pontos de vista e de sentidos: os quinze capítulos numerados do romance – que, narrados na terceira pessoa, retratam a



movimentação do exército otomano, suas técnicas de combate, as tentativas de assalto do “castelo”, as peripécias das personagens – aparecem intercalados por partes mais enxutas, sem numeração, mas destacadas pelo uso do itálico, em que se muda a perspectiva e a voz narrativa – no caso, têm-se as expectativas do povo sitiado à espera do herói lendário George Kastrioti-Skanderbeu, as leituras – da movimentação de fora, feitas do lado de dentro – são narradas por uma primeira pessoa do plural. O foco narrativo dos capítulos numerados repete um artifício comum ao de outros romances do autor – por exemplo, *O general do exército morto*, *Abril despedaçado*, *Dossiê H*, *O acidente* –, o de desenvolver uma “perspectiva exógena” (MUSSA, 2012) da cultura e da história albanesa. Tal perspectiva estrangeira, por sua vez, é enquadrada pela voz em itálico, que se assemelha a uma espécie de “coral impessoalizado” (CANDIDO, 1990, p. 52) dos sitiados, que faz eco aos acontecimentos do acampamento narrados ao longo dos 15 capítulos. Esse coral se situa entre duas ausências, que pairam sobre o texto, primeiro, a do herói das baladas e cantos épicos albaneses, George Kastrioti, cuja sombra se projeta através de tênues índices sobre todo o romance, como, por exemplo, nesse trecho: “À noite, no topo dos montes, nosso George envia-nos mensagens de esperança por meio de fogueiras. Mas quando o tempo piora não se enxergam nem as fogueiras nem as montanhas e sentimo-nos como que suspensos sobre um abismo” (KADARÉ, 2003, p. 47-48). Aqui, ecoa a ausência de Aquiles, o maior dos Aqueus, em dezesseis cantos da *Ilíada*, embora, assim como no romance de Kadaré, mesmo ausente, o herói insista em pairar sob a peleja. Outra força que se oculta é a das divindades, mas, assim como a chuva, parece bordejar o espaço da fortificação:

Muitos dos nossos têm a convicção de que nossas divindades não só continuam a pairar sobre nós como também influirão

nos destinos da guerra, tal como outrora. Alimentam a esperança de que os céus, embora ultimamente mostrem-se frios para conosco, não de se condoer e intervirão como antes nos assuntos humanos. Ouviremos as rodas e asas dos carros celestes, dizem. E quem sabe se a sorte da contenda, e de cada um de nós, será lançada aqui na terra negra ou lá em cima, nas nuvens? (KADARÉ, 2003, p. 48)

Já do lado do exército turco, a parte caudalosa do romance, em meio ao numeroso exército e à abundância de figuras que o compõem, destacam-se o cronista Mevla Tcheleb, o poeta Saed, o janízaro Tuz Otchan, o chefe da intendência, o arquiteto, o astrólogo, o comandante em chefe Tusun Paxá e as mulheres de seu harém, cada personagem com as suas diferentes preocupações, medos e desejos em meio à vida no acampamento; tem-se aqui algo próximo do que Nicole Loraux (1994) denomina de “guerra nua”, sem heróis ou deuses. Essas diferentes perspectivas da guerra são permeadas pelos sucessivos assaltos ao castelo, que vão se tornando cada vez mais violentos, sob um calor opressivo que, ao mesmo tempo, parece apenas adiar o som dos tambores a anunciar a chegada do outono, das chuvas, ou seja, a iminente derrota dos turcos.

Logo no primeiro ataque, o poeta Saed é ferido nos olhos e fica cego, já o cronista Mevla Tcheleb insiste em sua missão de escrever o “imortal relato”, de descrever as peripécias da guerra “com toda a exatidão”. Ao longo da narrativa, contudo, o que Mevla Tcheleb faz é debater-se com a tarefa de se escrever a/sobre a guerra, como no seguinte trecho:

Na tenda reinava o mormaço. O cronista a custo deitou mais umas linhas no papel e passou a mão pela frente. O trabalho não rendia. O trovejar dos canhões dispersava-lhe as ideias como revoadas de gralhas. Leu pela décima vez a frase inacabada: “Os crocodilos do mar da peleja por muitas vezes arremeteram contra os muros, mas o destino...”. O mar da peleja. Pensando bem,

ali estava uma bela expressão, um achado, mas tinha suas dúvidas quanto aos crocodilos. É sabido que crocodilos não habitam os mares, mas sim os rios, de maneira que a frase para ser exata precisava falar dos “crocodilos do rio da peleja”. Acontecia que o “rio da peleja” não tinha nem de longe a força de “mar da peleja”, o qual evocava de um só golpe o rugido, as ondas sem fim e a ferocidade da guerra. Mais valia sacrificar “crocodilos” que o “mar da peleja”. (KADARÉ, 2003, p. 295)

Nesses momentos de metanarratividade, de autorreflexividade, a personagem do cronista parece refletir sobre o caráter ficcional da narrativa histórica, questionando sua objetividade e verdade assentadas nos relatos e documentos escritos, ao perceber que o processo de narrar a história carrega semelhanças com a construção do texto literário, e desafia a estabilidade e a irreversibilidade de uma “certa” noção de história vista como ciência. Em um outro momento do romance, a personagem de Mevla Tcheleb é confrontada, pelo chefe da intendência, com uma outra versão, divergente da “oficial” – salientando que o “oficial”, aqui, refere-se a uma possível “versão historiográfica turca” dentro da construção ficcional de Ismail Kadaré –, de um mesmo acontecimento: a morte do sultão Murat I no entardecer do dia 28 de junho de 1389, na Batalha de Kosovo Polje. Se a história oficial, o que Mevla Tcheleb sabia quase de cor, isto é, “tudo que fora escrito sobre aquele dia” (KADARÉ, 2003, p. 157), menciona o entardecer, logo após a vitória, quando o sultão Murat I, montado em seu corcel e cercado por sua guarda, avançava em meio aos mortos e, subitamente, ali, era surpreendido por um balcânico, que, armado com um punhal, saltava sobre o monarca e, de um só golpe, atingia o coração; a “contraversão” do chefe da intendência afirma que o sultão foi assassinado não pelos balcânicos, mas por uma intriga do conselho de seus próprios vizires, encabeçada pelo filho mais novo de Murat I, Bajazit I. É significativo que a personagem do chefe da intendência,

momentos antes de revelar a “outra” versão dos fatos, questione o estatuto de verdade das crônicas históricas:

... E como foram as coisas por lá, nas montanhas? – indagou o chefe da intendência.

Antes de responder, o cronista ergueu os olhos fatigados e sustentou por algum tempo o olhar tranquilo do amigo.

A mim você pode contar a verdade – disse o chefe da intendência. – As crônicas são para as gerações futuras ou para as matronas de Edirna. – Fez uma curta pausa; depois, sem fitar seu convidado, indagou: – Como foi? (KADARÉ, 2003, p. 146)

196 Assombrado pelas “versões” dos mesmos acontecimentos, encontrando dados inexatos e reconhecendo a subjetividade de suas próprias palavras, Mevla Tcheleb concebe uma outra crônica, uma outra versão da batalha de Kosovo Polje. Tal versão começa a se construir nos pesadelos do cronista, por meio de condensações, superposições e deslocamentos, o que me leva a trazer as palavras de Ricardo Piglia, quando este afirma, dialogando com Walter Benjamin, que a outra versão da história oficial “deve ser lida à contraluz da história ‘verdadeira’ e como seu pesadelo” (PIGLIA, 1993, p. 8).

É exatamente em um espaço da ordem do pesadelo, escondido em um subterrâneo, “enterrado” em um buraco: “um não-lugar, uma terra-de-ninguém, fora da lei, alheia ao mundo e ao Estado” (KADARÉ, 2003, p. 245), temendo o ataque dos albaneses, na interseção de sono e vigília, morte e vida, que Mevla Tcheleb, agora convertido em aedo, concebe “a história a contrapelo”<sup>9</sup> na forma de Cantos Fúnebres. Cada Canto é acompanhado de seu Contracanto Fúnebre, como no exemplo:

“Socorrei-me, musas, é o Terceiro Canto”, implorou.

Terceiro Canto Fúnebre: do outro lado do campo de batalha, o

príncipe herdeiro, Jakub Tcheleb, recebe uma ordenança: “O Glorioso o procura”. A caminho, ouve gritos: “Mataram o sultão!”. Mas a ordenança o tranquiliza: “Foi o duplo que mataram, meu senhor”. Entretanto, um presságio funesto teima em acompanhar o príncipe.

Terceiro Contracanto Fúnebre: desde que a expedição partira para o Kosovo, já se sabia que qualquer que fosse a sorte da campanha, vitória ou derrota, o monarca seria morto. Morto para que subisse ao trono não o primogênito, conforme a lei, mas o mais novo, Bajazit. E assim foi.<sup>10</sup> (KADARÉ, 2003, p. 246-247)

À maneira da epopeia clássica, a presença e o saber das Musas são convocados no início de cada um dos cantos e seus respectivos contracantos fúnebres, tanto para inspirar o cronista/aedo a lembrar da versão oficial – a “verdade histórica” – quanto da contraversão, ou seja, as “verdades possíveis” a respeito da Batalha de Kosovo Polje. Isso acontece porque, segundo François Hartog, lendo Hesíodo, as musas não diferem tanto das “contra-musas” que abriram este ensaio:

Oniscientes, as Musas podem dizer tudo: não apenas o que é, mas também, se o querem, o que não é – tanto contar ‘mentiras (*pseúdea*) semelhantes a fatos (*etýmoisin*)’, quanto ‘verdades (*alethéa*) proclamar’. Abre-se já aí a possibilidade de partilha entre o real e a ficção, que se apresenta sob a forma do *como* e da imitação. (HARTOG, 2001, p.34)

Ao amanhecer, depois de trazer à tona o aspecto sombrio e terrível da história encoberta pela luminosidade enganosa dos relatos oficiais, Mevla Tcheleb deixa o subterrâneo, e a sensação é a de que ele abandonava a própria sepultura, onde enterrara, “para os séculos dos séculos, sua única crônica de desafio ao Estado. Encheu os pulmões, feliz de ter escapado daquela” (KADARÉ, 2003, p. 248).

Em sua resenha “Teorias do fascismo alemão. Sobre a co-

letânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger”, de 1930, Walter Benjamin reflete sobre a questão da escrita sobre a guerra, em especial o fracasso dos textos da coletânea em análise. Num dado momento, ele afirma: “Ei-la, a guerra, tanto a ‘eterna’, de que tanto se fala, como a ‘última’ – a mais alta expressão da nação alemã. A essa altura, já deve ter ficado claro que atrás da guerra eterna há a guerra ritual e, atrás dela, a ideia de guerra técnica, e também que os autores não conseguiram compreender essas relações” (BENJAMIN, 1994, p. 64). Nessa sobreposição de camadas, nesse movimento oscilatório do lembrar e do esquecer, elabora-se uma espécie de “reciclagem da derrota” – retomando, agora, a expressão utilizada pela personagem do chefe da intendência do romance *Os tambores da chuva*<sup>11</sup> – ao criar-se uma guerra segunda, uma sombra inexpugnável para quem quer que seja em tempo algum – uma guerra da ordem do *kléos*, da glória; outra, da ordem da ausência, do menos, do outro discurso (LOURAX, 1994).

198        É como se esses povos se relançassem, intermitentemente, na Batalha de Kosovo Polje como espelho distorcido, miragem de si mesma, imagem de sua perda: “E pode-se vencer uma perda, uma miragem? É como tentar escavar o que já é um buraco. Ele já é o vazio, nada sofre, ao passo que você pode se arruinar na escavação...” (KADARÉ, 2003, p. 163), indaga-se a personagem do chefe da intendência. E a essas indagações eu suplemento as de Walter Benjamin, na referida resenha, com as quais eu quero encerrar essa reflexão:

O que significa ganhar ou perder uma guerra? Nas duas palavras, chama atenção o sentido duplo. O primeiro, o sentido manifesto, significa decerto o desfecho, mas o segundo, que dá sua ressonância especial a ambas as palavras, significa a guerra em sua totalidade, indica como o *desfecho* para nós altera seu *modo de existência* em nós. Esse segundo sentido diz: o vencedor a incorpora como patrimônio, transforma-a em coisa sua, o

vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela (...). Ganhar ou perder uma guerra, segundo a lógica da linguagem, é algo que penetra tão fundo em nossa existência que nos torna, para sempre, mais ricos ou mais pobres em quadros, imagens e invenções. (BENJAMIN, 1994, p.64)

## REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de cultura económica, 1993.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea Guerra e Guerreiros, editada por Ernst Jünger . In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 61-72. (Obras Escolhidas, v. 1).

CANDIDO, Antonio. Quatro esperas. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 26, p. 49-76, mar. 1990.

FAYE, Éric. Nota de apresentação. In: KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.5-7

HARTOG, François (Org.). *A história de Homero a Santo Agostinho: prefácios de historiadores e textos sobre história reunidos e comentados por François Hartog*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Coleção Humanitas).

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2004 (Coleção Humanitas).

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 271-316. (Pensamento crítico, v. 55).

HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KADARÉ, Ismail. *Esquilo. El gran perdedor*. Madrid: Siruela, 2005. (Biblioteca de Ensayo)

KADARÉ, Ismail. *O general do exército morto*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

KADARÉ, Ismail. *Dossiê H*. Trad. Bernardo Joffly. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KADARÉ, Ismail. *Os tambores da chuva: (o castelo)*. Trad. Bernardo Joffly. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffly. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

200

KIRK, Geoffrey S. War and the warrior in the homeric poems. In: VERNANT, Jean-Pierre (org.). *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris: Mouton & co., 1968. p. 93-117.

KNOX, Bernard. Introdução. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 7-94.

LORAUX, Nicole. L'Iliade moins les héros. *L'Inatuel*, Paris, n.1, p. 29-48, printemps 1994

MUSSA, Alberto. O general do exército morto (resenha). *Jornal Rascunho*, nov. 2012. Disponível em <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/o-general-do-exercito-morto/>>; acesso em: 13 out. 2014.

PAGANO, Adriana Silvina. *Percursos críticos e tradutórios da nação*: Argentina e Brasil. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1996.

PIGLIA, Ricardo. *La Argentina em pedazos*. Bueno Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.



- PUCCI, Pietro. The song of the Sirens. In: \_\_\_\_\_. *The song of the sirens: essays on Homer*. Lanham, Md.: Rowman and Littlefield, 1998. p. 1-9
- SERGEANT, Bernard. Ismaïl Kadaré, Eschyle ou l'éternel perdant (resenha). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 44, n. 5, p. 1261-1263, 1989.
- SOARES, Leonardo. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro Oriental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. *Revista Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.
- VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, l'amour, la mort*. Paris: Gallimard, 1999. (Le livre de poche)
- WEIL, Simone. A *Ilíada* ou o poema de força. In: \_\_\_\_\_. BOSI, Ecléa (org.). *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 379-407.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

## NOTAS

<sup>1</sup> O estudo esboçado neste ensaio insere-se no meu plano de estudos referente ao Estágio de Pós-doutorado, em desenvolvimento junto ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a supervisão do Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção. Tal pesquisa tem como propósito principal investigar, sob a perspectiva dos estudos comparados, romances do escritor albanês Ismail Kadaré que estabelecem diálogo com a epopeia clássica *Ilíada*. Além disso, algumas das formulações a respeito da produção ficcional de Ismail Kadaré trazidas aqui recuperam leituras desenvolvidas por mim em meu doutorado (cf. SOARES, Leonardo. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro Oriental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.)

<sup>2</sup> Cf. A imagem das Sereias como musas da morte é desenvolvida por Jean-Pierre Vernant em *L'individu, l'amour, la mort*, sendo também retomada posteriormente

por François Hartog. (cf. VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, l'amour, la mort*. Paris: Gallimard, 1999. p. 144-146; HARTOG, François. *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p. 41; 47-48)

<sup>3</sup> Nas palavras de Nicole Loraux, “este é também um modo Iliádico de reivindicar a superioridade da *Iliada*, como poema da força, sobre a *Odisseia* como poema do retorno.” (LORAUX, Nicole. *L'Iliade moins les héros. L'Inatuel*, Paris, n.1, p. 34, printemps 1994. [tradução minha])

<sup>4</sup> HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. XIII, 334-338, p. 394.

<sup>5</sup> Cf. KADARÉ, Ismail. *Esquilo. El gran perdedor*. Madrid: Siruela, 2005; SERGENT, Bernard. Ismaïl Kadaré, Eschyle ou l'éternel perdant (resenha). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, v. 44, n. 5, p. 1261-1263, 1989.

<sup>6</sup> O Kanun seria um código de direito e de conduta consuetudinário em vigor em muitas províncias do norte e do leste da Albânia. Tal código, que, grosso modo, exige que as famílias vinguem os seus mortos assassinando um membro da família do matador, regula a vida dos montanhese desde seu nascimento até a morte. Quanto à bessa, noção fundamental do Kanun, esta é uma espécie de trégua, que pode (ou não) ser concedida pela família do morto, antes da retomada da vendeta. (Cf. FAYE, Éric. Nota de apresentação. In: KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.5-7; KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.15).

202

<sup>7</sup> Outra batalha seria travada, na mesma planície, menos de um século depois, em 1448, tendo como protagonista histórico o húngaro János (João) Hunyadi.

<sup>8</sup> Cf. PAGANO, Adriana Silvina. *Percursos críticos e tradutórios da nação: Argentina e Brasil*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 1996. p. 48.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 225. (Obras Escolhidas, v. 1).

<sup>10</sup> KADARÉ, Ismail. *Os tambores da chuva: (o castelo)*. Trad. Bernardo Joffily. p. 246-247.

<sup>11</sup> KADARÉ, Ismail. *Os tambores da chuva: (o castelo)*. Trad. Bernardo Joffily. p. 163.

## **Formas do romance no século XXI**

### **Um comentário sobre *Minha luta* de Karl Ove Knausgaard**

Luciene Azevedo (UFBA)

Como afirma Jean-Luc Nancy em conferência proferida na Itália em 2006, o que identificamos como contemporâneo muda suas fronteiras todo o tempo e isso pode contribuir para que essa categoria torne-se inócua. Além disso, o filósofo francês chama a atenção para a facilidade com que nos referimos, por exemplo, à arte contemporânea, sem que atentemos para o fato de que o adjetivo não parece apontar, delimitar nenhuma modalidade estética específica. Ainda que valham como advertência necessária para os pesquisadores que prezam a reflexão sobre sua própria prática investigativa e sobre os horizontes teóricos que a orientam, as observações não são um argumento definitivo para que nos coloquemos sob um certo *dictum* presente na área das ciências humanas que aconselha o pesquisador a manter uma distância crítica de seu objeto, esperando que ele se distancie no tempo, e aí se acomode. Mas é o desdobramento da argumentação de Nancy que me interessa destacar.

O filósofo afirma que o termo *contemporâneo* servindo como categoria de referência à produção artística hoje funciona como um sintoma de certa inespecificidade disciplinar, que viola categorias estéticas, violando, por tabela, a possibilidade de circunscrever com segurança (até bem pouco tempo possível) um número de práticas artísticas situadas essencialmente dentro de um campo artístico específico. Mesmo que o desenvolvimento do comentário esteja permeado por certo tom negativo, a dicção mesma do filósofo sugere uma transformação da noção de arte hoje. É aí que reside

meu interesse: não apenas na reflexão sobre a possibilidade de um deslizamento, de uma modificação dos regimes artísticos contemporâneos, mas na investigação sobre as formas que indiciam essa transformação. Assim, dentre as muitas perguntas formuladas por Nancy em seu texto, é esta que nos parece fundamental: “Quais são as formas, as formações de formas que a arte [contemporânea] faz surgir?” (NANCY, 2010).

O interesse sobre as formas contemporâneas do romance está assim fundamentado na premissa de que a literatura (aquela produzida a partir da última década do século XX até hoje) oferece uma forma de ler o presente através de formações que desafiam a própria literatura, uma vez que se deixam reconhecer em um número de obras que não parecem mais fazer parte do que reconhecemos como literatura desde o século XVIII. Nesse sentido, é possível identificarmos obras que parecem “frutos estranhos”, para evocar o título do livro recente de Florencia Garramuño.

204

Para nomear certa “inespecificidade na estética contemporânea”, Garramuño (2014, p. 11) chama de “frutos estranhos”, “uma série cada vez mais importante de textos, instalações, filmes, obras de teatro e práticas artísticas contemporâneas”. Evocando o campo semântico da estranheza e do inespecífico, a autora argentina identifica uma “saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas” (Ibid., p.15), para sugerir que aquilo que identificamos como arte ainda hoje pode estar se transformando e, nesse sentido, a literatura estaria fora de si, fora da esfera da autonomia e da especificidade, características responsáveis pela própria manutenção da arte literária desde ao menos o século XVIII.

Em 2013, em ensaio publicado no Jornal *O Globo*, Flora Süssekind identificava na literatura contemporânea brasileira o que chamou de “objetos verbais não identificados” para nomear algumas experiências literárias perturbadoras das manias taxionômi-

cas mais convencionais. Dentre as características elencadas, Süsskind destaca “a sobreposição de registros e de modos expressivos diversos” e identifica “um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário”.

O mais instigante no argumento das duas críticas é a constatação das transformações sofridas pela própria ideia de arte, das mudanças da forma de apresentação dos produtos que podem ser considerados artísticos, de seus procedimentos de formalização e dos valores envolvidos no ajuizamento de sua categorização (arte ou não?). A afirmação peremptória de que essa constatação deve ser encarada como um desafio crítico está fundamentada na existência de objetos estranhos às configurações com as quais estamos ainda acostumados a lidar quando se trata do universo artístico.

Mas de onde vem essa estranheza? O inespecífico, a que se refere Garramuño, e a dificuldade de precisar sua identificação, como aponta Süsskind, residem no que, exatamente?

205

Não deixa de ser curioso que em ambos os argumentos a noção de forma apareça colocada em xeque. Digo curioso porque é a noção de forma que inaugura um campo específico para a arte. Se pensamos, por exemplo, nas *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, vemos Schiller esforçando-se para configurar a noção de autonomia e a especificidade do mundo estético diante dos impasses colocados pelos desdobramentos da Revolução Francesa. Enfrentando a acusação da extemporaneidade das preocupações com a arte em momento tão delicado, Schiller quer arrebanhar partidários à causa da cultura literária e artística. Para tanto parece supor como necessário estabelecer os limites, as definições, o característico do procedimento artístico e elege o labor com a forma na constituição da obra de arte como peça fundamental: “Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo (...) O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o es-

pírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética” (SCHILLER, 1991, p. 117). Mesmo a fúria demonstrada pelas vanguardas artísticas contra a noção de obra de arte como forma, como produto do investimento do artista na construção de um objeto para ser arte, cuja dessacralização máxima ainda hoje parece ser o famoso urinol de Duchamp exposto no museu, apenas parece confirmar por oposição a supremacia que a noção de forma tem para nossa cultura artística.

No entanto, os exemplos evocados por Garramuño e Süsskind apontam produtos in-formes ou ao menos difíceis de serem capturados em uma forma estável. São objetos que lançam mão de “múltiplas formas de refiguração material”, como afirma Süsskind, mesclando, muitas vezes, características do “ensaísmo, [d]o comentário crítico, [d]o testemunho, [d]a ficção” (GARRAMUÑO, 2014, p. 98).

206 Por isso é cada vez mais comum hoje encontrarmos referências críticas que mencionam as categorias “texto” ou “narrativa” para obras que parecem forçar demais as fronteiras do gênero romance. No entanto, ao sugerir uma reflexão sobre as formas do romance do século XXI me dei conta de que a identificação da forma do romance como romance é um problema fundamental ao gênero. Seja em seu momento inaugural, quando a novidade da forma *novel* impunha uma luta pela legitimidade do ficcional, seja mais tarde, em pleno século XIX, quando o gênero encontrava certa estabilidade, é a imensa variedade de possibilidades formais que identifica o romance. Essa pluralidade aparece como efeito imediato da extrema capacidade mimética do gênero que o torna capaz de se disfarçar em uma miríade de formas não ficcionais. Paradoxalmente, no início, para firmar-se no terreno da ficção, o romance optava por flertar com a referencialidade a fim de vencer a timidez<sup>1</sup> e alcançar o reconhecimento de sua forma discursiva.

Renegando-se a si mesmo, apropriando-se de gêneros não

ficcionais, o romance fundava as bases de sua legitimidade ficcional. *A vida e as aventuras de Robinson Crusóé*, *As Ligações Perigosas*, *A nova Heloísa* são romances que mimetizam a forma do diário, das cartas, do depoimento. E a contradição de afirmar-se ficcionalmente por meio de uma simulada desficcionalização exige do leitor uma disposição toda particular. Afinal, como afirma Walter Siti, “nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ser ficção” (SITI, 2009, p. 629).

Mais tarde, quando é preciso resistir à naturalização do romanesco, fazendo com que o narrador leve o leitor a conhecer os mecanismos da casa de máquinas, desvelando-lhe os artifícios da elaboração narrativa, a fim de resgatar a negatividade e a resistência do romance em uma sociedade estandardizada, como sugere o famoso ensaio de Adorno,<sup>2</sup> as formas do romance precisam mais uma vez apelar à desficcionalização, não pela denegação, afirmando todo o tempo: “isto não é um romance”, mas fazendo com que o leitor prove o fingimento da ficção, lembrando-lhe da distância entre a representação e a vida. Quem melhor encarnaria o papel de precursor dessa linhagem que Tristram Shandy, personagem de Sterne?

Este mês estou um ano inteiro mais velho do que à mesma data há doze meses atrás; e tendo chegado, como vedes, quase à metade do meu quarto volume - e apenas no meu primeiro dia de vida - fica claro que tenho, sobre que escrever, trezentos e sessenta e quatro dias mais do que tinha quando principiei a escrever; assim, em vez de avançar na minha tarefa, como os escritores comuns, à medida que vou escrevendo este volume - eu, ao contrário, se forem tão afanosos quanto este todos os dias de minha vida, - estou outros tantos volumes em atraso. - E por que não? - se os sucessos e as opiniões exigirem, uns e outros, igual descrição. - Por que razão deveriam ser abreviados? E como, neste passo, viverei 365 vezes mais depressa do que escrevo, -

segue-se, se Vossas Senhorias me permitem dizê-lo, que quanto mais escrevo, mais terei de escrever - e, por conseguinte, quanto mais Vossas Senhorias lerem, mais Vossas Senhorias terão de ler. (STERNE, 1998, p. 283)

Seja como ficções que não parecem ficções ou como ficções que marcam a diferença absoluta com a vida rejeitando o ilusionismo romanesco, desacreditando a “suspensão da descrença”, para levar ao conhecimento do leitor a intrincada engenharia das formas de elaboração do romance, o gênero parece ter alcançado uma certa estabilidade em sua *inventio*. O que quero dizer é que por mais instáveis que sejam as formas do gênero é possível identificar um romance pela alta capacidade de performar outros gêneros, principalmente os não-ficcionais, de se fazer passar por um diário, uma troca de cartas, um mero depoimento ou confissão (auto)biográfica, o que por tabela coloca o romance sempre sob suspeita em relação à sua própria condição.

208

Tanto em seu momento inaugural, quando era preciso esconder-se atrás da máscara dos gêneros sérios, quanto em seu momento pós-moderno de desnudamento metaficcional, em que as representações experimentam a exaustão das formas de contar no final do século XX, o romance manteve-se fiel à performance de seu próprio gênero.

Mas o que acontece com as formas do romance no século XXI? Quando lemos *Estação Atocha* ou *10:04* de Ben Lerner, ou *Every Day is for the Thief* de Teju Cole, ou *La Novela Luminosa* de Mario Levrero, ainda podemos dizer que estamos diante de romances? E por quê?

Não estou bem certa sobre as respostas a essas perguntas, mas quero arriscar uma reflexão a partir do comentário breve sobre a hexalogia do escritor norueguês Karl Ove Knausgaard. Embora todos os volumes já tenham sido publicados no original, apenas os quatro primeiros livros foram traduzidos até agora para o inglês.



Com o sugestivo título *Minha Luta*, neles podemos acompanhar o luto vivido pelo autor em virtude da morte do pai (*A Morte do Pai*), as agruras do casamento e da paternidade (*Um Outro Amor*), as dificuldades da infância e da adolescência (terceiro e quarto livros, respectivamente). Escrito em primeira pessoa, a identidade entre o narrador e o autor jamais é escamoteada:

Só um homem de quarenta anos de idade poderia ter escrito isso. Eu tenho quarenta agora, tão velho quanto o meu pai foi. Estou sentado no nosso apartamento em Malmo, minha família está dormindo. Linda e Vanja no nosso quarto, Heide e John no quarto deles, Ingrid, a avó das crianças, em uma cama na sala de estar . É 25 de novembro de 2009. Os anos 80 estão tão distantes como os anos 50, mas a maior parte das pessoas dessa história ainda está aqui. (KNAUSGAARD, 2014b, p. 163)

Embora me pareça evidente que exista um embaraço criado pela notável imbricação das fronteiras da autobiografia com o romance como gênero de ficção (uma questão que sempre incomodou a crítica e que está presente em todos os exemplos que citei acima), o que me interessa no momento é a pergunta pela forma como “a ficção desafia nossa ideia do que a ficção é”.<sup>3</sup>

Embora essa pareça a fórmula adequada para definir uma característica própria à maleabilidade das formas do gênero romance cujo efeito é a recusa a responder às expectativas do gênero, também é preciso reconhecer que nem mesmo as formas mais transgressoras podem abandoná-las por completo. Mas lendo Karl Ove ficamos com a impressão de que quase todos os elementos romanescos foram retirados, de que não é possível identificar que “a reprodução criadora da realidade [está] resumida no princípio da forma”, para lembrar um imperativo da teoria do gênero (LUKÁCS, 1970, p. 176). Pois que “forma” há em Karl Ove?

A leitura dos livros parece brindar o leitor com tudo que a *expertise* literária ensinou-nos a ridicularizar: o autor é o próprio

narrador, os personagens são amigos, conhecidos ou familiares do próprio Karl Ove, as situações narrativas se sobrepõem em descontinuidade e muitas vezes são coroadas com clichês (“Então conheci Linda e o sol de repente nasceu”, 2014a, p. 174), as emoções são traduzidas por interjeições encontradas em inúmeros momentos ao longo da leitura (“AAAAAAGGGHHH!! eu gritei, OOOOOH-HH”) e o relato é eivado de minúcias e banalidades (ficamos sabendo a marca de seu desodorante preferido ou o produto de limpeza utilizado durante uma faxina ), ou nas palavras de um resenhista:

A prosa é composta, em sua maior parte, de um registro plano de pormenor superficial, que nem de longe lembra qualquer toque de arte literária: nenhuma analogia ou metáfora, complexidade sintática ou compressão linguística, tampouco percebemos o desenvolvimento de símbolos ou a elaboração de estruturas - de beleza, densidade ou forma. (DERESIEVICZ, 2014)

210

Enfim, tudo parece contrariar o princípio elementar da ficção tal como Iser (1996, p. 342) a descreve: “A qualidade dos textos literários se fundamenta na capacidade de produzir algo que eles próprios não são”. Mas onde capturar o fictício em meio à identidade do narrador e do autor, da confirmação da existência real dos personagens da vida de Karl Ove, da renúncia à ficção expressa sem rodeios e reiterada na própria escrita: “o simples pensamento da ficção, o simples pensamento de um personagem inventado numa situação inventada me fazia sentir náuseas” (KNAUSGARD, 2014a, p. 501). Ou ainda: “Nos últimos anos eu tinha cada vez mais perdido a fé na literatura” (Ibid., p. 555).

Não deixa de ser curioso que o repúdio à ficção crie uma desconfiança sobre o próprio abandono declarado, mas antes de nos determos nesse efeito ambíguo de leitura em operação na própria lógica do texto não seria desperdício recorrer a uma observação mais material. Chama a atenção o fato de que as resenhas aos li-

vros quase nunca coloquem em xeque o estatuto romanesco do empreendimento de Karl Ove mesmo quando o crítico usa aspas para referir-se às narrativas como romances.

Se recorremos às fichas catalográficas dos volumes em inglês, percebemos que apenas no terceiro livro encontramos a indicação reiterada de que estamos diante de uma ficção.<sup>4</sup> “Ficção norueguesa. Ficção Sueca. Ficção doméstica”. E não podemos deixar de observar que a própria classificação abstrusa confirma a normalização da estranheza que a leitura pode provocar principalmente se ativamos nossa *expertise* como leitores do gênero.

Mas não vínhamos nos esforçando para mostrar que o apelo à desficcionalização, a denegação do gênero feita pelos próprios romances é uma característica que marca a história do gênero?

Se isso, então, é verdade, os livros de Karl Ove só continuaram uma tradição do gênero. Mas ao mesmo tempo parece haver uma diferença fundamental entre a rejeição encontrada aqui e os inúmeros exemplos presentes na história do gênero, principalmente em seu momento inaugural. Depois de indicar ao leitor que as “Venturas e Desventuras da Famosa Moll Flanders” vão ser contadas segundo suas próprias memórias, Defoe abre seu prefácio com uma advertência:

Os romances e as novelas estão de tal forma na moda hoje em dia que é difícil acreditar-se verdadeira uma história pessoal, se o nome e demais características da personagem não forem revelados; por isso, ficaremos satisfeitos em permitir que o leitor forme sua opinião a respeito das páginas apresentadas e que as receba como melhor lhe aprouver. (DEFOE, 1971, p. 13)

Ao transferir a decisão epistemológica para o leitor, Defoe faz da dúvida criada na recepção uma plataforma de afirmação do gênero, pois sua legitimidade vem do caráter ficcionalmente cons-

truído do relato, da ficção da existência real e da sinceridade da narração. A ficção emerge, então, do fingimento de negar-se ficção.

Em Karl Ove a operação não parece ser a mesma. O cansaço declarado pela forma ficcional pelo próprio autor ou o espanto desolado de seu editor que, após a leitura das primeiras páginas do que viria a ser *Minha Luta*, declara peremptório que o que lê “não é um romance. Você tem de contar uma história, Karl Ove!, repetiu ele várias vezes. Você tem de contar uma história!” (KNAUSGAARD, 2013, p. 222), não funcionam da mesma maneira que a afirmação de Rousseau no segundo prefácio de *A Nova Heloísa* quando declara que “esse romance não é um romance” (ROUSSEAU *apud* SITI, 2009, p. 168). A estrutura da enunciação em Karl Ove parece apontar ao mesmo tempo para duas direções: para certa tradição da denegação do gênero, que caracteriza o romance, sim, mas também para a insatisfação com a sua forma de fingir não ser o que é.

212 Tampouco resume-se a apenas uma digressão metaficcional sobre a impossibilidade de continuar contando histórias. O efeito parece-se muito mais a uma performance em que o dizer é fazer, afinal acompanhamos a experiência imaginária do autor escrevendo ficção e o que lemos parece a própria oficina ficcional dessa criação:

OH, merda, isso não está bom também...No papel não é nada. Me levantei do sofá e comecei a escrever no meu diário: ‘tenho de trabalhar de dentro pra fora’, escrevi. Mas como? Era muito mais fácil descrever as ações das pessoas, mas não era suficiente, pelo menos não acho. Mas, por outro lado, Hemingway fez isso. (KNAUSGAARD, 2014b, p. 332)

Descrita assim a operação parece a boa e velha metaficção responsável pela exaustão da literatura na pós-modernidade, mas não é apenas a metalinguagem que está trabalhando para descrever o que lemos, pois acompanhamos a perspectiva do escritor preparando o romance, o que dá o efeito performático da escrita: “se

eu tinha aprendido qualquer coisa nos últimos seis meses era que a escrita dizia respeito apenas à escrita e a nada mais” (KNAUSGAARD, 2014a, p.73). Uma espécie de ensaio da ficção na ficção, ou ainda a realização do desejo de Barthes: a preparação do romance como romance.

Na resenha que escreveu para os três primeiros volumes da hexalogia (2014), Ben Lerner se pergunta se há uma forma estética em *Minha Luta* ou se se trata apenas de uma coisa após a outra. Dando por certo que não se pode tratar a narrativa como uma ficção no sentido convencional, Lerner centra sua atenção no que chama de uma disposição antiliterária por trás do projeto de Karl Ove e entende que os volumes de *Minha Luta* funcionam como uma espécie de crônica que ilustra como o autor dá as costas ao gênero romance. Mas logo depois dessas afirmações, Lerner lança a dúvida sobre os propósitos do livro e do autor. Comentando o detalhe já divulgado pelo próprio Karl Ove em entrevistas de que o último volume da série se encerra com a autodeclaração da morte do autor, Lerner afirma que Karl Ove está performando duas ficções basilares sem as quais a literatura não funciona: o autor e a forma. Para Lerner, o fingimento do romance sem forma e do suicídio literário constituem a tensão fundamental da obra de Knausgaard, sua verdadeira luta.

Lida nos termos da resenha de Lerner, a renúncia ao ficcional, é apenas um tropo, uma tentativa dramática de dar ordem à massa de texto que a precede. Nesse sentido, o que Lerner chama de “um adeus ficcional à literatura” é o princípio básico que dá forma à performance narrativa de Karl Ove. Ao contrário do momento de afirmação do romance, o horizonte de expectativa dos leitores contemporâneos já está preenchido com as convenções e as formas do gênero, bem como com suas transgressões a elas, e esse é um dado fundamental à performance que quer subtrair do romance tudo o que ficou marcado como característica do gênero. Afinal,

como afirma Catherine Gallagher: “O caráter atípico da invenção do *novel* do século XVIII é hoje o fundamento de nossas expectativas como leitores” (GALLAGHER, 2009, p. 630). Assim, o fingimento encenado da ficção sem forma é parte do que sustenta o interesse pela leitura: “Até aonde isso vai?”

Se essa hipótese tiver plausibilidade a própria retórica da morte do romance ou da antiliteratura passa a ser incorporada como uma faceta da transformação do gênero que acolhe a inespecificidade de sua forma como especificidade do gênero: “O romance pode revitalizar-se destruindo-se, ou antes, demolindo modalidades romanescas, não permitindo que nenhuma das suas variedades se estabilize... e a renovação processa-se pela resistência e demolição de traços que, em dado momento histórico, predominantemente identificam o gênero” (BAPTISTA, 2012, p. 62).

214 É nesse sentido que as narrativas de Karl Ove encenam a própria dinâmica de funcionamento do gênero. Encenando o “desenvolvimento selvagem” (Ibid., p. 107) de sua forma, mantém-se ao mesmo tempo dentro e fora do que os leitores contemporâneos reconhecem como literatura. Ainda que nem todos os romances escritos nesse novo século sejam tão veementes na afirmação do cansaço em relação à ficção, é possível identificar algumas recorrências e semelhanças em alguns de seus artifícios. E mesmo que os exemplos tomados ao acaso sejam muito diferentes entre si, é comum o leitor se deparar com um personagem que tem o mesmo nome do autor. E se essa aparição nem sempre é inequivocamente associada à vida do próprio autor, como confirmam as demandas judiciais a Karl Ove feitas por membros de sua própria família contra a revelação de detalhes biográficos nos volumes de *Minha Luta*, é fácil perceber aproximações: “Eu convoco a fusão do autor histórico com o autor ficcional”, afirma Ben Lerner (2015), e, em seu primeiro romance, *Estação Atocha*, é fácil identificar a história de Adam Gordon a do próprio Ben Lerner: um jovem escritor con-

templado com uma bolsa para passar um ano na Espanha a fim de escrever um livro de poemas. O escritor sente-se uma fraude e essa mesma experiência fraudulenta reaparece tematizada no segundo livro do autor, *10:04*.

Não é raro que ao ler esses livros o leitor identifique a forma do diário pessoal, já que acompanhamos a rotina estrita da vida do personagem sem que daí emerja propriamente uma trama, ou então longas digressões que não se parecem com monólogos interiores, mas, pelo contrário, parecem propor um diálogo, apresentar observações de forma cuidadosa para o leitor: “O romance tornou-se um modo de pensar sobre as ideias que me interessam (...) Eu penso o romance como um tipo de curadoria” (LERNER, 2015).

Pensar o romance como uma espécie de curadoria do autor, de suas memórias, dos impasses enfrentados pela experiência cotidiana, não significa mergulharmos obrigatoriamente no puro universo narcísico da subjetividade que se conta, que resgata um romantismo redivivo em que os corações são postos a nu. Depois das lições do pós-estruturalismo, não ignoramos que as representações são um problema de linguagem e que não há olhar que não esteja contaminado, “nada é visto da maneira como é em si mesmo” (KNAUSGAARD, 2014a, p. 431), mas também já nos parece pouco apostar apenas na máxima desconstrucionista de que nunca podemos ter acesso à realidade. Aos exporem uma subjetividade por escrito, ao fazer da escrita um arquivo da própria vivência autoral representada, os romances contemporâneos parecem se empenhar no “modo de fazer contato por meio do modo como construímos nossas próprias vidas” (LERNER, 2015)

A ideia do romance como uma forma de curadoria expõe o leitor ao modo como o autor “reinventa sua própria experiência imaginária” (SAUNDERS, 2010, p. 171). Essa operação curatorial se revela na impressão de que as histórias são apenas esboçadas, anotadas sem que formem propriamente uma trama, não ao me-

nos no sentido a que nos acostumamos a ler nos romances. Nesse sentido, a anotação abandona seu papel de rascunho, de material de preparação para a ficção para assumir ela própria o lugar da ficção. E quanto mais a escrita parece expor os momentos de preparação do romance, expondo a voz de um eu que faz de si próprio um arquivo, atuando na curadoria de si, mais controversa torna-se a identificação do que lemos como um romance, pelo menos nos moldes em que nos acostumamos a lê-los.

216 Talvez seja por isso que os gêneros não ficcionais estejam retornando com toda a força como possibilidades formais para o romance contemporâneo. Porque eles oferecem a oportunidade de “simultaneamente descrever, escrutinar e atuar no processo de escrita da obra que narra a história de seu autor escrevendo sobre ele mesmo” (CALLAHAN, 2013). Knausgaard luta ao longo das 3.500 páginas para contar a vida na forma da literatura. Às vezes, a batalha é por querer driblar o irremediável caráter de qualquer representação, como se o próprio Karl Ove se solidarizasse com o desejo de parte dos leitores de encontrar uma narrativa sem nenhum *delay* entre o vivido e o narrado. No quarto livro, encontramos Karl Ove perplexo depois de ler os poemas de seu tio Kjartan. Comentando com a mãe a estranheza provocada pela opacidade do sentido, Knausgaard afirma que as leituras filosóficas do tio são sobre a vida, sobre a tentativa de compreendê-la e que, então, por tabela, seus poemas deveriam dizer isso de uma forma clara, “já que todo mundo sabe alguma coisa sobre o que a vida é. Por que não se pode apenas escrever assim, da forma como é?” (KNAUSGAARD, 2014b, p. 213). Mas é a resposta da mãe que afasta de vez a simplicidade da fórmula e deixa evidente o problema da representação: “há coisas que não podem ser ditas de forma direta” (Ibid., p. 213).

O desafio de Karl Ove inscreve-se então entre o desejo de contar as coisas como aconteceram, de forma direta, e a consciência de que contar é dar uma forma. Mas mesmo que o autor já



tenha manifestado seu cansaço com a ficção, lendo os livros acompanhamos os embates do próprio escritor, mostrados na escrita da sua vida, lemos a luta por encontrar uma forma que não apele tão somente para a banalidade da sinceridade narcísica ou apenas para a simplicidade da transparência do vivido tal qual foi: “Por muitos anos eu tentara escrever sobre meu pai, mas jamais conseguira, de certo porque o tema era próximo demais da minha vida, e portanto nada fácil de transpor para outra forma, o que, naturalmente, é um pré-requisito da literatura. É sua única lei: tudo deve se sujeitar à forma” (KNAUSGAARD, 2013, p. 230).

Mas que forma é essa? No quarto livro da série, Knausgaard afirma uma espécie de fracasso por tentar dar “densidade real” a seu pai narrando seus sentimentos por ele, mas confessa que é somente através da leitura dos diários encontrados após sua morte que consegue ter a sensação de uma “pessoa verdadeira e completa no meio de sua vida” (KNAUSGAARD, 2014b, p.289). Somente na experiência de leitura parecia experimentar realmente a convivência com o pai apesar de todo o esforço por tentar capturar isso através da memória, da escrita dos livros que lemos.

A forma do diário, a errância da anotação ensaística, a prática curatorial de si desvelada na escrita são uma resposta ao fastio com a literatura. Ao mesmo tempo, a aproximação ao autobiográfico serve para a elaboração de uma subjetividade que ganha vida porque é representada: “Você não é um eu, mas está muito presente. É irônico porque estou presente e ausente na escrita, que não é a vida. Eu não estou na vida. Eu estou na escrita. Esse é o meu modo de viver” (KNAUSGAARD, 2014c). O que o texto oferece ao leitor, então, é a “asserção da presença da ficcionalidade sendo suficiente como experiência da ficção” (ARMSTRONG, 2010, p. 218).

Aproveitando, então, esse mote, gostaria de terminar esse texto lembrando uma reflexão do crítico argentino Alberto Giordano (2013) sobre a facilidade com que os leitores se veem expostos

hoje à intimidade dos autores em suas ficções. Sem se deixar levar pela noção mais corrente de que a exposição do íntimo descamba necessariamente para a espetacularização narcísica do eu, Giordano aposta que a experiência do íntimo pode se tornar estranha e “transforma[r] secretamente qualquer performance autobiográfica em uma experiência da própria alteridade”, ou então, nas palavras de Karl Ove, é possível ver emergir na narrativa “um tipo de personalidade sem uma pessoa” (KNAUSGAARD, 2014b, p.63). Esse desvio está alinhado a um efeito formal de escrita que, no aparente amontoado de relatos de uma experiência pessoal, revela a preparação de uma forma, ou, para parafrasear Barthes, um quase romance que se confessa romance (BARTHES, 2003, p. 137).<sup>5</sup>

## REFERÊNCIAS

218

ARMSTRONG, Nancy. “Mastering Authority: J.M. Coetzee’s *Diary of a Bad Year*.” *Social Dynamics* 36.1 (2010): 214–221.

BAPTISTA, Abel Barros. *Futilidade da novela. A revolução romanesca de Camilo Castelo Branco*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2012.

CALLAHAN, Jonathan. “Devoutly to Be Wished: Karl Ove Knausgaard’s Consummation”, In: *The Millions*. Publicado em 10 de junho 2013. Disponível em: <http://www.themillions.com/2013/06/devoutly-to-be-wished-karl-ove-knausgaards-consummation.html>

DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

DERESIEWICZ, William. “Why Has ‘My Struggle’ Been Anointed a Literary Masterpiece?” *The Nation*, 13-05-2014. Disponível em <http://www.thenation.com/article/why-has-my-struggle-been-anointed-literary-masterpiece/>

GALLAGHER, Catherine. “Ficção”, in: Moretti, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIORDANO, Alberto. “Autoficção: entre literatura y vida”. Conferencia inaugural del Coloquio Internacional “La autoficção en América Latina”, realizado el 27 y 28 de octubre de 2013, en el Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad del Perú (Lima). Disponível em <http://www.lectorcomun.com/alberto-giordano/papeles-sueltos/332/autoficcion-entre-literatura-y-vida/> Acesso em 25 de maio de 2015.

ISER, W. “*Mimesis e performance*” In: ISER, W. *O ficção e o imaginário*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996. p. 341-363.

KNAUSGAARD, Karl Ove. *Minha Luta. A Morte do Pai*. Vol. 1. Trad. Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Um Outro Amor. Minha Luta*. Vol. 2. Trad. Guilherme Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

\_\_\_\_\_. *A Ilha da Infância. Minha Luta* Vol. 3. Trad. Guilherme Braga. São Paulo: Companhia das Letras. 2015.

\_\_\_\_\_. *My Struggle*. Vol. 4. Trad. Don Barlett. Archipelago books ed. 2014b.

\_\_\_\_\_. *Entrevista a BUCKLEY, Kyle. ‘The Novel Is Like a Room’ – an Interview with Karl Ove Knausgaard*. 04 de novembro de 2014c.

LERNER, Ben. “Each Cornflake”. In *London Review of Books*. Vol. 36. número 10. 22 de maio de 2014. Disponível em <http://www.lrb.co.uk/v36/n10/ben-lerner/each-cornflake>

\_\_\_\_\_. Entrevista a SMITH, Karl. “Time Is A Flat Circle” In: *Thequietus.com* em 08 de fevereiro de 2015. Disponível em <http://thequietus.com/articles/17190-ben-lerner-interview-1004-leaving-atocha-station-poetry-time-knausgaard>

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista. Sobre a Particularidade como categoria da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

NANCY, Jean-Luc. “Art Today”, in *Journal of Visual Culture*. Disponível em: <http://vcu.sagepub.com/content/9/1/91.citation>

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SITI, Walter. “O Romance sob acusação”, in: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Cosac Naify, 2009 . p. 165- 195.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. (trad. José Paulo Paes) São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”, in *Prosa e Verso*, *O Globo* em 21.09.2013. disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acesso em 22/10/2013.

## NOTAS

<sup>1</sup> “O estado de timidez envergonhada em que se achava o romance até o século XIX” é tema do ensaio já clássico de Antonio Candido publicado em *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 99-120.

<sup>2</sup> Refiro-me aqui ao famoso ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”: ‘Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.’ *Notas de Literatura*. Trad. De Jorge de Almeida S.P. Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 61.

<sup>3</sup> Como afirmou Teju Cole em entrevista a Matthew Kassel “Every Day, a Chance to Reflect.” Disponível em <http://observer.com/2014/03/every-day-a-chance-to-reflect/>

<sup>4</sup> As fichas catalográficas na edição brasileira dos volumes 1, 2 e 3 mantêm a identificação “Literatura norueguesa”, mas arriscam-se à conceituação mais clássica atribuindo ao livro a condição de “romance autobiográfico”.

<sup>5</sup> “A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance.” *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 137.

## Universalidade do romance e regionalismo brasileiro

Luís Bueno  
(UFPR/CNPq)

Talvez, diante do título deste texto, o leitor se pergunte afinal de contas em que década estamos. Termos como “universalidade” e “regionalismo” – e quem sabe até “brasileiro” – talvez remetam a discussões que, a esta altura, parecem estar superadas. Eu mesmo já tratei longamente daquilo que se costuma pensar ser o período de ouro do “regionalismo brasileiro”, o romance de 30, sem sequer discutir o termo “regionalismo”. Gosto de acreditar que não foi necessário.

Mas, em princípio, o que mais me incomoda nesta dualidade é a primeira palavra do título: universalidade. Preocupado com lidar com coisas vencidas, por acaso, li um artigo no caderno “Comida” da *Folha de S. Paulo* que me deu algum alento. Aqui estão seus três primeiros e seu penúltimo parágrafos:

Tomo emprestada, aqui, a frase que o sociólogo Carlos Alberto Dória destacou em seu último livro ao rememorar a ocasião em que Carlos Drummond de Andrade foi chamado de maior poeta do Brasil. Eis que Drummond perguntava: “Como você sabe? Por acaso saiu com uma fita métrica, medindo os poetas?”.

Pois bem. E o que viria a ser a melhor chef mulher da América Latina? Um pouco do que é Roberta Sudbrack, que acaba de ser alçada ao posto pelo 50 Best, premiação da revista inglesa “Restaurant”. Para ela, quem ganha é o Brasil.

Afora o machismo, tão démodé, que envolve um prêmio que

aparta homens e mulheres, o reconhecimento tem a ver “com o momento da gastronomia brasileira”. Uma gastronomia que ainda engatinha, em sua avaliação, mas já conquistou “constância e coerência”. Que já é capaz de se comunicar com o resto do mundo por meio de uma “linguagem universal, moderna”.

[...]

A chef se aventurou a celebrar ingredientes vulgarizados (e tão simples) como o quiabo, o milho, a jaca, em experimentações e pesquisas profundas, nas quais busca extrair tudo o que um produto pode oferecer e a essência de seus sabores. (Eis que a baba do quiabo, por exemplo, surge soberana em seu restaurante estrelado até pelo guia “Michelin”). (FERRACOTA, 2015, p. C5)

222 É curioso como o texto se abre com uma concepção tão ao gosto do nosso tempo, a de que todo tipo de hierarquia é muito relativo, já que não há fitas métricas para poetas nem, em princípio, para *chefs* de cozinha e segue com o comentário irônico sobre a pouca atualização da segregação por gênero, para chegar numa ideia como a de que o quiabo anda vulgarizado. E a gente se pergunta onde ele anda vulgarizado. Será no frango com quiabo mineiro, uma iguaria que não vulgariza nada, nem o quiabo, nem o frango nem o anгу que o acompanha? Será no caruru, onde vem acompanhado desse ingrediente muito mais nobre, o camarão? Ou na aparentemente mais simples versão que se come na minha terra, frito ou refogado, sem baba, servido com feijão-com-arroz e, havendo maior fartura, um bife? E justo o quiabo, esse símbolo precoce da mobilidade intercontinental, migrado que veio da África para o Brasil e para os Estados Unidos onde só poderia ser comida de pobre?

De toda forma, a gastronomia brasileira, segundo a chefe gaúcha, se parece um pouco com a literatura brasileira: está sem-

pre engatinhando, ainda que já seja capaz de se comunicar com o resto do mundo por meio de uma linguagem “universal, moderna”, que só pode ser alcançada quando o quiabo, o milho e a jaca são desvulgarizados. Como todos já perceberam, meu alento ao ler este texto foi o de que ele me convenceu de que a discussão que eu queria propor talvez não estivesse tão ultrapassada assim, já que um conceito qualquer de universal tem que ter vigência para que essa página de jornal de hoje possa existir.

A questão do universal, como se sabe, preocupou especialmente a Jorge Luis Borges – e isso, aparentemente, surtiu efeito, já que Harold Bloom (1994, p. 481) o considerava “o mais universal de todos os autores latino-americanos deste século” [o XX]. Em um de seus textos críticos mais conhecidos, “El escritor argentino y la tradición”, ele reivindica o direito de trabalhar com qualquer tema, sem se restringir aos temas típicos de seu país: “devemos pensar que nosso patrimônio é o universo” (BORGES, 1974, p. 273-274). Um de seus passos argumentativos é bastante interessante:

223

Encontrei há alguns dias uma curiosa confirmação de que o verdadeiramente nativo costuma e pode prescindir da cor local; (...) Gibbon observa que no livro árabe por excelência, no *Alcorão*, não há camelos; creio que se houver qualquer dúvida sobre a autenticidade do *Alcorão* esta ausência de camelos bastaria para provar que é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; eram para ele parte da realidade, não tinha por que distingui-los; por outro lado, um falsário, um turista, um nacionalista árabe, a primeira coisa que faria seria multiplicar camelos, caravanas de camelos em cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranquilo: sabia que podia ser árabe sem camelos. (BORGES, 1974, p. 270)

A ideia é sedutora: o dado local não precisa ser mencionado porque é tão natural que nem chama a atenção. A primeira vez que li essa observação de Borges, pensei: “caramba, seguindo esse raciocínio temos que admitir que o Novo Testamento é mais regionalista que o *Alcorão*, já que até eu sei que nele há pelo menos um camelo, aquele que terá mais facilidade para passar pelo buraco de uma agulha do que um rico para chegar ao reino dos céus”. Mas, como toda ideia sedutora, esta precisa ser examinada mais de perto, comparada, avaliada. A primeira coisa a se verificar é a veracidade de informação tão curiosa, ainda que a veracidade tenha pouca força em se tratando de Borges. Hoje em dia isso não é tão difícil. O Centro Beneficente Árabe Islâmico de Foz do Iguaçu publicou uma tradução portuguesa *on line* do *Alcorão*, e uma busca simples localiza nada menos do que 22 ocorrências da palavra “camelo”, a primeira das quais na seguinte passagem:

224

Àqueles que desmentirem os Nossos versículos e se ensoberberem, jamais lhes serão abertas as portas do céu, nem entrarão no Paraíso, até que um camelo passe pelo buraco de uma agulha. Assim castigamos os pecadores. (ALCORÃO, s.p.)

Apenas para deixar registrado, na *Bíblia*, tanto na versão King James quanto numa versão brasileira *on line*, são 59 ocorrências. Não sei quanto ao leitor, mas eu confesso que essa constatação – a de que há camelos tanto no *Alcorão* como na *Bíblia* – me tranquiliza. Não me parece natural que os livros sagrados de povos daquele quadrante do planeta simplesmente não mencionem camelos, seja como bens preciosos – que é o que ocorre com frequência no livro do Gênesis –, parte da paisagem ou como termo de comparação, elemento do cotidiano ao qual recorreremos para dar concretezude a ideias abstratas. Enfim, se precisamos de algo bem grande para dar força a uma imagem, pensamos em camelos, bois, elefantes, baleias, caminhões ou ônibus (em Curitiba preferencialmente



biarticulados, que são maiores), dependendo do lugar em que vivemos. Se até um chiuaua passar pelo buraco de uma agulha já seria espantoso, quem dirá um desses bichos realmente grandes? Nada disso diminui particularmente a força da imagem ou, se quisermos, sua “universalidade”, já que o que está em questão aqui não são os camelos, mas a necessidade da humildade para a salvação da alma.

No caso daquilo que nos interessa aqui, os estudos literários, estamos há cerca de vinte anos sob o impacto da retomada da *Weltliteratur* goethiana que, pelo menos em princípio, tenderia a duvidar de um conceito como o de universalidade. É o que até certo ponto faz um texto importante nos primeiros anos desse debate, o de Pascale Casanova, quando trata da Paris do século XIX num capítulo de seu *A república mundial das letras*, de 2001, intitulado “A fábrica do universal”. Ou de um dos grandes atores nesse campo, Franco Moretti, no artigo-bomba “Conjectures on world literature” publicado em 2000. Mas esses textos – assim como outros posteriores – destes e de outros autores, rompem apenas parcialmente com certos conceitos. Vale mais dizer que aparentemente abrem mão deles apenas para recompô-los de outro lado. O resultado final é uma naturalização ainda mais persistente de uma hierarquia entre as literaturas nacionais e de conceitos como “universalidade”.

Como Franco Moretti é também um crítico cheio de ideias sedutoras – e, adicionalmente, um crítico cujo objeto preferencial é o romance –, a partir dele podemos trazer esta discussão sobre universalidade para o que é nosso assunto: o romance.

Num artigo da juventude, “O longo adeus”, ele se debruça sobre o *Ulisses* de Joyce, não hesitando em explicar de onde vem a universalidade do romance. A citação é um pouco longa, mas precisa ser lida quase toda porque o universal demora um pouco a aparecer.

Antes de passar a *Ulisses* de uma vez por todas, é preciso uma explicação rápida. Tratei e continuarei tratando de Joyce e *Ulisses* como expressões da sociedade e da cultura inglesas. É claro que todos sabem que Joyce é irlandês e que *Ulisses* se passa em Dublin. Mas se Joyce fosse um *escritor* irlandês, compreensível e contível dentro da cultura irlandesa sem deixar nada de fora, não seria mais Joyce; se a cidade de *Ulisses* fosse a Dublin real da virada do século, não seria mais a imagem literária *por excelência* da metrópole moderna. Os fenômenos culturais só podem ser explicados à luz da sua *gênese* (o que já surgiu dos estudos que interpretaram Joyce com base na Irlanda?); o que conta é a sua *função* objetiva. E não há dúvida de que *Ulisses* pertence inteiramente a uma virada fundamental da cultura burguesa internacional – condição que não teria alcançado na investigação da forma periférica e atrasada de capitalismo da Irlanda (que, além do mais, dependia do capitalismo britânico; mais uma razão para passar do efeito para a causa).

226

A hipótese deste estudo, portanto, é que existe uma “homologia estrutural” entre a natureza específica da crise britânica e a estrutura literária específica de *Ulisses*; se parecem mutuamente integradoras uma da outra, a questão da Irlanda não é mais pertinente. Ou melhor, dá origem a um problema diferente: por que o intérprete mais convincente da crise britânica não é inglês? [...] O ceticismo precoce de Joyce em relação às opções políticas e culturais dos movimentos nacionais irlandeses seria reconfirmado pela busca de ambientes protegidos (Trieste, Suíça, os círculos de expatriados de Paris) à beira da tempestade e da renovação. A posição ideológica de Joyce é estruturalmente ambígua: nem “desculpa” nem “crítica” do capitalismo clássico; é uma posição que o dessacraliza e, ao mesmo tempo, “não tem outros deuses diante de si”, que o eleva a alturas universais, mas desse modo torna universal a condenação. (MORETTI, 2007, p. 223-224)

É preciso ir devagar porque as coisas são complicadas aqui. A palavra “universal”, no texto, não se relaciona diretamente com *Ulisses*, mas sim com “capitalismo clássico”. É de Joyce e de sua posição que o crítico fala, e não do livro. De toda forma, as duas coisas se ligam intimamente na argumentação de Moretti, já que a validade do romance depende de que sua problemática se insira na grande crise do capitalismo britânico. Sua circunscrição à vida da Irlanda – país periférico e atrasado – simplesmente obstaria a que o livro alcançasse um patamar mais alto, que fosse “universal”. Dessa forma, a universalidade se liga muito secundariamente ao dado estético e, não é injusto dizer, ao estudo da “condição humana”, ou seja, aquela em que viveriam, sem exceção, todos os homens – o “humano”, como falava com simplicidade Lúcia Miguel Pereira ao referir-se ao “universal”.

Mas tomemos algo mais concreto, algo que permita considerar o romance em sua materialidade. Para Moretti, a Dublin de *Ulisses* é a “metrópole moderna *por excelência*”, o que excluiria aquilo que ele chama de “a Dublin real da virada do século”. Ora, a Dublin de Joyce, assim como a Paris de Balzac e o Rio de Janeiro de Machado de Assis, a São Paulo de Mário de Andrade e a Curitiba de Dalton Trevisan não são mesmo nem a Dublin nem a Paris nem o Rio de Janeiro, nem a São Paulo nem a Curitiba reais de tempo algum. E, no entanto, são exatamente isso. A discussão binária, por exclusão, que o crítico gosta de praticar, é excelente como recurso retórico, mas tem sérios limites. E, nesse sentido, o caso de *Ulisses* é gritante, e talvez nenhum outro escritor tenha feito esforço tão gigantesco como Joyce para recompor num romance a “cidade real” num “tempo real”.

Os percursos dos personagens, por exemplo, são discerníveis no mapa da Dublin real, de forma que um leitor contemporâneo pode abrir o Google Maps e seguir Leopold Bloom, na hora do almoço, desde a Bachelor’s Walk, rente a uma margem do rio

Liffey, até a Biblioteca, na outra margem, passando por uma série de endereços que os anotadores, como Don Gifford, são capazes de indicar: uma confeitaria, uma casa de leilão, uma livraria, etc., etc., além das grandes referências como os monumentos e a universidade. A coisa é tão insanamente precisa que traços daquela cidade podem ser encontrados na cidade de hoje. Para ficar neste mesmo episódio, o oitavo, é interessante ver como os dois doces que abrem o capítulo, “Bala de abacaxi, chupachupa de limão” (JOYCE, 2012, p. 290) [*Pineapple rock, lemon platt*, no original], reaparecem fundidos de uma maneira inesperada no capítulo 11: “Pelo caramelo de abacaxi da Graham’s Lemon” (JOYCE, 2012, p. 451) [*By Graham Lemon’s pineapple rock*, no original]. E a Graham Lemon, fabricante das tais balas de abacaxi, era uma confeitaria que ficava num prédio onde funciona hoje uma loja de sapatos, mas que ainda ostenta a inscrição “confeiteiros” – “E Confectioner’s Hal” é o que se lê na fachada do edifício. Se o leitor do capítulo 11 voltar as páginas para o início do capítulo 8, no segundo parágrafo lerá: “Um rapaz casmurro da Associação Cristã de Moços, alerta entre os quentes fumos adocicados do Graham Lemon, pôs um volante em uma mão que era do senhor Bloom” (JOYCE, 2012, p. 290). O círculo se fecha e os dois parágrafos iniciais do episódio se integram de forma mais evidente para o leitor porque esses “fumos” dão conta de que o prédio da Graham Lemon é muito próximo do trecho da Bachelor’s Walk onde Bloom inicia sua caminhada. E o Google Maps atesta isso para quem quiser conferir.

228

E não é só a geografia. As relações interpessoais em *UlisSES* têm claramente as feições das relações que se encontram em cidades que não são metrópoles por excelência: ali, toda gente se conhece. O enredo constrói uma teia vasta de relações onde as pessoas comuns sabem quem são outras pessoas comuns. Ainda no início do capítulo 8, lemos o seguinte:

Da esquina monumental da casa de Butler ele espiava pela Bachelor's Walk. A filha do Dedalus ainda lá na frente na casa de leilões do Dillon. Deve estar passando alguma mobília velha nos cobres. Reconheci os olhos dela imediatamente por causa do pai. Matando tempo esperando por ele. A casa sempre cai quando a mãe se vai. Quinze filhos ele teve. Um parto por ano quase. (JOYCE, 2012, p. 291)

De concreto o que temos é que Bloom vê uma moça na frente de uma casa de leilões. Sabe quem ela é sem saber, ou, por outra, deduz quem seja pelos olhos e pela situação de penúria, aí sim ele sabe, vivida por seu pai – que é também o de Stephen com quem ainda vai se encontrar na Biblioteca. Os exemplos podem se multiplicar à exaustão. Todo o Gado do Sol gira em torno do parto do filho de um personagem que, nós leitores, conhecemos pouco, mas que todo mundo lá conhece – e no hospital, espaço privilegiado para o anonimato da metrópole, onde um parto não é um parto, é um entre muitos, onde a doença mais peculiar é só mais um caso. O enterro de Dignam e a vaquinha feita para a viúva, todo o episódio do ciclope, enfim, os eventos do livro são vividos numa forma de sociabilização que não é a típica da metrópole moderna. Dizendo de outra maneira: em *Ulisses*, Bloom saberia ou intuiria de quem se trata a passante que maravilha e frustra quem a vê no célebre soneto de Baudelaire.

229

Em suma: a Dublin joyciana não é Tebas. *Ulisses* é um romance e, no romance, como Ian Watt se esforçou para demonstrar, há uma invasão de gente comum que acaba levando a uma verdadeira obsessão pelo dado particular. As personagens ganham nome e sobrenome, o tempo ganha marcações precisas, os cenários ganham contornos detalhados. No romance de Joyce, de toda forma, essa obsessão é extrema e tem caráter realista. É claro que não se quer dizer com isso que a Dublin de *Ulisses* é a Dublin real, mas sim que livrar-se da Dublin real para convertê-la na “metrópole

moderna *por excelência*” – a pura Tebas do mito do capitalismo moderno – para aí identificar alguma forma de universalidade é praticar uma forma de violência contra o romance e repisar um conceito desgastado como o de “universal”, escancaradamente dependente do de centralidade.

A leitura de *Ulisses* talvez sugira que é exatamente porque sua ação se localiza na periferia do capitalismo moderno, para manter os termos de Moretti, que ele pode fazer sua crítica ao capitalismo moderno. É por não ser a metrópole por excelência que Dublin pode ser a metrópole por excelência. O próprio Moretti intui algo assim quando pergunta por que o intérprete mais convincente da crise britânica não é inglês. Sua resposta é quase um chavão militante: “Somente aqueles que não foram moldados por seu sistema moribundo de valores conseguiriam perceber a crise” (MORETTI, 2007, p. 224). O que foge ao chavão é a dualidade que se vive na periferia: escapa-se ao sistema de valores centrais, moribundos ou não, sem escapar-se deles.

230

Para esclarecer este ponto, tomemos ainda o Franco Moretti de “Conjecturas sobre a literatura mundial”. Já no fecho do artigo, apoiado em Roberto Schwarz, ele apresenta outra daquelas suas ideias sedutoras e famosas sobre o romance nas literaturas periféricas: “Para mim é mais um triângulo: forma estrangeira, material local – e forma local. Simplificando de alguma maneira: enredo estrangeiro; personagens locais; e, então, voz narrativa local” (MORETTI, 200, p. 65). Um professor norte-americano, Brian L. Price, num artigo em que procura demonstrar “que a incorporação da estética joyciana pelas letras mexicanas é o resultado do que César Salgado chamou de ‘uma busca persistente pela universalidade’” (PRICE, 2012, p. 193), tentou dar conta da presença de Joyce na literatura mexicana justamente a partir dessa formulação de Moretti, entre outras. Mas seu ponto de chegada é, no mínimo, decepcionante: “Desejo concluir esta reflexão sobre Joyce, Del Paso e

Elizondo sublinhando como é significativo o gesto subversivo que é inerente à atitude de olhar para além do cânone nacional” (PRICE, 2012, p. 203).

Nem Moretti nem Price se dão conta de que estão trabalhando com ideias estanques de local e estrangeiro. É claro que em termos muito diretos, de senso comum, basta permanecer no truismo: a América não é a Europa. Mas até que ponto não é mesmo? Embora estrangeiros, compartilhamos a mesma tradição letrada em língua materna com alguma nação europeia. Embora estrangeiros, partilhamos um mesmo ideal de civilização e de cultura. Embora estrangeiros, lemos os autores canônicos europeus com se fossem “universais”. Nas literaturas americanas periféricas, olhar para além do cânone nacional não é um gesto subversivo, como diz Price, é um gesto cotidiano.

Sim, é claro que a forma romance nasce de uma experiência europeia, de uma classe cujos valores estão enraizados na história europeia e em condições sociais que não se reproduzem na América: é, portanto, estrangeira aqui. Não se apoiam em outra visão as difundidas formulações de Roberto Schwarz sobre a importação do romance no Brasil do século XIX e sobre as diferenças radicais entre o meio social brasileiro escravocrata e o liberalismo europeu incompatível com ele.

Mas nem mesmo a extinção ou marginalização das culturas locais na América nos leva a perguntar nunca que cultura seria “local” em relação à europeia, “estrangeira”, ou qual seria a forma local de narrativa letrada que se contraporá ao romance. Qual o modelo narrativo alternativo em relação ao romance? Bom, quando Alencar e Gonçalves de Magalhães polemizavam em 1856 em torno da publicação da *Confederação dos Tamoios*, parecia ser a epopeia – ops! outra forma importada. O Brasil não tinha qualquer forma de cultura letrada para contrapor aos modelos europeus, por isso os modelos europeus nunca foram sentidos propriamente

como estrangeiros. Tomou-se o romance sem qualquer cerimônia porque não era propriamente estrangeiro, já que o “local” era um vazio. Mais ou menos como se fez na Irlanda de capitalismo atrasado e periférico.

Se o “local” é complicado, quem dirá o “estrangeiro”. Dizer que o Brasil era um país escravocrata é dizer tudo e não dizer nada. Tomemos um atalho teórico e pensemos no romance como o gênero que se fundou sobre uma determinada visão de indivíduo autônomo. Dizer que o romance é importado e estrangeiro está certo quando pensamos que a escravidão é a negação mais cabal da autonomia do sujeito. Ocorre que, mais uma vez, essa oposição não diz tudo. Num processo mental que parece muito difícil de compreender mas corrente por aqui, é possível viver uma espécie de fantasia liberal, exercida por um indivíduo que se vê como autônomo, sobre bases econômicas escravocratas. É mais ou menos isso que faz Bentinho, por exemplo. Não que os escravos estejam ausentes em *Dom Casmurro*. Eles estão lá, sim, naquilo que ele chama de “a fazendola” do pai. José Dias entra para o convívio da família justamente ao curar, como médico homeopata, ou falso médico homeopata, “um feitor e uma escrava” (ASSIS, 1924, p. 13). Lá estão eles quando o pai morre: a mãe vende os da tal fazendola e compra outros, da cidade, “que pôs ao ganho ou alugou”. Aqui e ali estão também os escravos domésticos, circulando – a menina que se mostra cúmplice dos namoricos do senhor mas gera suspeitas em Capitu, o cocheiro, as negras velhas. Mas para Bentinho eles seriam como os camelos de Borges, tão normais na paisagem que parece até que não não mencionados, quando na verdade, são *apenas* mencionados. Estão desvinculados de seu drama como se nada tivessem a ver com ele. É claro que eles estão na base desse drama, a garantir a posição de superioridade social de Bentinho sobre Capitu e todos os desdobramentos dessa posição. Mas a relação não se faz.

É nesse sentido que, no Brasil, é possível ser liberal e es-



cravocrata ao mesmo tempo. É assim que a forma romance pode ser ao mesmo tempo estrangeira e local. E é assim que o triângulo equilátero de Moretti não dá conta da complexidade do processo de formação do romance por aqui – e não só por aqui. Afinal, o enredo é estrangeiro, mas não propriamente; as personagens, assim como o narrador, está certo, são locais, mas locais que podem ser também, em algum sentido, estrangeiros. No caso do regionalismo essa complicação fica muito evidente. Recuemos um pouco e tentemos preservar o triângulo tal como foi proposto. Admitamos, para isso, que o enredo é apenas estrangeiro e que as personagens são apenas locais. Ainda assim o caráter ambíguo do narrador estaria posto porque, em relação ao enredo, ele é mesmo um local, mas em relação aos personagens, ele é um estrangeiro. Afinal, trata-se, usualmente, de um letrado que fala para outros letrados sobre um homem distante da cultura letrada: um estrangeiro, portanto. É nesse ponto que pode acontecer essa coisa curiosa que é a exploração pela ficção do compatriota exótico.

233

A literatura da Irlanda ao tempo da formação de Joyce lidava com algo que podemos comparar ao regionalismo, o chamado revivalismo irlandês (Gaelic Revival), e se via com problema semelhante, em confusão análoga sobre o que é estrangeiro e o que é local. Em 1903 uma veterana escritora, Lady Gregory, lançaria um livro chamado *Poetas e sonhadores: estudos e traduções do irlandês* [*Poets and dreamers: Studies and translations from the Irish*], uma espécie de compilação de histórias traduzidas do gaélico. O problema se coloca de saída num projeto como esse, ao trazer em tradução ou recriação, mas sempre em inglês, o que seria mais profundamente irlandês e que fora escrito em língua “irlandesa”, o gaélico, independente, portanto, do império britânico. É como se o que em princípio era “local” precisasse ser traduzido em língua “estrangeira” para ficar ao alcance dos próprios “locais”. O que é somente local e o que é somente estrangeiro nessa equação?

O jovem Joyce resenhou o livro num texto que começava apontando como as pessoas andavam confundindo infância e velhice para falar da senilidade de projetos como esse. Ao final, diz algo em que ressoa a discussão tradicional sobre regionalismo no Brasil: “Este livro, como muitos outros livros de nosso tempo, é em parte pitoresco e em parte uma afirmação direta ou indireta da crença central da Irlanda” (JOYCE, 2000, p. 75).

Esse, no entanto, é apenas um lado da moeda. Recusar o nacionalismo dos revivalistas não implica abraçar-se com a literatura da língua de Shakespeare. Numa conversa com um amigo anos depois, a respeito do *Finnegans Wake*, ele teria dito: “De fato, é a revolta contra as convenções inglesas, literárias ou de outra natureza, tal é a principal fonte do meu talento. Não escrevo em inglês” (O’CONNOR, 1967, p. 107). E tudo isso se complica ainda mais quando pensamos, como lembra o citado Brian L. Price ao falar do *Retrato do artista quando jovem*, que “a despeito da declaração explícita de Stephen de que não servirá nem ao nacionalismo irlandês, nem ao cânone literário britânico, de toda maneira, ele está ‘supersaturado’ com aquilo em que ele diz não acreditar: Irlanda, catolicismo e Shakespeare o infestam durante todo o *Retrato e Ulysses*” (PRICE, 2012, p. 193).

Se as coisas são tão complexas com Joyce, por que seriam simples com o regionalismo brasileiro? Exploração do pitoresco e nacionalismo também são apontados por certa crítica como as bases do regionalismo – e creio ser desnecessário repetir aqui o quanto a literatura regionalista é compreendida quase sempre como insuficiente, fadada ao local, desinteressada do universo, como disse Borges. Para lembrar um exemplo extremo, até mesmo Antonio Candido, quando se depara com Guimarães Rosa, sente a necessidade de criar uma outra categoria, o suprarregionalismo, tal como faz no famoso artigo “Literatura e subdesenvolvimento”. Mas é possível pensar que não é fatal que as coisas sejam assim, e

que pode ser útil pensar mais dialeticamente a tal dialética entre o local e o universal, sobretudo sem fetichizar a ideia de universal.

Basta, aliás, por incrível que pareça, pensar como o próprio Franco Moretti quando diz, poucas páginas antes da longa citação de há pouco, que a “particularidade de *Ulisses*, sua ‘limitação’ histórica e, como veremos, geográfica, é, portanto, o pedestal mais estável no qual descansa a sua ‘universalidade’” (MORETTI, 2007, p. 219). Para fugir de tais contradições e voltar à concretude do texto, poderíamos pensar a dialética entre local e universal nos seguintes termos: na periferia do capitalismo, local e estrangeiro – ou valores da periferia e do centro – convivem nas posições mais variadas, como já se procurou demonstrar. Sem ser e ao mesmo tempo sendo a metrópole moderna por excelência, a Dublin de Joyce pode ser aquilo que Moretti diz que ela é, ou seja, o lugar onde a vida é regida pelo consumo, sem deixar de ser um lugar em que outras relações pessoais são ainda possíveis. Aquilo que nas metrópoles modernas estaria superado, para além da experiência cotidiana, ainda pode ser sentido, em algum grau, pelos dublinenses que povoam *Ulisses*. A experiência universal do capitalismo custa a se implantar na periferia e cria uma mistura danada de estrangeiro e de local que permite o confronto direto e dinâmico entre eles. O resultado é um contraste mais definido, uma visada de dentro, mas também de fora, que tem potencial para jamais naturalizar o universal.

Algo semelhante pode acontecer – e acontece frequentemente – com o regionalismo brasileiro. Aliás esse processo todo tem potencial para ser ainda mais visível nele. Note-se que o revivalismo irlandês, segundo Joyce, vai encontrar o pitoresco num passado distante, já morto, para fazê-lo renascer. No regionalismo brasileiro, as personagens pertencem ao mundo de hoje, estão por assim dizer vivas, ou seja, o pitoresco está logo ali na esquina. O que no velho país europeu é passado, língua morta, no Brasil é presente, língua em transformação. Os problemas de tradução conti-

nuam, mas ganham outra dimensão.

É claro que, se o regionalismo for a mera exploração do pitoresco, aquele potencial não se cumpre. A figura do homem à margem da modernidade – vale dizer da universalidade – resulta, nessa abordagem, ridícula, anacrônica. É possível rir ou se apiedar dela exatamente por não sermos o que ela é: caímos no *Schadenfreude*. Mas resulta também noutra coisa. Um regionalismo dessa natureza, por contraditório que possa parecer, tem um apego enorme ao “universal”. Ao isolar o que é local, apresentando-o como relíquia curiosa, o que faz é assumir como norma, portanto como valor absoluto, os valores universais e modernos. Nessa equação, o triângulo de Moretti funcionaria com um dos lados claramente invertidos: a forma da narrativa moderna – e aqui podemos considerar tanto o conto quanto o romance – é estrangeira e as personagens são locais, como ele propõe. Mas o narrador não é local, é assumidamente estrangeiro: o mundo do personagem não é, embora seja, o seu. É a mesma loucura de viver com uma mentalidade liberal num país escravocrata. Não é à toa que Lúcia Miguel Pereira vá caracterizar o narrador regionalista como turista, o estrangeiro por definição.

236

Com essa inversão do triângulo, o personagem local subitamente se converte, aos olhos do narrador e do leitor letrado, em estrangeiro, deslocado, fora do lugar, candidato a se tornar uma relíquia do passado como as histórias velhas que Lady Gregory registrara em seu livro. Pensado a partir dessas premissas, aquele que Lúcia Miguel Pereira menciona como o primeiro grande personagem do regionalismo brasileiro, Jeca Tatu, criado pelo primeiro escritor que, segundo sua avaliação, superara a condição de turista, Monteiro Lobato, acaba por ser, pelo menos em “Urupês”, o oposto disso. O modo de vida desse caipira do Vale do Paraíba é posto abaixo, nada nele se aproveita. Ele é só uma coisa que precisa mudar, precisa se converter aos valores universais e modernos do tra-

balho e da propriedade. É o pitoresco em estado bruto, fantasiado de postura crítica.

“Urupês” é um texto de combate ao caboclo idealizado de Bernardo Guimarães, que se oporia ao Jeca Tatu por sua perfeição. Apesar da oposição buscada, o resultado final é o mesmo. Com a “idealização do caboclo” estamos na outra parte da observação de Joyce, em pleno nacionalismo. O caboclo perfeito remete a um mundo perfeito, a um Brasil “verdadeiro e bom” que, para ser possível, precisa ser abstraído de todo e qualquer conflito. Apenas aparentemente o triângulo de Moretti se recompõe, já que o narrador agora parece ser local. Mas no fundo ele não se recompõe porque essa valorização do local depende de uma espécie de alienação do presente, esse sim reafirmado como imutável e universal. A ideia é transformar o caboclo em mito pairando além da história dentro da própria história. A nostalgia de um mundo em vias de extinção, esse mundo de um outro superdotado, visto como irrecuperável incide sobre um outro lado do triângulo, o do personagem, que passa a ser irremediavelmente estrangeiro – tão estrangeiro quanto os heróis das velhas histórias gaélicas eram para a Irlanda da virada do século XX.

Mas nem sempre as coisas são assim no regionalismo. E não precisamos chegar a Guimarães Rosa para ver isso. Para dar um último exemplo de conto antes de voltarmos ao romance, pensemos em “O voluntário”, texto que abre os *Contos Amazônicos* de Inglês de Sousa. Seu narrador está profundamente dividido. A narrativa começa em terceira pessoa, com a descrição do lugar e da forma de vida humana que se desenvolve ali, o que inclui a especulação sobre as raízes da melancolia dos habitantes daquele rincão no interior do Pará, localizadas na vida solitária em meio à natureza imensa. Enfim, o local visto puramente como estrangeiro. Mas, lá pelas tantas, o leitor se surpreende quando esse narrador se apresenta com um advogado que passará a ter um papel fundamental

na injustiça que ali se comete: o alistamento forçado para a Guerra do Paraguai de um rapaz. A trama vivida pelo personagem “local”, mas “estrangeiro” e a vivida pelo narrador, “local” e “estrangeiro” ao mesmo tempo, fundem-se numa só e desembocam numa grande perplexidade. O que há neste conto é o puro conflito entre o local e o estrangeiro em que os valores universais e modernos não se apresentam como aqueles capazes de prover aquilo que prometem, a justiça e a recompensa pelo mérito – ou seja, apresentam-se em suas limitações. Os valores locais muito menos, produtores que são da injustiça de base que move a trama. Ou seja, ambos são apresentados em suas limitações. Nem pitoresco nem nacionalismo.

Essa capacidade de ver o universal um pouco pelo avesso, sem fascínio excessivo, quando se instaura, torna a escrita do romance uma tarefa muito interessante por aqui. É o que faz toda a obra de Machado de Assis. Ou a de Guimarães Rosa em sua reação contra a “megera cartesiana”. Tanto um quanto o outro cria obra excêntrica em relação à literatura universal de seu tempo, sempre a partir do dado, digamos, “local”.

238

É também o que faz Graciliano Ramos no mais regionalista de seus romances, *Vidas secas*. Trata-se de um livro que, o tempo todo, parece interessar-se somente pelo local. As personagens são locais e vivem uma vida local, presas a uma forma de exploração do trabalho que é patriarcal, pré-moderna: local. Mas o narrador assume radicalmente o ponto de vista do conterrâneo estrangeiro, até na forma de lidar com o discurso indireto livre.

Nos concentremos, no entanto, na primeira ponta do triângulo de Moretti, o enredo, que sofre desvios significativos em relação ao modelo estrangeiro de que derivaria. Mas o leitor do romance moderno nunca sente esses desvios como algo impactante. A fragmentação da ação em *Vidas secas*, por exemplo, não é radical, concretizada que é em capítulos que não continuam uns aos outros, mas ainda assim estão ordenados cronologicamente e

em acordo com aquela configuração temporal específica. A rotação de ponto de vista – incluindo até o da cachorra –, que o livro promove o tempo todo, também tem consequências sobre o enredo, já que dificulta o estabelecimento claro de um protagonista. É óbvio que, vivendo numa sociedade como aquela, o homem, o chefe de família, é mais ativo e tem experiências mais numerosas fora do ambiente doméstico e termina sendo percebido como o protagonista. O conjunto da família, no entanto, permanece como essa coisa pouco comum, embora não de todo radical, que é o estabelecimento de um protagonista coletivo. A constituição do tempo em *Vidas secas* é uma mistura única de local e de estrangeiro, já que nele convivem e conformam às ações do romance a concepção moderna, universal, de tempo linear e a constituição local, arcaica, de tempo circular, típico das comunidades ditas primitivas.

Como se vê, tudo foge um pouco do esperado, mas só um pouco. São raros os leitores que, como Álvaro Lins, veem algo de excessivo nas transgressões que surgem no desenvolvimento desse enredo, considerando sua fragmentação um problema.

239

De toda forma, essa sutileza estrutural desaparece de vez no parágrafo final, onde o romance sai irremediavelmente do eixo. O narrador, que se mantivera o tempo todo a uma altura controlada em relação aos personagens, de repente, do nada, se eleva. Ganha uma autonomia que nunca lhe tinha sido dada e desiste de narrar, passando a descrever, se quisermos aproveitar a velha distinção luckacsiana. Críticos como Rui Mourão viram esse final como defeituoso: é, para ele, o momento em que o militante suplanta o escritor equilibrado.

É difícil discordar de Rui Mourão. Afinal de contas, todo rompimento repentino no tecido narrativo de um romance tende a ser visto com um defeito. Mas não custa olhar com um pouco mais de calma esse rompimento. Ele é motivado e tem papel decisivo no resultado geral da narrativa. Todos se lembram que aquela família

está passando pelo mais temido dos traumas: o enfrentamento de uma nova seca que chega. O último parágrafo do romance se abre com a seguinte frase, na qual o narrador ainda permanece, de maneira geral, fiel ao seu modo de agir: “Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestevam o caminho” (RAMOS, 1938, p. 196). Nessa frase de abertura, ele abandona o discurso indireto livre utilizado obsessivamente e nos mostra que Fabiano está animado. Escolhe, no entanto, mostrar isso a partir de algo que o personagem claramente ignora, embora devesse sentir na pele: o peso das coisas que carrega, as pedras na sandália, o cheiro ruim. A novidade aqui não é o discurso indireto, de que ele já fizera uso numeroso, inclusive na página de abertura do romance. É essa descrição do que o personagem sente pelo avesso, pelo que ele não sente. Esse é apenas o prelúdio para a ignorância que marcará esse parágrafo final, logo expressa com todas as letras: “Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra porque não sabia como ela era e nem onde era” (RAMOS, 1938, p. 196).

240

A alegria de Fabiano também é inédita no livro. Ele fica contente muitas vezes no decorrer das ações, mas esperança em algo que foge da sua experiência imediata é algo que nunca ocorre. Em relação ao novo, aliás, Fabiano sempre reage com a fatalidade de sua condição atual. A cama de couro não é nem nunca será possível. O soldado que o agride e se vê sob seu domínio é respeitado porque governo é governo. Os meninos terão destino exatamente igual ao seu. Sinhá Vitória diz não a esta última fatalidade, e parece convencer Fabiano da possibilidade de escapar a ela. Num momento terrível, de desesperança, a vida daquelas pessoas se enche de uma esperança numa solução duradoura, que transcende a esperança usual de apenas sobreviver à seca e retomar a vida nos mesmos moldes de antes. Não, o ciclo pode ter fim.



A questão é que o fim desse ciclo dá ensejo à inscrição num outro círculo, o da nova forma, universal e moderna, de exploração do trabalho. O Jeca Tatu se anima a virar proletário e fazer a transição para um novo mundo. Será melhor? Possivelmente. Haverá confortos nessa nova vida que são impensáveis na velha, como não estar tão diretamente condicionado às secas. Mas será uma libertação? Não. Ao destacar-se somente neste último parágrafo, o narrador não dá voz ao militante. O que ele promove é uma rotação rápida, tirando da mira de sua crítica o “local” e transferindo-a para o “estrangeiro”. Com essa operação, o leitor é pego de surpresa. O romance regionalista que se dedicava a mostrar e criticar a vida no interior do Brasil, com potencial para nos deixar, a nós leitores, sossegados porque bastaria remover aquele universo arcaico para tudo estar bem para todos, como está bem para nós, esse romance afinal não tem qualquer fascínio em relação à vida moderna e nos nega esse sossego. Além do mais, nos períodos finais estabelece uma relação perturbadora entre local e universal, em que o local não é local, antes integra o universal, alimentando-o: “E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, com Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos” (RAMOS, 1938, p. 197).

241

E isso tudo sem destruir a força da esperança que domina Sinha Vitória e Fabiano, aquela que fez com que Otto Maria Carpeaux afirmasse que *Vidas secas* é o mais otimista dos livros de Graciliano Ramos. A história aqui, como em *Ulisses*, é vista em plena mobilidade. Nenhum mito moderno se instala, nenhuma redenção. Nem com um sonoro “sim” no final.

Convém encarar a possibilidade de pensar que o nosso regionalismo é fraco em sua totalidade e nunca alcança o universal porque nunca surgiu uma crítica disposta a mostrar o que ele de fato construiu. É por essas e outras que, ao invés de a gente ficar se perguntando se tal livro é ou não regionalista, ou, pior, se vale ou

não a pena nos debruçarmos sobre tal livro, que alguém já decidiu não se sabe quando que são fracos, nos perguntarmos se não há outra forma de ler nossa produção regionalista. De ler esses livros como se lê um livro qualquer e deixar que as perguntas a seu respeito surjam à medida que os lemos. Enfim: como quem se senta à mesa e come quiabo.

## REFERÊNCIAS

ALCORÃO. Tradução de Samir El-Hayek. Disponível em: [http://falsafa.dominiotemporario.com/doc/Alcorao\\_samir\\_el\\_hayek.pdf](http://falsafa.dominiotemporario.com/doc/Alcorao_samir_el_hayek.pdf). Acesso em 07 de setembro de 2015.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1924.

BÍBLIA. Disponível em: [www.biblionline.com.br](http://www.biblionline.com.br). Acesso em 07 de setembro de 2015.

242 BLOOM, Harold. *The Western canon: The book and school of the ages*. New York: Riverhead Books, 1994.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: *Obras completas 1923-1973*. Buenos Aires: Emece, 1974.

FECAROTTA, Luiza. Chefa inquieta. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 19 ago. 2015. Caderno Comida, p. 5.

KING JAMES BIBLE. Disponível em: [www.kingjamesbible.org](http://www.kingjamesbible.org). Acesso em 07 de setembro de 2015.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JOYCE, James. The Soul of Ireland. In: *Occasional, critical and political writings*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. 9 ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia., 1923.

MORETTI, Franco. O longo adeus. In: *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOURÃO, Rui. *Estruturas – Ensaio sobre o romance de Graciliano*. 2 ed. Rio de Janeiro: Arquivo, 1971.

MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1, 2000, p. 54-68.

O'CONNOR, Ulick (ed.). *The Joyce we knew*. Cork: Mercier, 1967, p. 107.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (De 1870 a 1920)*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

PRICE, Brian L. *Non serviam: James Joyce and Mexico*. *Comparative Literature* 64:2, 2012, p. 192-206.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

## Considerações sobre o romance do século XIX: João Manuel Pereira da Silva

Marcus Vinicius Nogueira Soares  
(UERJ)

244 Pretendo aqui discutir alguns aspectos do gênero romance segundo a perspectiva do romancista, historiador e político fluminense João Manuel Pereira da Silva que aparece tanto em seus ensaios quanto em suas criações literárias. Apesar de pouco conhecido até hoje, ele produziu abundantemente durante a sua longa vida, 79 anos, tendo a oportunidade de participar de momentos cruciais da vida cultural brasileira no decorrer do século XIX, como no início de sua carreira, em 1836, ao integrar o grupo ligado à revista *Niterói* com apenas dezessete anos de idade, e em seu final, em 1897, como fundador da cadeira 34 da Academia Brasileira de Letras. No que se segue, tratarei do período inicial, entre os anos de 1836 e 1840, quando a sua contribuição é literariamente mais intensa – em geral, Pereira da Silva se dedicou mais à escrita historiográfica –, e no qual se percebem elementos da discussão sobre o romance que só seriam tratados um pouco mais adiante, na década de 1850, na famosa polêmica sobre a epopeia *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.

**“Pelos romances, começam quase todas as literaturas”**

Em 23 de setembro de 1837, no *Jornal dos Debates políticos e literários*, Pereira da Silva publica o artigo intitulado “O romance moderno e suas influências”. Logo no início do texto, ele lembra a importância do gênero para a história do Ocidente: “Pelos roman-

ces, começam quase todas as literaturas; a infância dos povos é sempre embalada no berço das ficções, e dos jogos da imaginação” (SILVA, 1837b, p. 130). A seguir, com base nesse princípio, Pereira da Silva julga explicar o interesse que o gênero vinha despertando no século XIX, sobretudo entre as mulheres, uma vez que “ler e escutar romances” (SILVA, 1837b, p. 130) provocariam no leitor o prazer da reminiscência que o permitiria entrar em contato com a sua própria origem cultural. Por essa razão, o autor recorda que “o romance não é novo gênero de composição” (SILVA, 1837b, p. 130), e enumera as obras que, dentro de suas respectivas tradições culturais, já seriam realizações do gênero, em uma lista que inclui histórias bíblicas, como a de José e seus irmãos, narrativas gregas e romanas, relatos medievais e renascentistas – especialmente os primeiros, aos quais ele dedica um parágrafo inteiro ao discorrer sobre *La chanson de Roland* e o *Cantar de Mio Cid* –, fechando com as ficções inglesas e francesas do século XVIII.

Entretanto, como se pode ver pelo título, o tópico principal do artigo é o “romance moderno”, e, segundo o crítico, “o homem, que mudou inteiramente a forma dos romances, e lhe imprimiu certo espírito histórico, certos tipos do belo ideal, foi Walter Scott” (SILVA, 1837b, p. 130). Na sequência, o autor faz uma breve avaliação do recente legado deixado pelo romancista escocês que teria repercutido em diversas latitudes culturais, indo da Itália de Alessandro Manzoni aos Estados Unidos de Fenimore Cooper, passando pela França de Victor Hugo. Ao final, Pereira da Silva ainda destaca outra modalidade que, não sendo histórica, expressa a “apologia do sentimento íntimo” (SILVA, 1837b, p. 130), e que encontra em Goethe o seu criador e em Schiller, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand os seus principais cultores.

Vale ainda destacar que, ao lamentar a inexistência de traduções de Scott no Brasil, Pereira da Silva refere-se ao autor como o “Homero escocês” (SILVA, 1837a, p. 130), expressão que meses

antes ele já havia utilizado em resenha crítica sobre espetáculo teatral em cartaz no Rio de Janeiro, “A noiva de Lammermoor ou o último dos Ravenswoods”, baseado em romance do criador de *Rob Roy*.<sup>1</sup> Nesse texto, a importância de Scott é vinculada à sua capacidade de promover a Escócia ao patamar de uma grande nação europeia, mediante a apresentação ao mundo de “seus gloriosos bardos, suas crônicas interessantes, suas pitorescas lendas, seus clãs tão originais, e suas diferentes usanças das dos outros povos da Europa” (SILVA, 1837a, p. 74). Para tal era necessário “um homem da força de Homero” (SILVA, 1837a, p. 74).

246 A equação brevemente montada por Pereira da Silva parece, na verdade, falar menos da influência do romancista escocês do que de um problema do qual a ausência de traduções do Homero moderno em território nacional é apenas sintoma: se as literaturas começam pelos romances, a nossa não havia ainda começado. Embora egresso do grupo que criou a revista *Niterói*, do qual fizeram parte Francisco Salles Torres Homem, Manuel Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães, Pereira da Silva desconsidera o que, à época, para muitos homens de letras, inclusive para ele mesmo um ano antes, já era marco histórico: a literatura brasileira havia sido criada em 1836 com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães. Ainda que em nenhum momento os dois escritores tenham militado intelectualmente em lados opostos, a dissensão se acentua, pois o próprio Pereira da Silva começaria a publicar romances já no ano de 1837, enquanto Magalhães daria início à elaboração de um poema épico, *A confederação dos Tamoios*, cuja primeira aparição parcial se deu em 1839, na *Revista Nacional e Estrangeira*, mas que só viria integralmente a lume em 1856.

### **Epos ou romance**

Um mês depois do ensaio sobre Scott, entre outubro e dezembro de 1837, apareceriam seis narrativas de sua autoria no semanário *Gabinete de Leitura: Serões das famílias brasileiras*. Jor-

*nal para todas as classes, sexos e idade*, de propriedade de Josino do Nascimento Silva: “Luíza”, “Uma aventura em Veneza”, “Um primeiro amor”, “As catacumbas de S. Francisco de Paula”, “Um último adeus” e “Maria”. Tratava-se de textos curtos, duas ou três páginas, em um jornal cujo formato era diminuto. No ano seguinte, todas seriam republicadas no referido *Jornal dos Debates*, cuja direção naquele momento cabia ao próprio Pereira da Silva, sendo que duas com os títulos alterados: “Um primeiro amor” e “Maria” que seriam rebatizadas como “Um primeiro amor no baile do Catete” e “Maria de Niterói”. Além disso, o autor ainda acrescentaria mais três ficções inéditas: “A vida política no Brasil”, “Uma paixão de artista” e “Um brasileiro em Roma”. Ainda em 1838, mais uma prosa de ficção surgiria, agora no *Museu Universal*, intitulada “Amor, ciúme e vingança”. Um pouco mais extensa, ocupava seis páginas em um periódico um pouco maior que o *Gabinete de Leitura*. Em 1839, considerando a crescente importância assumida pela imprensa diária na vida cultural da corte, aconteceria a consagração literária de Pereira da Silva, pois, em janeiro, a mais influente folha da época, o *Jornal do Commercio*, estampava em lugar de destaque, na seção folhetim, “O aniversário de D. Miguel em 1828” e, quase na sequência, em março, “Religião, amor e pátria”. A sua colaboração para esse jornal seria ainda perceptível em 1840, quando, em janeiro, apareceria “Jerônimo Corte real”. Publicadas seriadamente dia a dia, eram até então as suas produções mais alentadas. Assim, em quatro anos, foram treze narrativas, e todas anteriores a *O filho de pescador* (1843), de Teixeira e Sousa, e *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, obras que, como se sabe, foram consagradas pela posteridade como sendo os primeiros romances escritos por autores nacionais.

A despeito da extensão das narrativas, a maioria foi categorizada pelo próprio autor como “romance” – a título de curiosidade, em 1962, Barbosa Lima Sobrinho inclui seis destas na co-

248 letânea *Os precursores do conto no Brasil*. Mesmo aquelas que, no *Gabinete de Leitura*, não estavam acompanhadas de nenhuma designação, acabariam recebendo a mesma rubrica no *Jornal dos Debates*, como “Um primeiro amor”, “As catacumbas de S. Francisco de Paula” e “Maria de Niterói”. Levando-se em conta a última versão de cada uma das treze narrativas apenas nesse curto espaço de tempo – desconsiderando, portanto, o formato definitivo que algumas passariam a ter anos depois, quando editadas em livro –, o resultado final revela que oito foram qualificadas como “romance”, sendo que duas, “O aniversário de D. Miguel em 1828” e “Religião, amor e pátria”, receberam a rubrica “romance histórico”. Fiel aos argumentos apresentados em seu ensaio “O romance moderno e suas influências”, Pereira da Silva tratou logo de suprir a carência, no Brasil, não de traduções dos originais de Walter Scott, mas, sim, de “ficções, e dos jogos da imaginação” pelos quais, valendo-me aqui de sua própria metáfora, a infante nação seria embalada em seus primeiros momentos de vida. Por esse prisma, o artigo de 1837 pode ser tomado como um programa, uma espécie de plano-piloto a partir do qual o autor busca trilhar um caminho alternativo àquele proposto por Magalhães, como já aqui mencionado – alternativa que só mais tarde, em 1856, seria discutida por José de Alencar na polêmica que envolveu a epopeia do poeta fluminense, quando o autor de *Iracema* chega a sugerir que o poema teria bom êxito se tivesse sido escrito pelo romancista de *Ivanhoé*:

Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade. (ALENCAR, 1953, p. 40)

A relação entre o ensaio e o conjunto das narrativas aponta



também para o fato de que a percepção de Pereira da Silva do fenômeno romanesco não se limita apenas à influência de Scott, ainda que para ele esta seja a primordial: no conjunto aqui apresentado de suas realizações, tanto há escritos sob a ingerência do bardo escocês, logo direcionados para a matéria histórica, quanto aqueles cujo tema associa-se “ao sentimento íntimo” que ele identifica nas produções de Goethe. Entretanto, creio ser possível assinalar uma terceira modalidade, se não abordada pelo autor em seu ensaio, todavia presente em grande parte dessas narrativas e que, embora pudesse ser derivada dos romances de Scott, adquire feição própria na escrita de Pereira da Silva: a modalidade política.

No século XIX, em geral, a questão nacional é a que prevalece na produção literária brasileira tanto do ponto de vista temático quanto formal. O que talvez não se mostre assim tão evidente nessa produção diz respeito às diferentes feições que a questão acabou assumindo no decorrer do século, e já em suas décadas iniciais. Como se viu, Pereira da Silva fez parte da geração de Magalhães, colaborando, inclusive, em 1836, para a referida *Niterói*, com o ensaio intitulado “Estudos sobre a literatura”, impresso no segundo e último volume da revista. No texto, depois de ressaltar a importância da contribuição da literatura em geral para todo e qualquer processo civilizatório, o autor pondera sobre o perfil da intelectualidade brasileira à época:

O Brasil conta hoje bastantes literatos profundos, porém eles têm-se tão-somente contentado, (com algumas exceções) em estudar e saber, e não se tem querido dignar escrever, e destarte esforçar-se em elevar à sua verdadeira essência esta ciência, aliás tão útil e proveitosa a todas as classes da sociedade, e que de algum modo está desprezada na nossa Pátria, não percebendo nossos compatriotas a influência que ela tem sobre a política, ciência do dia, a que hoje no Brasil todo mundo se dá, sem se

importar se o país por isso sofre. (SILVA, 1978, p. 217)

O diagnóstico apresenta dois aspectos que vale destacar: o desequilíbrio entre eruditos e escritores em face da carência destes na configuração do sistema intelectual brasileiro e a possível relação da literatura com a política, “ciência do dia”, nas palavras do autor. No primeiro caso, com Magalhães à frente, saudado por Pereira da Silva no mesmo ensaio como sendo o “primeiro lírico brasileiro” e “chefe de uma nova escola” (SILVA, 1978, p. 239),<sup>2</sup> o próprio grupo se desincumbiu da tarefa, empenhando-se nos anos seguintes na publicação cada vez mais sistemática de textos nos mais variados periódicos como o *Jornal dos Debates*, a *Revista Nacional e Estrangeira*, a *Minerva Brasiliense*, entre outros. Já no segundo, a direção política que deveria ser incorporada pela literatura repercutiu os posicionamentos assumidos por alguns membros do grupo diante da delicada situação do período Regencial. Afora a concordância entre eles em torno da urgente necessidade da ascensão de Pedro II ao trono como único meio de garantir a unidade nacional, fragilizada pelos inúmeros conflitos separatistas do decênio, aqui, mais uma vez, o contraste entre Magalhães e Pereira da Silva se mostra significativo. De um lado, o poeta de *A confederação dos Tamoios* se posiciona contra a figura de D. Pedro I e a herança portuguesa tanto em sua literatura quanto em suas intervenções críticas.

250

O seu primeiro livro de 1832, intitulado *Poesias*, é, nesse sentido, emblemático. Já no prefácio, o poeta assume uma dicção política claramente antilusitana, na qual ele atribui à colonização portuguesa o estado de penúria em que se encontrava a poesia naquele momento: “E quem sabe mesmo se este gérmen de ingratição e desprezo para tudo que é nobre e elevado, para tudo que sente, e respira a Liberdade é um legado de morte, que nos deixou essa Nação de que fizemos parte?” (MAGALHÃES, 1832, p. 11). Além

disso, são vários poemas dedicados ao tema político, em especial à renúncia ao trono por D. Pedro I. Destaco a “Primeira Ode pindárica ao glorioso sete de abril”, do qual cito a estrofe em que o famoso grito da independência é deslocado de seu contexto histórico original em favor do episódio recente da abdicação de 7 de abril de 1831:

No livro do Destino  
 Pela destra imortal se achava escrito  
 Qu'inda um tempo viria,  
 Que soltando Niterói um grito  
 Do mole sono indino  
 Os bravos filhos seus despertaria.  
 Raiou enfim o dia desejado,  
 De Abril o sete, limpo, e glorioso  
 Em que estalar devia o cadeado  
 Que os ombros oprimia  
 Do Brasil glorioso...  
 Soar já ouço vivas de alegria...  
 – *Ou Liberdade, ou Morte,* –

Lá brada Niterói altivo e forte. (MAGALHÃES, 1832, p. 6-8)

Há ainda dois elogios dramáticos, sendo que um deles consagrado ao “sempre memorando dia sete de abril” (MAGALHÃES, 1832, p. 143). Denominado “A queda do despotismo”, o texto, de caráter alegórico e classicizante, é organizado em sete pequenas cenas, com diálogos em versos decassílabos brancos, nas quais cinco personagens, distribuídos em dois grupos (Minerva, Janeiro e Patriotismo, de um lado; Despotismo e Fúrias, de outro),<sup>3</sup> além

do coro, entram em conflito, tendo por alvo o debate em torno do legado da colonização portuguesa em sua relação com a tirania reinante no governo de D. Pedro I. Ao final do drama, com a derrota anunciada no título, quando “enfim, já se arrojou no negro Inferno/quem ferros preparava à Pátria minha” (MAGALHÃES, 1832, p. 255), segundo fala de Patriotismo, aparece a seguinte rubrica: “rompe-se o pano de fundo, e aparece o Templo da Liberdade, e nele o retrato do Jovem Imperador; saem as Ninfas do Janeiro, que formam o coro” (MAGALHÃES, 1832, p. 255). A aparição da imagem de Pedro II aqui não se limita à óbvia constatação de que, como filho, ele era o herdeiro do trono recentemente vago; a sua presença, na verdade, aponta para o desejo de que ele se converta em solução definitiva para a autonomia política parcialmente conquistada – Magalhães voltaria ao tema no Canto VI de *A confederação dos Tamoios*, através de um expediente maravilhoso: o tamoio Jagoanharo, cuja missão era a de convencer Tibiriçá a retornar ao seio de sua tribo antes que a guerra se iniciasse contra os portugueses, tem um sonho em forma de presságio, no qual, guiado por São Sebastião, viaja pelo tempo até o século XIX – a história do poema se passa no XVI –, e lá conhece a futura grandeza de que se revestiria o país no Segundo Reinado: “E se um Pedro lançou do Império as bases,/Outro o fará subir a mor altura,/E a glória, a força crescerão com ele” (MAGALHÃES, 1856, p. 186).<sup>4</sup>

Pelo prisma da atividade crítica, vale destacar o conhecido “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, estampado no primeiro tomo da revista *Niterói*, em que Magalhães se mostra ainda mais contundente em seu antilusitanismo: “O Brasil descoberto em 1500, jazeu três séculos esmagado debaixo da cadeira de ferro, em que se recostava um Governador colonial com todo o peso de sua insuficiência, e de sua imbecilidade” (MAGALHÃES, 1978, p. 138).

De outro lado, Pereira da Silva incorpora ambos, a herança portuguesa e Pedro I, encenando as suas narrativas em solo lusita-

no em meio a conflitos baseados no acervo da história de Portugal. E não se trata de remissão à época colonial, na qual a interseção entre as histórias lusa e brasileira poderia minimizar as possíveis diferenças. A trama de “O aniversário de D. Miguel em 1828” transcorre em Lisboa e se alimenta de dados recentes fornecidos pelo episódio da usurpação do trono português por Dom Miguel e do governo tirânico por ele instituído que detona uma guerra civil entre os absolutistas, partidários do novo rei, e os constitucionalistas liberais, ligados a Maria da Glória, filha de D. Pedro. Embora o relato só contemple os eventos ocorridos no início dos embates, portanto antes da participação efetiva de D. Pedro nos campos de batalha, o narrador não deixa de, no epílogo, reverenciá-lo: “No ano de 1834, quando o exército libertador entrou em Lisboa, e que o imortal duque de Bragança plantou naquele país o estandarte da liberdade, um soldado voluntário dirigiu-se a um dos conventos de freiras” (SILVA, 1839a, p. 2).

Por sua vez, “Religião, amor e pátria” lida com o mesmo período histórico, só que enfatizando o momento em torno da volta de Dom Pedro a Portugal, em 1831. Nessa narrativa, o protagonista, Eugênio José do Souto, chega a viajar ao Rio de Janeiro como exilado político, circunstância da qual o narrador se aproveita para elogiar o primogênito de D. João VI em suas duas versões históricas, Pedro I e Pedro IV:

D. Pedro I, o herói da independência do Brasil, abdicou a coroa em favor de seu filho; deixou o seu país de adoção e partiu, para de novo empunhar as armas e combater pela liberdade de outro povo...

Seu nome inscreveu-se na página a mais gloriosa dos anais de duas nações, uma que na hora da decadência pretendia regenerar-se, e a outra encetando apenas a sua carreira. (SILVA, 1839b, p. 2)

Com a renúncia do libertador e o seu retorno à terra natal, Eugênio também regressa, mais especificamente à cidade do Porto, para lutar nas fileiras do exército que acabaria definitivamente depondo Dom Miguel em 1834.

Cumprе acrescentar que, em ambos os romances, aparece o entreccho amoroso que envolve a resolução política em uma decisão ética. Por sinal, na segunda narrativa, é o que se busca expressar pela transição dos termos que se observa no título, na qual a superação dos primeiros princípios – o da “religião” e do “amor” (Eugênio abandona o noviciado para se dedicar à paixão de Isabel) – implica uma trajetória de engrandecimento ético do personagem cujo final se encontra na afirmação do sublime princípio da “pátria”.

254 Mesmo nas narrativas curtas do autor produzidas nesse período, nas quais prevalece a modalidade goethiana, é possível identificar algo semelhante. Em “Uma aventura em Veneza”, publicada em 15 de março de 1838 no *Jornal dos Debates*, um jovem brasileiro se encontra, em pleno carnaval, na bela cidade italiana à margem do mar Adriático. Enquanto descreve os seus encantos naturais e seus grandiosos monumentos, ele reflete sobre as possíveis relações entre os infortúnios da antiga terra dos doges e os da sua pátria, o Brasil:

Sim, porque eu reconhecia então a analogia da minha idade com a da minha pátria; eu estava a duas mil léguas distante dela, e a via iludida, a via desconhecendo o caminho da verdadeira liberdade, do processo e da civilização; eu notava Veneza nos últimos arrancos de uma dolorosa vida que devia finalizar, e temia pelo Brasil uma idêntica velhice absorvida pelos remorsos, e não se honrando com as coroas da glória. (SILVA, 1838b, p. 35)

Subitamente, o narrador é abordado pela encantadora Laura, que o conduz a um baile carnavalesco. Surpreso com a pequena

multidão que ocupava o rico salão de um vasto palácio, ele mais uma vez reflete, sendo que agora em voz alta, dialogando com a jovem veneziana a respeito das impropriedades de classe:

Enquanto os pés saltam, choram às vezes os filhos em casa, pedindo com lágrimas de sangue dinheiro para comprar pão com que saciem a fome, o dinheiro que se gastou no vestido e nos sapatos, nas joias e no colar, para parecer-se rico entre os ricos, brilhante no meio das belas! (SILVA, 1838b, p. 35)

Entretanto, Laura o contradiz, e aponta para duas senhoras, mãe e nora, que frequentam, como forma de penitência, os bailes carnavalescos para chorarem a perda de Fernando Barberini, cuja morte se deu no presídio, seis anos depois de seu envolvimento em uma insurreição contra a invasão do império austríaco. Ou seja, a política aqui embasa o conflito, uma vez que é dela que emana o drama vivenciado pelas personagens nos salões venezianos, servindo ao mesmo tempo de espelho com base no qual é possível refletir sobre a situação instável do Brasil regencial.

255

Por esse prisma, convém destacar outro texto curto de Pereira da Silva, impresso em 8 de março de 1838 no mesmo *Jornal dos Debates*, que me parece exemplar: “A vida política no Brasil”. Trata-se de um diálogo entre o narrador e um velho com quem aquele se depara no curso de sua viagem à Vila de Iguaçu – na região que hoje corresponde à Baixada Fluminense. O encontro se dá em frente à Igreja de Santo Antônio de Jacutinga, onde o velho fazia súplicas ao céu, o que teria despertado a curiosidade do narrador em saber as causas de tamanho sofrimento. O velho, então, depois de conduzir o narrador a um bosque próximo, relata a história de seu filho, Eugênio, que tendo voltado de seus estudos em Coimbra, ingressara na carreira política, como jornalista de oposição. O seu brilhantismo acabou por suscitar o interesse dos membros do Governo em recrutá-lo; diante de sua recusa, os governistas iniciaram

uma campanha difamatória através da imprensa na qual não pouparam nem mesmo a mulher com quem Eugênio pretendia se casar, Henriqueta. Eugênio, em um acesso de loucura, assassinou um dos responsáveis pela difamação. Após um ano preso, encontrou Henriqueta casada com outro. Desolado, afastou-se da vida pública, tornando-se lavrador em Jacutinga, freguesia de Iguacu. Por força das reviravoltas do destino, reencontrou Henriqueta em estado de luto. Casaram-se. Eugênio retomou a carreira interrompida e foi mais longe: elegeu-se deputado. No parlamento, mais uma vez envolvido nas contendas políticas, promoveu uma campanha que culminou na destituição do Ministério de então. No mesmo dia em que assumira a pasta dos Negócios da Justiça, foi assassinado com um tiro de pistola.

256 Ao longo de seu relato, o velho intercala reflexões mais abrangentes sobre a política brasileira, convertendo, assim, a história particular do seu filho em um exemplo que confirma a regra: “que curiosidade é a tua, jovem? Para que queres saber aquilo que aconteceu a outros e que também... talvez te acontecerá?” (SILVA, 1838a, p. 31). Em outra passagem, a Pátria, reverenciada anteriormente, na cena do bosque, pelos seus dotes naturais, aparece agora como valor supremo que, a despeito de seus inescrupulosos habitantes, deve ser preservado, mas que, naquele momento, se encontrava indevidamente manipulado: “a Pátria é o santo nome com que cobrem as suas infâmias e os seus latrocínios” (SILVA, 1838a, p. 31). Por fim, o velho define a política no Brasil:

O único fim é o mando; não há interesses gerais, há só particulares; não há sistemas políticos, não há princípios sociais, há homens que hoje pugnam por estes e amanhã por aqueles, segundo as circunstâncias e o momento, e que renegam tudo, seus parentes, sua consciência, Deus mesmo, se for necessário, contanto que daí lhes venham lucros e custas. (SILVA, 1838a, p. 31)



Em Pereira da Silva, a finalidade política da exemplaridade literária pode então ser percebida como sintoma de um desígnio comum, o da unidade nacional. Sem dúvida, de todas as narrativas ficcionais publicadas pelo autor no quadriênio de 1837-1840, “A vida política no Brasil” é a que melhor se coaduna a esse esforço, na medida em que enfrenta as dissensões políticas que enfraqueciam a unidade pretendida. Nesse sentido, como sugere o autor, se a literatura caminha lado a lado da civilização, contribuindo conjuntamente para o desenvolvimento da sociedade e do indivíduo, e quase todas as literaturas começam pelo romance, o gênero não seria então forma de uma nação consolidada – como a Veneza ocupada pelos austríacos, o Brasil da década de 1830 parecia tomar um rumo diferente daquele que se esperava de um país verdadeiramente livre e civilizado –, mas princípio formal por meio do qual esta poderia vir a ser devidamente estabelecida, daí o seu sentido político, que não se limita pura e simplesmente à afirmação da nacionalidade, como queria Magalhães, sobretudo com a sua epopeia, ao decantar o império e a figura heroica de d. Pedro II. Para Pereira da Silva, trata-se de um processo em curso, frágil, mas em curso, no interior do qual o romance exerce papel fundamental.

257

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Quarta carta. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polémica sobre A confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFCLH/USP, 1953.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ogier, 1832.

\_\_\_\_\_. *A confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Dois de Dezembro, 1856.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. In: *Niterói: revis-*

ta brasileira. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978. p. 132-159. v. 1. SILVA, João Manuel Pereira da. Estudos sobre a literatura. In: *Niterói*: revista brasileira. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978. p. 214-243. v. 2.

\_\_\_\_\_. Teatro da praia de d. Manuel. *Jornal dos Debates políticos e Literários*. Rio de Janeiro, nº 19, 8 jul. 1837a. Revista Dramática, p. 74-75.

\_\_\_\_\_. O romance moderno e suas influências. *Jornal dos Debates políticos e Literários*. Rio de Janeiro, nº 32, 23 set. 1837b. Literatura, p. 130.

\_\_\_\_\_. A vida política no Brasil. *Jornal dos Debates políticos e Literários de 1838*. Rio de Janeiro, nº 57, 8 mar. 1838a. Apêndice, p. 31-32.

\_\_\_\_\_. Uma aventura em Veneza. *Jornal dos Debates políticos e Literários de 1838*. Rio de Janeiro, nº 58, p. 35-36, 15 mar. 1838b.

\_\_\_\_\_. O aniversário de D. Miguel em 1828. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, nº 18, 21 jan. 1839a. Folhetim, p. 2.

\_\_\_\_\_. Religião, amor e pátria. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, nº 62, 15 mar. 1839b. Folhetim, p. 2.

## NOTAS

1 Trata-se de tradução de uma adaptação teatral francesa, encenada no Teatro da Praia de d. Manuel em 4 de julho de 1837.

2 É interessante notar que a coletânea de Magalhães foi publicada entre os dois volumes da revista, daí ter sido possível ao crítico mencioná-la; logo a seguir, quase ao final do segundo volume, aparece ainda uma resenha do livro assinada por Torres Homem.

3 Janeiro é a personificação da baía de Guanabara.

4 Como se pode perceber nos versos transcritos, em 1856 a obra de Magalhães começa a dar sinais de não nutrir mais pela figura de Pedro I a aversão que vinte e quatro antes era recorrente.

## Vista de longe, a literatura é o que desaparece...

(Acerca de um fracasso programático em Franco Moretti)

Nabil Araújo (UERJ)

Há exatos dez anos, o mais destacado nome dos estudos romanescos na contemporaneidade, Franco Moretti,<sup>1</sup> publicou *La letteratura vista da lontano* [A literatura vista de longe] (2005), surgido em edição brasileira três anos mais tarde (MORETTI, 2008). Trata-se de um ensaio de método de caráter tanto retrospectivo – na medida em que recobre procedimentos já exemplarmente exercitados, por exemplo, no *Atlas do romance europeu 1800-1900* –, quanto, sobretudo, prospectivo, na medida em que se apresenta como resposta a certa crise contemporânea, ou, nas palavras do próprio autor, “[a]o fato, evidente e inevitável, de que o interesse pelo estudo da literatura está diminuindo a olhos vistos” (MORETTI, 2008, p. 8). A solução para isso residiria, bem entendido, numa oportuna virada metodológica, capaz de ressignificar o estudo literário: “Uma disciplina que está perdendo o seu fascínio pode tranquilamente arriscar tudo e procurar um novo modo, um novo método para tornar significativo o seu próprio trabalho” (Ibid., p. 9). Apreende-se, assim, a feição provocativa do título do livro, que remete à superação da tradicional “leitura cerrada” [*close reading*] das obras literárias por uma “*distant reading*”:

259

O título deste breve livro merece algumas palavras de explicação. Antes de mais nada, aqui se fala de literatura: o objeto permanece mais ou menos aquele de sempre, diferentemente da recente virada do *new historicism* e, depois, dos *cultural studies* em direção a outros âmbitos de discurso. Mas a literatura

é, não obstante, “vista de longe” no sentido de que o método de estudo aqui proposto substitui a leitura de perto do texto (a *close reading* da tradição de língua inglesa) pela reflexão sobre aqueles objetos artificiais com os quais se intitulam os três capítulos que se seguem: os gráficos, os mapas e as árvores. Objetos diferentes, mas todos resultados de um processo de deliberada *redução e abstração*. Em suma, de um distanciamento em relação ao texto em sua concretude. *Distant reading*, chamei [...] este modo de trabalhar em que a distância não é um obstáculo, mas sim *uma forma específica de conhecimento*. A distância faz com que se vejam menos os detalhes, mas faz com que se observem melhor as relações, os *patterns*, as formas. (Ibid., p. 7-8)

260 Esta, pois, a mudança de foco implicada pela proposta de Moretti e o ganho escópico-cognitivo que ela proporcionaria: “Gráficos, mapas e árvores nos colocam, literalmente, diante dos olhos (a literatura *vista* de longe...) o quanto é imenso o campo literário e como sabemos tão pouco dele” (Ibid., p. 9). O que se perde em detalhe ganha-se, portanto, em amplitude – mas aquilataria mal tal amplitude quem a reduzisse a seu aspecto puramente espacial, ignorando sua temporalidade. É de um *espaço-tempo* que aí se trata, e não estranha, assim, que a mudança de foco anunciada desde o título por Moretti venha a se revelar, logo na abertura do primeiro capítulo, como uma mudança de foco *historiográfico*.

Apoiando-se em Krzysztof Pomian, segundo quem os historiadores teriam deixado, a certa altura, de se comportar como colecionadores de “coisas raras e curiosas” para se voltarem, finalmente, para o que é “banal, cotidiano, normal”, Moretti lamenta que isso pareça se confirmar em relação apenas à história social, mas não à história literária, “em que o colecionador de coisas (ou obras) raras e curiosas, que não se repetem, excepcionais – e que a *close reading* torna ainda mais excepcionais quando sublinha

o caráter único *daquela* palavra e *daquela* frase ali – é ainda, de longe, a figura dominante” (Ibid., p. 13). Moretti vislumbra algo como um novo regime escópico-historiográfico nos estudos literários, remetendo, quanto a isso, à tripartição braudeliana de acordo com a qual, entre a história tradicional, focada no indivíduo e no “*événement*”, e uma história “de longuíssima duração”, focada nas estruturas, distinguir-se-ia, ainda, uma historiografia que põe em primeiro plano as “oscilações cíclicas” (“de dez, 20 ou 50 anos”). “Evento, ciclo e longa duração: três dimensões temporais que tiveram diferentes sortes no âmbito da história literária”, pondera, a propósito, Moretti (Ibid., p. 31), detalhando: (i) “A leitura textual tem, normalmente, muita facilidade para tratar com o evento, ou seja, com o texto que não se repete, raro”; (ii) “No extremo oposto, a longa duração de estruturas quase imutáveis desenvolveu um papel importante em numerosos ensaios de teoria literária”; (iii) “Mas o tempo de meio, isto é, o tempo do ciclo, permaneceu, ao contrário, em boa medida inexplorado. [...] não se compreendeu ainda verdadeiramente toda a sua especificidade: o fato de que os ciclos constituem estruturas temporárias internas ao fluxo contínuo da história” (Ibid., p. 31).

261

Esta, portanto, a especificidade que interessa particularmente a Moretti: entre o “período breve”, que “é todo fluxo e nenhuma estrutura”, e a “*longue durée*”, que “é toda estrutura e nenhum fluxo”, o ciclo, “região do meio entre as outras duas”, se revelaria uma *estrutura temporária*. “Estrutura, porque um ciclo comporta repetição e, portanto, regularidade, ordem, forma no decorrer da história. Temporária, porque o seu curso é breve (dez, 20, 50 anos, isto depende das várias teorias)” (Ibid., p. 31). Mas a que corresponderia, afinal, no “campo literário”, essa categoria historiográfica? “Ora”, responde Moretti,

*estrutura temporária* é também um ótimo modo de definir uma coisa que, à primeira vista, parece não ter nada a ver com

o ciclo, vale dizer, o *gênero literário*, o qual é também ele uma forma que dura no tempo – mas sempre só por *um certo* tempo. Espécie de Jano morfológico, com uma face voltada para a história e a outra para a forma, o gênero é, portanto, o verdadeiro protagonista desse tempo de meio da história literária, desse nível mais *racional* em que o fluxo encontra-se com a forma. (Ibid., p. 31)

Concebido, pois, o gênero literário como “forma-que-dura-no-tempo”, é dessa duração (“ciclo”) que se ocupará Moretti em seu livro, deslocando-se com maestria ao longo do intervalo espaço-temporal compreendido entre a ascensão/consolidação e o declínio/desaparecimento da referida forma – *nunca aquém* e *nunca além* desse intervalo. Esses, portanto, os limites da mirada morettiana. Em que medida essa clara limitação escópico-historiográfica implicaria uma limitação cognitiva da proposta morettiana de renovação metodológica dos estudos literários?

262

\*\*\*

O gênero literário a que se atém Moretti é o romance. No primeiro capítulo do livro, ele se ocupa de gráficos a partir dos quais reconstitui uma tripla “ascensão do romance” na Inglaterra: na primeira ascensão [de 1720 a 1770], “se constitui o mercado do romance”; na segunda [de 1770 a 1820], “o romance volta-se para o presente”; na terceira [de 1820 a 1850], “muda, finalmente, a *composição interna* do mercado romanescos. [...] a ampliação quantitativa do mercado é tal que permite toda a sorte de nichos de leitores e de gêneros *especializados* (histórias de marinheiros, romances esportivos, de mistério, textos escolares...)” (Ibid., p. 19-21). Nesse tipo de abordagem, as obras individuais, em sua materialidade e especificidade textuais, simplesmente desaparecem: “Uma literatura vista de longe, pelo prisma de modelos abstratos... E aqui, claro, a abstração não falta: *Pamela, The monk, Persuasão, Oliver*

*Twist* onde estão? Quatro pontinhos dispersos cá e lá na figura 2,<sup>2</sup> indistinguíveis em relação a todos os outros pontinhos” (Ibid., p. 21). O máximo que Moretti “desce” em sua análise é ao patamar dos referidos “gêneros especializados”, tecendo, então, comentários acerca dos padrões de duração de subgêneros romanescos ingleses entre os séculos XVIII e XX – romance epistolar, romance gótico, romance histórico, romance de formação, romance naturalista, etc. As consequências daí extraídas pelo autor não deixam de ser surpreendentes:

Para muitos historiadores literários existe uma diferença categórica entre “o romance” de uma parte e os diversos “gêneros romanescos” (ou subgêneros, como no inglês *subgenres*) de outra. O romance é, por assim dizer, a substância da coisa e justifica, então, um tratamento teórico de tipo geral. Os vários subgêneros são, ao contrário, um pouco como “acontecimentos imprevistos”, cuja análise, por mais rica e interessante que seja, é sempre limitada, “local”, privada de consequências teóricas próprias e verdadeiras. Bem, os 44 subgêneros da figura 9 sugerem uma imagem diferente da teoria literária.<sup>3</sup> Uma imagem em que o romance não se desenvolve absolutamente como uma forma unitária [...], mas com o inventar, periodicamente, todo um grupo de subgêneros entre si diferentes e depois um outro e depois mais um outro...Seja em sentido sincrônico, seja em sentido diacrônico, o romance é, em suma, o *conjunto dos seus subgêneros* [...]. Alguns desses subgêneros são naturalmente mais significativos do que outros no plano formal (como o romance de formação), ou mais populares (o gótico), ou as duas coisas ao mesmo tempo (o romance histórico). E é claro que é preciso perceber isto, mas não fazendo de conta que estas são as únicas formas que existem. Ao invés, as grandes teorias do romance fizeram exatamente isso: reduziram o romance a *uma* só forma de base (o realismo, o *romance*, o dialogismo, o meta-romance...). E se esta redução lhe conferiu elegância conceitu-

al e força teórica, terminou também por fazer desaparecer nove décimos da história literária. É muito. (Ibid., p. 56-57)

Eis aí recolocada a grande questão escópica do livro de Moretti – a do olhar lançado sobre a literatura, a da amplitude e do alcance desse olhar, mas também, agora de modo contundente, de sua limitação: a *teoria* do romance (toda e qualquer *teoria* do romance) – etimologicamente, relembre-se, a teoria [*theoría*, “contemplação”] confunde-se com o próprio *ato de olhar* – é aquilo que a um só tempo *dá a ver* e *oblitera* o objeto em foco (nesse caso específico, por efeito de um escandaloso ponto cego, aquilo que *faz desaparecer* nada menos do que “nove décimos da história literária”). Moretti ele próprio, ao que tudo indica, procede de modo a escapar dessa redução escópico-cognitiva implicada pelas teorias do romance:

Iniciei este capítulo sustentando que os dados quantitativos são úteis porque são independentes das interpretações do pesquisador individual; depois, que são interessantes porque, às vezes, exigem uma interpretação que emana do universo quantitativo; agora, mais radicalmente, os vemos *falsificar* as teorias existentes e sugerir a necessidade de uma teoria, não tanto do romance, mas de *uma família inteira de formas romanescas*. (Ibid., p. 57)

Deparamo-nos, então, para todos os efeitos, com a clássica superação epistemológica de um procedimento *especulativo-dedutivo* – neste caso, o das teorias do romance em geral (pense-se, aqui, num Lukács, num Ian Watt ou num Bakhtin), alicerçado numa arbitrária concepção apriorística do gênero romanesco – por um procedimento *empírico-indutivo*, que, partindo de dados quantitativos “independentes das interpretações do pesquisador individual”, logra “uma interpretação que emana do universo quantitativo” (interpretação essa, segundo Moretti, “exigida” pelos próprios



dados), para só então daí derivar, *a posteriori* pois, algo como uma teoria (do romance, ou, antes, das “formas romanescas”).

O fato, contudo, é que os “dados quantitativos” em questão referem-se, eles próprios, a entidades como “subgêneros do romance” (os dois principais gráficos do livro a esse respeito intitulam-se, justamente: “Os gêneros romanescos ingleses, 1740-1900”) – algo que, por si só, implica já uma visada interpretativa [*theoría*] sobre o objeto. Afinal, reconhecer determinado conjunto de narrativas, digamos, “góticas”, ou “de mistério”, ou “de fantasia”, ou “policiais”, como sendo um conjunto de narrativas *romanescas* (à guisa de um “subgênero”), implica diferenciá-las de outras narrativas “góticas”, ou “de mistério”, ou “de fantasia”, ou “policiais” *não-romanescas* – o que pressupõe uma orientação, de antemão, para o *romanesco* como traço distintivo de um determinado gênero literário (entre outros).<sup>4</sup> Eis aí *teoría* – uma questão de olhar, não nos esqueçamos.

\*\*\*

A visada que Moretti dirige à literatura, sua *theoría* da literatura, é conformada pelo gênero – ou, antes, pela *genericidade* do gênero. Essa mira(gem) genérica acaba por cegá-lo para tudo aquilo que, no objeto contemplado, se encontra fora do comprimento de onda *genericamente visível*; cego para todo o espectro *infragenérico*, por assim dizer.

O infragenérico – como aquilo que simplesmente não pode ser captado por uma visão genericamente orientada por estar *aquém* do comprimento de onda do gênero – não se confunde, aqui, com o “subgenérico”. O subgenérico é aquilo que, apenas um grau abaixo do gênero, ganha em especificidade e detalhe o tanto que perde em genericidade, mas essa perda (e o ganho a ela associado) está a serviço da própria genericidade do gênero, retroalimentando-a (“o romance é, em suma, *o conjunto dos seus subgê-*

neros”).

Moretti condena as teorias do romance por negligenciarem os matizes subgenéricos do gênero romanesco. Ele próprio não incorre nesse erro, é claro, e vai mesmo, quanto a isso, muito além do esperado: no terceiro e último capítulo do livro, em que os objetos de análise passam a ser árvores ao invés de gráficos (ou mapas, objetos do segundo capítulo), Moretti mergulha num único subgênero romanesco, o policial, a fim de investigar suas divergências internas. Assim:

Em *A origem das espécies*, divergência de caracteres, seleção natural e extinção são como as três Parcas da história natural: na medida em que as variações divergem umas das outras, a seleção intervém e condena à extinção a grande maioria. E visto que também em literatura os textos que sobrevivem no tempo são poucos, aliás, pouquíssimos, em um seminário de alguns anos atrás decidi verificar se os três fatores individualizados por Darwin conseguiam explicar também a dizimação das obras literárias. Pegamos umas 20 histórias escritas nos primeiros anos do gênero policial inglês (a metade de Conan Doyle, a outra metade de outros autores), individuamos os indícios como o caráter morfológico potencialmente mais revelador e acompanhamos as metamorfoses por meio das várias bifurcações, das quais surgiu a (modesta) árvore da figura 30. (Ibid., p. 117)<sup>5</sup>

266

Estabelecidas as comparações entre as narrativas selecionadas, discriminadas suas diferenças, Moretti dá por confirmado o “princípio de divergência” em literatura, e conclui:

Mas o que produz a divergência do morfoespaço literário? Os textos? Francamente, não diria isto. Os textos distribuem-se nos vários ramos da árvore, é verdade, mas os “nós” dos próprios ramos não são definidos pelos textos, mas pelos indícios (as suas ausência, presença, visibilidade, etc.): por alguma coisa que é muito menor do que qualquer texto – uma frase, uma me-

táfora (“A banda! A banda pintada!”), às vezes (“Só consegui, na rapidez, entender um pedaço da coisa”) nem mesmo uma palavra inteira. E, por outro lado, esta rede de microdiferenças acaba por dar vida a um conjunto que é  *muito maior*  do que qualquer texto que se queira, e que, no nosso caso, é, naturalmente, a árvore – vale dizer: o gênero – da narrativa policial. (Ibid., p. 123)

Moretti “desce”, pois, ao nível das “microdiferenças” narrativas apenas na medida em que, estando subordinadas ao gênero (neste caso, ao subgênero policial), configuram a própria “rede” que o constitui como tal. Tais “microdiferenças” nada mais seriam, pois, do que o próprio gênero decomposto em suas unidades constitutivas mínimas – o gênero, ressalte-se, e  *não*  o texto. “Os textos”, argumenta Moretti (Ibid., p. 124), “são os  *objetos reais*  da literatura (na Strand você não encontra os ‘indícios’ ou o ‘romance policial’, mas encontra  *Sherlock Holmes* , ou  *Hilda Wade* , ou  *The adventures of a man of science* ); [...] mas não são os  *objetos de conhecimento*  certos para a história e a teoria literária”. E ainda: “O muito pequeno e o muito grande: são estas forças que dão à história literária a sua forma característica. Os procedimentos e os gêneros; não os textos” (Ibid., p. 124).

À guisa de conclusão, Moretti reconhece “diferenças de escala” entre os capítulos de seu livro: entre o primeiro e o terceiro vai-se, e para empregar as palavras do próprio autor, do “sistema dos gêneros romanescos em seu complexo” ao “micronível das mutações estilísticas” (Ibid., p. 152). Isso é verdadeiro apenas se se toma “estilo”, aí, estritamente como  *uma configuração formal de gênero* , e não como algo inerente ao indivíduo que escreve ou, ainda, a certo emprego individual da linguagem. Ir do “gênero” ao “estilo” – e, deste, de volta àquele – não passa, pois, neste caso, de um ajuste de foco totalmente reversível: fecha-se, por um momento, o ângulo visual – do plano geral ao  *close-up* , para reabri-lo logo

na sequência, repetindo-se, se necessário, o movimento (isso tudo, é claro, dentro de um mesmo plano-sequência: aquele do “ciclo”, isto é, da duração do gênero na história). Essa reversibilidade entre gênero e estilo é evidente na análise feita por Moretti do emprego dos “indícios” em romances policiais, mas também na análise do outro “procedimento” estilístico por ele abordado no fecho do livro: o do “estilo indireto livre” tal como desenvolvido no espectro romanesco que vai de Jane Austen a Roa Bastos, Carpentier, García Márquez e Vargas Llosa, passando por Flaubert, Dostoiévski, Zola, Henry James, Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce. O foco de Moretti recai, aí, não, é claro, nas individualidades criativas, mas no “nexo entre o espaço e a forma”, entre a “descontinuidade espacial” e as “inovações morfológicas” que configuram “a gênese de uma nova espécie, [...] de uma nova variante estilística [do romance]” (Ibid., p. 151).

268 O “estilo” que interessa a Moretti é, portanto, o *genérico*, e nunca o *individual* – este antes ligado ao *texto*, diria o autor, do que ao gênero. “E se” – sentenciou Moretti (2001, p. 49) na primeira vez em que contrapôs sua ideia de *distant reading* à de *close reading* –, “o texto em si desaparecer, bem, será um daqueles casos quando [...] menos é mais. Se desejarmos conhecer o sistema como um todo, precisamos aceitar a possibilidade de perder algumas coisas. Sempre pagamos um preço por conhecimento teórico”.

Mas “conhecimento teórico” nunca é um valor absoluto, e sim relativo, já que *teorias*, como ressaltará o próprio Moretti (2008, p. 152), “devem ser avaliadas não como fins em si mesmas, mas *como mudam materialmente o nosso modo de trabalhar*, e como conseguem, não somente ‘alargar’ o campo literário, mas também emoldurá-lo diversamente”. Ora, nesse caso, aquilatar as perdas exatas é tão ou mais importante, para se avaliar uma nova teoria, do que indicar o alegado ganho a que essas perdas estariam associadas.

Perdem-se “algumas coisas”, sugere Moretti. Mas o que, exatamente, desaparece na *distant reading* morettiana? Tudo aquilo, claro está, que se encontra no espectro visual do infragenérico, e que Moretti se permite sintetizar com o vocábulo “texto”. O texto, lembremos o que diz o autor, é da ordem do “evento”, e é aí que incide a “leitura textual” [*close reading*], ao passo que o gênero é da ordem do “ciclo”, e é aí que incide a *distant reading* morettiana. No entanto, as coisas não param nesse ponto: haveria, ainda, para além do gênero, a “estrutura”, da ordem da “longa duração”: “a longa duração de estruturas quase imutáveis desenvolveu um papel importante em numerosos ensaios de teoria literária”, observa, com efeito, Moretti (Ibid., p. 31), sem oferecer, contudo, maiores detalhes a respeito. Ora, também esse espectro “estrutural” haveria de estar fora do comprimento de onda genericamente visível: por se encontrar, infere-se, não aquém do gênero (espectro infragenérico), mas, ao invés, *além* dele (espectro *ultragenérico*).

Que melhor candidato para encarnar o “*além-do-gênero*” no livro de Moretti do que a categoria “literatura”, evocada, aliás, no próprio título da obra? Ao explicar o referido título ao leitor, Moretti (Ibid., p. 7) enfatiza que se trata de um livro no qual “se fala de literatura”, isto é, que “o objeto permanece mais ou menos aquele de sempre, diferentemente da recente virada do *new historicism* e, depois, dos *cultural studies* em direção a outros âmbitos de discurso”. Disto, apreendemos, no máximo, que “literatura”, para Moretti, é um “âmbito de discurso”, mas não sua exata natureza discursiva. Voltemo-nos, antes, quanto a isso, para um procedimento aparentemente não consciente ao longo de todo o livro: Moretti nos promete “a literatura vista de longe”, mas não nos oferece mais do que *o romance* visto de longe. Ele começa, com efeito, empregando o termo “literatura”, para logo substituí-lo, inadvertidamente, por “romance” (que é o termo que recobre, afinal de contas, seu verdadeiro e único objeto de análise), para então retornar, aqui e ali,

sempre inadvertidamente, e sobretudo nos momentos de pretensa síntese teórica, ao termo anterior, como se, para todos os efeitos, ambos fossem intercambiáveis.

A intercambialidade em questão não seria, é claro, da ordem da mera sinonímia, mas antes da metonímia: emprega-se, então, “romance” por “literatura” como quem toma a parte pelo todo. E na medida em que se concebe, aí, o “romance”, como *um* gênero – entre outros –, o todo no qual ele se insere, a “literatura”, só poderia ser, também ele, uma questão de gênero: uma totalidade de gêneros. Não espantaria, assim, que Moretti, tendo definido o romance como nada mais do que “o conjunto dos seus subgêneros”, viesse a definir a literatura como nada mais do que “o conjunto dos seus gêneros”. A literatura não estaria, assim, *além* do gênero (num espectro ultragenérico), mas, tão somente, *acima* dele (num plano, digamos, supragenérico, que viria a se superpor aos outros dois, desta maneira: *subgenérico* < *genérico* < *supragenérico*).

270

O problema é que, do mesmo modo que não se pode reconhecer determinada narrativa como um “romance policial” – isto é, como um exemplar de um subgênero *romanesco* – sem que se esteja orientado, de antemão, para o que delimitaria, no continuum narrativo, o *romanesco* como traço distintivo de um determinado gênero literário (entre outros), não se pode reconhecer o *romanesco* como traço distintivo de um determinado gênero *literário*, sem que se esteja orientado, de antemão, para o que delimitaria, no continuum discursivo, a especificidade do “âmbito literário” (entre outros “âmbitos de discurso”). Em outras palavras, a determinação da especificidade da literatura como âmbito discursivo diferente de outros só pode ser *anterior* (e *nunca posterior*) à determinação da especificidade de um determinado gênero como âmbito literário diferente de outros.

Na medida, pois, em que a percepção de um determinado gênero como âmbito literário diferente de outros só pode se dar

*já na literariedade*, a instauração discursiva desta não pode ser observada de dentro daquele, por se encontrar, também ela, claro está agora, *aquém* (e *não além*) do comprimento de onda genericamente visível – e é por isso que as microanálises estilísticas de Moretti, sempre completamente subordinadas ao escopo genérico, não podem “descer” até ela. Por mais que se possa cogitar um efeito presumido de literariedade que teria longa duração, isto é, que duraria *para além* do ciclo genérico, absorvendo-o – algo como “a instituição ocidental da literatura” –, a instauração discursiva da literariedade só seria apreensível, em seu caráter de *evento*, num espectro *aquém* do gênero, infragenérico, simplesmente desaparecendo, portanto, na *distant reading* morettiana.

E esse não seria um preço demasiado alto a se pagar pelo “conhecimento teórico” proporcionado pelos gráficos, mapas e árvores de Moretti?

## REFERÊNCIAS

- MORETTI, Franco. Conjecturas sobre a literatura mundial. Trad. de Luiz A. Aguiar e Marisa Sobral. In: SADER, Emir (Org.). *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Trad. de Anselmo P. Neto. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

## NOTAS

<sup>1</sup> Professor de Literatura Comparada na Universidade de Stanford, onde fundou e dirige o Centro de Estudos do Romance. Organizou o monumental *Il romanzo* (2001), compêndio de autoria coletiva, em cinco extensos volumes, dos quais apenas o primeiro, até agora, ganhou edição brasileira (Cf. MORETTI, 2009). É autor, entre outros, de *Segni e stili del moderno* (1987), *Atlante del romanzo europeo 1800-1900* (1997) e *The Bourgeois: Between History and Literature* (2013), todos disponíveis em edições brasileiras.

<sup>2</sup> Trata-se de um gráfico intitulado “O romance na Inglaterra, 1710-1850”, que quantifica, para o referido período, o “número de novos títulos por ano, média quinquenal” (Ibid., p. 20).

<sup>3</sup> Trata-se de um gráfico intitulado “Os gêneros romanescos ingleses, 1740-1900” (Ibid., p. 39).

<sup>4</sup> Concluir, quanto a isso, como o faz Moretti, que “o romance é, em suma, *o conjunto dos seus subgêneros*” antes acentua do que soluciona a evidente petição de princípio na qual ele se encontra enredado.

<sup>5</sup> A figura em questão intitula-se “Os indícios e a gênese da narrativa policial” (Ibid., p. 119).



## A tradução do romance-mundo de Thomas Pynchon

Paulo Henriques Britto  
(PUC-Rio)

Sua morte já foi anunciada muitas vezes, mas o romance, esse verdadeiro Proteu literário, recusa-se a morrer. Não que não tenha havido motivos para tais prognósticos. De fato, após *Guerra e paz* não parecia ser possível ir mais longe do que Tolstói na elaboração de um mundo ficcional de extraordinária complexidade, com um nível de elaboração formal aparentemente insuperável. No entanto, algumas décadas depois Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust exploraram recursos formais novos em diferentes frentes; e autores como Thomas Mann, Franz Kafka, Robert Musil e Alfred Döblin — para ficar apenas no âmbito do alemão — demonstraram que ainda havia possibilidades a explorar. Na segunda metade do século XX o romance continuou a encontrar caminhos novos. Na França, o *nouveau roman* destronou o sujeito e conferiu protagonismo aos objetos inanimados; na América Latina, autores como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Julio Cortázar e João Guimarães Rosa criaram obras que combinavam de maneiras novas elementos colhidos em fontes as mais diversas, como o realismo oitocentista e o regionalismo, associando-os a inovações de Kafka e Joyce; em língua inglesa, escritores tão diferentes como Vladimir Nabokov, John Barth, Thomas Pynchon e David Foster Wallace produziram romances que abriam mão por completo de um certo pacto de verossimilhança entre escritor e leitor, radicalizando a um grau extremo a presença de elementos metaficcionalis que, embora já existentes no *Dom Quixote*, só ganham proeminência na obra de Laurence Sterne e, entre nós, na de Machado de Assis.

Meu objetivo no presente trabalho é analisar certas carac-

terísticas da ficção de Pynchon e alguns dos problemas por ela colocados para a tradução, utilizando principalmente seu romance mais conhecido, *Gravity's rainbow*, originalmente publicado em 1973, mas também fazendo referência a alguns outros livros seus, principalmente *Mason & Dixon*, obra de 1997. Para destacar as diferenças fundamentais entre, de um lado, a espécie de romance produzida por Pynchon e outros metaficcionistas e, de outro, a de um contemporâneo seu representativo do chamado realismo fantástico hispano-americano, tomo como ponto de partida a análise comparada de um fragmento de *Cem anos de solidão* de Gabriel García Márquez, na tradução de Eliane Zagury, e de um trecho de *O arco-íris da gravidade* de Thomas Pynchon, na minha tradução.

Vejamos em primeiro lugar um episódio bem conhecido do romance de García Márquez: a misteriosa ascensão aos céus de Remedios, a bela.

274

Apesar de o Coronel Aureliano Buendía continuar acreditando e repetindo que Remedios, a bela, era na verdade o ser mais lúcido que havia conhecido na vida, e que o demonstrava a cada momento com a sua assombrosa habilidade para zombar de todos, abandonaram-na ao deus-dará. Remedios, a bela, ficou vagando pelo deserto da solidão, sem cruzeiros nas costas, amadurecendo nos seus sonhos sem pesadelos, nos seus banhos intermináveis, nas suas refeições sem horários, nos seus profundos e prolongados silêncios sem lembranças, até uma tarde de março em que Fernanda quis dobrar os seus lençóis de linho no jardim e pediu ajuda às mulheres da casa. Mal haviam começado, quando Amaranta advertiu que Remedios, a bela, chegava a estar transparente de tão intensamente pálida. — Você está se sentindo mal? — perguntou a ela.

Remedios, a bela, que segurava o lençol pelo outro extremo, teve um sorriso de piedade.

— Pelo contrário — disse — nunca me senti tão bem.

Acabava de dizer isso quando Fernanda sentiu que um delicado vento de luz lhe arrancava os lençóis das mãos e os estendia em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas das suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a ascender. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irremediável e deixou os lençóis à mercê da luz, olhando para Remedios, a bela, que lhe dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela, que abandonavam com ela o ar dos escaravelhos e das dalias e passavam com ela através do ar onde as quatro da tarde terminavam, e se perderam com ela para sempre nos altos ares onde nem os mais altos pássaros da memória a podiam alcançar. (GARCÍA MÁRQUEZ, s.d., 166-167)

Passemos agora para o fragmento do romance de Pynchon. *O arco-íris da gravidade*, obra bem menos conhecida que o livro de García Márquez, pede uma breve contextualização. A história se passa principalmente na Inglaterra e na Alemanha, no final da Segunda Guerra e nos primeiros meses do pós-guerra, com alguns episódios localizados no sul da África, na Ásia Central e nos Estados Unidos; o cenário do trecho citado abaixo é a Alemanha. O general Wivern, como fomos informados muitas páginas atrás, atua “na equipe técnica” do Quartel-General da Força Expedicionária Aliada.

Sob um frio guarda-chuva de lâmpadas nuas há um grupo de militares, marinheiros americanos, moças do Instituto da Marinha, Exército e Aeronáutica, e fräuleins alemãs. Todos descaradamente confraternizando com o inimigo, em meio a uma barulheira que, à medida que Muffage e Spontoon se aproximam, transforma-se numa canção, sendo que no centro, bem chumbado, abraçado a duas zinhas sorridentes e desgrehadas, rosto rubicundo assumindo um tom apoplético de roxo sob a

luz das lâmpadas, encontra-se aquele mesmo general Wivern que eles viram pela última vez na sala de Pointsman lá na Décima-Segunda Casa. De um vagão-tanque cujo conteúdo, etanol em solução de 75%, é anunciado em letras brancas de estêncil nos lados, saem torneiras aqui e ali, sob as quais um número inacreditável de copos, canecas, cafeteiras, latas de lixo e outros recipientes são colocados e retirados. Cavaquinhos, trombetas de brinquedo, gaitas e toda uma variedade de instrumentos de metal improvisados acompanham a canção, que é uma inocente saudação ao Pós-Guerra, a esperança de que o fim da escassez, da Austeridade, esteja próximo:

É —

Hora de cair de boca!

Hora de cair de boca!

Por favor, vá abrindo a geladeira —

Porque é

Hora de cair de boca,

Hora de cair de boca,

Que hoje eu vou comer a noite inteira!

Ah, é hora de cair de boca,

Hora de cair de boca!

É uma coisa antiga, mas é nova também —

A vida é uma coisa louca

Quando é hora de cair de boca —

Venha cair de boca comigo, meu beeeeeem!

O coro seguinte é com soldados e marinheiros todos juntos nos oito primeiros compassos, depois as moças nos oito seguintes,

depois o general Wivern cantando mais oito em solo, e *tutti* para encerrar. Aí tem uma vez só para cavaquinhos e cornetas de brinquedo, etcétera, enquanto todo mundo dança, lenços negros agitando-se como bigodes de vilões epiléticos, delicadas redes de cabelos soltando-se e permitindo que madeixas escapem dos penteados apertados, bainhas de saias levantadas expondo por segundos joelhos e anáguas guarnecidas de renda de bilro pré-guerra, uma frágil revoada de asas de morcego fumacentas sob a luz elétrica branca... na última estrofe os rapazes dançam em círculo no sentido dos ponteiros do relógio, as moças no sentido oposto, todos formando uma rosa, no centro da qual, com um sorriso ébrio e lascivo nos lábios, o general Wivern, de caneco erguido, é levantado por um instante, como um estame ereto. (PYNCHON, 1998, 611-612)

No trecho de García Márquez que vimos antes, a cena descrita é uma espécie de milagre profano, em que se combinam elementos bem prosaicos e outros tomados emprestados à iconografia católica: Remedios, a Bela, sobe aos céus envolta em lençóis à guisa de asas angelicais. Como tantos outros atributos e feitos de personagens de *Cem anos de solidão*, a beleza de Remedios é caracterizada desde o início como algo que transcende as fronteiras do natural. O episódio em si é assumidamente irreal, fantasioso; mas ele transcorre num cenário ficcional em que são muitas as marcas de verossimilhança: Macondo é um lugarejo como tantos outros na Colômbia e no resto da América Latina, sujeito às mesmas condições sociais e políticas que marcaram e ainda marcam a região. Mas é preciso atentar também para uma outra característica do texto: a voz do narrador. O acontecimento é relatado como algo natural; a voz é perfeitamente neutra, a mesma que ouvimos quando são narrados episódios perfeitamente verossímeis. A técnica de usar exatamente a mesma voz para relatar peripécias absurdas e acontecimentos que não estariam fora do lugar num ro-

mance realista é marca registrada de Franz Kafka; seu protótipo é a frase inicial de “A metamorfose”, assim traduzida por Modesto Carone: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso.” Esse gênero de narrativa, conhecido no Brasil como “realismo fantástico” e, nos países anglófonos, *magical realism*, alia uma história fantástica, ou mágica, a uma técnica narrativa essencialmente realista. A implicação dessa conjunção de elementos é, muitas vezes — certamente o é no caso específico de García Márquez —, de caráter político: a realidade latino-americana, submetida ao imperialismo estrangeiro e aos caprichos de um sistema político-econômico injusto e caduco, marcada pela justa posição entre a extrema miséria do grosso da população e a riqueza complacente da elite, é apresentada como uma realidade absurda que, no entanto, é experimentada por boa parte da população, e pelo mundo em geral, como algo normal. Assim, o leitor imerge num mundo em que as regras da lógica e do senso comum são violadas, porém o tom do narrador jamais demonstra qualquer espanto com os absurdos do mundo ficcional que ele apresenta.

278

Examinemos agora o trecho de Thomas Pynchon. Estamos na Alemanha; a guerra está nos estertores; numa cena orgiástica, militares aliados e mulheres alemãs comemoram o fim dos conflitos. Também aqui temos como pano de fundo um contexto real, a Alemanha no final da Segunda Guerra, mas na cena relatada não há nenhuma intenção de verossimilhança: o episódio em questão certamente não poderia ter acontecido em lugar nenhum. Mas há duas diferenças importantes entre o trecho de *Cem anos de solidão* que vimos antes e este de *O arco-íris da gravidade*. Em primeiro lugar, o inverossímil em García Márquez está no fato de que no mundo real mulheres belas, por mais belas que sejam, não ascendem aos céus envoltas em lençóis para nunca mais voltar; em outras palavras, a personagem em questão age não como se figurasse

num romance realista, e sim numa lenda tradicional, numa hagiografia ou qualquer outro gênero literário não comprometido com a noção de verossimilhança que costuma vigorar na ficção “séria” convencional. No caso do fragmento de Pynchon que vimos acima, porém, temos uma situação diferente: o que o torna inverossímil é que os personagens se comportam não como militares e civis durante a Segunda Guerra, nem tampouco como figuras de uma narrativa lendária ou num conto de fadas, e sim como personagens de um filme musical ambientado na Segunda Guerra. Eles entram em cena cantando uma canção — aliás de péssima qualidade, como são invariavelmente as canções e os poemas que aparecem na ficção de Pynchon — de modo ensaiado; em seguida, realizam uma dança que parece ter sido coreografada com esmero; no final do trecho, somos informados de que “os rapazes dançam em círculo no sentido dos ponteiros do relógio, as moças no sentido oposto, todos formando uma rosa”. Mas a forma de rosa só poderia ser vista por alguém que estivesse acima do nível da rua — o que não é o caso de Muffage e Spontoon, os dois personagens que assistem a tudo e cujo ponto de vista, é de se esperar, constitui o foco narrativo do trecho. Somos levados a concluir que somente uma filmadora colocada no alto de uma *dolly* poderia ter registrado a cena de modo a nos apresentar a configuração de rosa formada pelos dançarinos.

A segunda diferença, crucial, entre os dois textos está no tom do narrador. O narrador de *Cem anos de solidão* é onisciente, com acesso à vida interior de todos os personagens, e escrupulosamente neutro; utiliza um registro sóbrio, despido de adornos, uniforme. Como já observamos, a neutralidade do narrador, a absoluta naturalidade com que ele descreve as peripécias que violam do modo mais flagrante nosso conhecimento do mundo real, tem um sentido político claro. Mas o que vemos no trecho de *O arco-íris da gravidade* é algo bem diverso; nada poderia ser mais diferente do narrador distanciado de García Márquez do que a voz que nos re-

lata a ação aqui. No início da passagem, o general Wivern é descrito como “bem chumbado, abraçado a duas zinhas sorridentes e desgrenhadas, rosto rubicundo assumindo um tom apoplético de roxo”. A escolha de vocabulário é um tanto estranha: “chumbado” e “zinhas” não parecem pertencer ao mesmo registro que “rubicundo” e “apoplético”. No parágrafo final, temos novamente uma combinação de elementos heterogêneos. De um lado, a descrição da cantoria é bem objetiva, incluindo até mesmo termos técnicos de teoria musical: “O coro seguinte é com soldados e marinheiros todos juntos nos oito primeiros compassos, depois as moças nos oito seguintes, depois o general Wivern cantando mais oito em solo, e *tutti* para encerrar.” Porém a frase seguinte começa num tom coloquial — “Aí tem uma vez só para cavaquinhos e cornetas de brinquedo, etcétera” — e logo em seguida temos um símile muito estranho: “lenços negros agitando-se como bigodes de vilões epiléticos”. Como assim, “bigodes de vilões epiléticos”? E na mesma frase encontramos uma passagem “literária”, que termina com o sinal de pontuação preferido dos poetas românticos, as reticências: “bainhas de saias levantadas expondo por segundos joelhos e anáguas guarnecidas de renda de bilro pré-guerra, uma frágil revoada de asas de morcego fumacentas sob a luz elétrica branca...” Tudo isso causa uma sensação de estranheza muito diferente do efeito proporcionado pelo realismo fantástico de García Márquez. Se a voz de Kafka está por trás do tom frio e distanciado de García Márquez, a linguagem de Pynchon filia-se à de Joyce, a respeito de quem Beckett observou certa vez: “Quando o sentido é dormir, as palavras adormecem. [...] Quando o sentido é dança, as palavras dançam” (BECKETT, 1992, p. 331-332). Tal como ocorre em *Ulisses*, aqui o narrador não é uma figura neutra, nem sequer estável. Mas se no romance de Joyce o narrador permanece constante ao longo de cada episódio, ou no máximo durante uma parte considerável de um episódio (como ocorre em “Nausícaa”, em



que a primeira parte do texto tem uma voz narrativa diferente da que domina a segunda parte), aqui a oscilação é extrema, podendo ocorrer no interior de uma única frase.

*O arco-íris da gravidade*, como vários outros romances de Pynchon, é um livro muito extenso, em que encontramos um número imenso de personagens, diversos subenredos que transcorrem simultaneamente ou em sucessão, não raro em diversos pontos do globo terrestre: já mencionamos que o cenário do *Arco-íris* se estende por Europa, África, Ásia e América do Norte. O romance é um microcosmo, um mundo à parte em que vigoram algumas regras cujo sentido é afirmar a sua própria ficcionalidade. Pynchon recorre a técnicas de escrita mais variadas, que remetem às narrativas de aventuras destinadas a meninos, à poesia rabiscada nas divisórias de madeira dos banheiros públicos e a muitas outras formas, nem todas estritamente literárias. Pois uma das fontes importantes, como a do trecho analisado, é o cinema: versões cinematográficas de musicais da Broadway, filmes pornográficos, comédias de pastelão, até mesmo desenhos animados. Em todos os seus livros há figuras como cães que falam, lâmpadas vivas, autômatos dotados de sentimentos; em *Contra o dia* um dos personagens antropomorfizados é uma descarga elétrica; e num trecho famoso do *Arco-íris*, o leitor é apresentado à história de uma lâmpada chamada Lorde Byron. Se em García Márquez demonstra-se a irracionalidade do mundo — ou, ao menos, da parte do mundo retratada pelo romance —, em Pynchon afirma-se a ficcionalidade do mundo: o real é uma ficção. Mais ainda, o real não é um romance “sério”, nem uma epopeia, nem um conto de fadas, nem uma lenda religiosa, e sim uma ficção barata. A textura da realidade é a dos romances vagabundos, dos filmes de Hollywood, das canções vulgares, das histórias em quadrinhos.

A tradução dos romances-mundo de Pynchon envolve alguns problemas específicos, além de todas as dificuldades que se encontram inevitavelmente num romance ambicioso e dos problemas de escala colocados por um livro de mil páginas. O primeiro desses problemas é causado pela necessidade de recriar, num outro idioma, uma grande variedade de pastiches. O pastiche é um dos gêneros literários que mais resistem à tradução, não só porque, tal como a poesia, diz respeito à própria textura do idioma, mas também porque boa parte de seu efeito depende da identificação do modelo. Em Pynchon, o pastiche toma por base estilos da cultura de massa, e na medida em que a cultura de massa norte-americana tem grande difusão no mundo, muitas vezes é relativamente fácil encontrar uma solução. É o caso do exemplo citado, em que o objeto do pastiche é o musical de Hollywood, um gênero que é hoje tão universal quanto foi a ópera italiana no século XIX. Mas há casos mais complexos: o que fazer, por exemplo, quando o gênero em questão é a poesia escatológica rabiscada nas portas das cabines de privadas em banheiros públicos? A forma estrófica mais empregada na poesia escatológica de língua inglesa, o *limerick*, não tem correspondente em português. Após muita hesitação, tendo constatado a impossibilidade de traduzir os poemas utilizando quadras de redondilhas maiores, à maneira da poesia latrinária de língua portuguesa, terminei optando por recriar a forma do *limerick*, estimulado pelo exemplo de Glauco Mattoso, que já compôs um livro de poemas que adotam essa forma em português (MATTOSO, 1989). Mas, na medida em que a estrutura estrófica do *limerick* no Brasil não está associada, como no inglês, a temas pornográficos e escatológicos, houve sem dúvida uma perda. Quando levamos em conta que não há no nosso idioma uma forma poética associada de modo quase exclusivo

a temas escatológicos, somos levados a concluir que se trata de uma perda inevitável.

O caso mais radical que tive que enfrentar como tradutor de Pynchon se deu no romance *Mason & Dixon*. Todo o livro é escrito num pastiche de inglês do final do século XVIII — talvez mais paródia do que pastiche, já que alguns cacoetes estilísticos do período são levados ao exagero. Essa afetação estilística não é uma característica ornamental do livro, porém é constitutiva de sua estrutura: a própria textura do mundo ficcional do romance depende desse arcaísmo linguístico, que serve de pano de fundo para os inúmeros anacronismos intencionais do enredo. Assim sendo, fui obrigado a mergulhar em textos portugueses do período e identificar algumas marcas lexicais, sintáticas e estilísticas para que pudesse imitá-las na minha tradução. Fui também levado a tomar uma decisão que implicou uma mudança radical em relação ao texto inglês. Uma das marcas arcaizantes utilizadas por Pynchon é a ortografia. Porém as diferenças ortográficas entre o inglês do século XVIII e o de agora são relativamente pequenas, se tomarmos como termo de comparação a situação do português, que sofreu diversas reformas ortográficas nos últimos séculos, tantas e tão radicais que um texto oitocentista é de difícil leitura para um leitor de agora. Isso me fez utilizar as grafias atuais (ou melhor, as anteriores à mais recente reforma, pois minha tradução foi feita antes dela). Sob esse aspecto, a tradução se afastou bastante do original, como se pode verificar colocando os dois textos lado a lado. Eis, por exemplo, a frase inicial do texto de Pynchon, acompanhada de sua versão traduzida:

Snow-Balls have flown their Arcs, starr'd the Sides of Outbuildings, as of Cousins, carried Hats away into the brisk Wind off Delaware,— the Sleds are brought in and their Runners carefully dried and greased, shoes deposited in the back Hall, a stocking'd-foot Descent made upon the great Kitchen, in a purposeful Dither since Morning, punctuated by the ringing Lids of Boilers and Stewing-Pots, fragrant with Pie-Spices, peel'd Fruits, Suet, heated Sugar,— the Children, having all upon the Fly, among rhythmic slaps of Batter and Spoon, coax'd and stolen what they might, proceed, as upon each afternoon all this snowy Advent, to a comfortable Room at the rear of the House, years since given over to their carefree Assaults.

Bolas de neve já têm descrito seus Arcos, esborrachando-se em paredes de Galpões, e em peitos de Primos, e arrancando Chapéus para que os leve o vivificante Vento que vem do Delaware,— trazem-se para casa os Trenós, com muito desvelo enxugam-se e untam-se com graxa seus Patins, guardam-se os Sapatos na Entrada dos fundos, pés calçados em meias surgem na grande Cozinha, que desde a manhã vive grande Azáfama, pontuada pelo ressoar de Tampas de diversas Chaleiras e Panelas, a exalar odores de Especiarias, e Frutas descascadas, e Sebo, e Açúcar aquecido,— as Crianças, que tendo conseguido o que queriam, em Incursões seguidas, ao ritmo de Colheres de Pau batendo na Massa, à força de súplicas ou furtos, recolhem-se, como o fazem todas as tardes durante este Advento tão nevoso, a um Recinto confortável nos fundos da Casa, há anos entregue a seus Folguedos rumorosos.

Para não me estender demais, vou mencionar apenas mais um aspecto do romance-mundo de Pynchon que cria dificuldades para o tradutor: a impossibilidade de se recorrer a notas de rodapé. Na tradução de uma obra de ficção convencional, o tradutor volta e meia se depara com um detalhe cultural que é de fácil compre-

ensão para o leitor do original, mas que muito provavelmente se tornará um ponto de opacidade para o leitor da tradução — pois aqueles que seriam capazes de compreendê-lo muito provavelmente não estariam lendo a tradução, e sim o original. Nesses casos, o tradutor sempre pode incluir uma nota explicativa, seguida da discreta abreviação “N. T.” Essa alternativa, porém, não é possível nos romances de Pynchon, pelo mesmo motivo que inviabiliza o uso de notas nos romances de Joyce. *O arco-íris da gravidade* contém uma quantidade enorme de minúcias técnicas sobre foguetes alemães que apenas um especialista conhecerá; *Mason & Dixon* reúne incontáveis detalhes factuais a respeito da história dos Estados Unidos no final do período colonial, detalhes de que apenas alguns historiadores terão conhecimento. Todos os romances de Pynchon são assim. Ora, em meio a essa profusão de referências obscuras, como poderia o tradutor escolher aquelas que talvez fossem transparentes para o leitor do norte-americano? Pois logo se colocaria a pergunta: qual leitor — o common reader de romances? O leitor de obras experimentais? O aficionado de Pynchon? E, mesmo que fosse fácil fazer essa escolha, teríamos que levar em conta o fato de que o número e a extensão das notas seriam excessivos, aumentando em vinte ou trinta por cento o número de páginas do livro. Mas a questão não é apenas de ordem quantitativa: ao intervir de modo tão radical no romance, acrescentando-lhe centenas de notas, o tradutor estaria alterando o texto mais do que se costuma esperar numa tradução. Uma característica textual do romance-mundo de Pynchon — uma das mais marcantes, eu diria — é o fato de que, apesar das constantes violações do princípio de verossimilhança, nele muito do que é relatado é factual e pertence a ramos do conhecimento que nós, leitores, não dominamos. Boa parte do impacto desses romances reside na nossa incapacidade de separar o que é factual, porém estranho ao ponto da inverossimilhança, do que é ficcional, por vezes não muito mais estranho do que o real.

A presença das notas explicativas, que necessariamente só diriam respeito aos elementos factuais e não aos fictícios, tiraria o leitor da desconfortável posição de não saber o quê, no mundo do romance, é factual e o que não é. Nesse sentido, a intervenção do tradutor seria desastrosa, algo semelhante à de um tradutor que, num romance policial de Agatha Christie, fosse assinalando em notas de rodapé, uma por uma, as pistas que, ao final da leitura, se revelariam falsas.

286 Vejamos apenas um exemplo dessa mistura de fato com ficção, e o problema que ela levanta. Em *Mason & Dixon*, temos uma pata mecânica maravilhosa, um autômato que ganha vida, fala e se envolve emocionalmente com um pato macho — digamos assim — orgânico. Muitos dos atributos da pata mecânica são, sem dúvida, ficcionais; mas ao recorrer à internet o leitor fica perplexo de constatar que esse artefato de fato existiu na época em que se passa a história, e que, tal como ocorre no romance, ele era capaz de defecar. Evidentemente, as fezes não eram produzidas pelo autômato e sim introduzidas nele pelo homem que o operava; mesmo assim, esse fato faz com que a fronteira entre o factual e o fictício se torne ainda menos nítida. Imagine-se agora o que ocorreria se o tradutor inserisse uma nota sobre o pato mecânico criado em 1739 por Jacques de Vaucanson, explicando que o autômato realmente parecia defecar, mas que, ao contrário do que acontece no romance, não era capaz de falar. Uma tal nota sem dúvida teria o efeito — talvez involuntário — de acentuar o humor do romance, mas seria uma intromissão de todo injustificável.

Muito da força extraordinária da prosa de Pynchon provém do apagamento da fronteira entre o real e o fictício, o verossímil e o inverossímil. Ela nos leva a questionar nossos pressupostos sobre essas oposições estanques, bem como nossas divisões rígidas entre o que pertence à esfera da literatura séria e o que só tem cabimento na subliteratura. A leitura do romance-mundo de Pynchon não

proporciona apenas um mergulho numa narrativa que tem a textura de um mundo: ela provoca também a sensação inquietante de que o mundo em que vivemos nosso dia-a-dia talvez seja tão pouco verossímil, e tão fictício, quanto um romance.

## REFERÊNCIAS

BECKETT, S. Dante... Vico... Bruno... Joyce. In: NESTROVSKI, A. (Org.). *riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cem anos de solidão*. Trad. de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, s.d.

MATTOSO, G. *Limeriques & outros debiques glauquianos*. Sabará: Edições Dubolso, 1989.

PYNCHON, T. *O arco-íris da gravidade*. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Mason & Dixon*. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## O romance ri da história: Brasil, década de 1970

Pedro Dolabela Chagas (UFPR)

Falarei do romance brasileiro da década de 1970, girando ao redor de uma constatação: a presença disseminada do humor. Mais precisamente, comentarei obras que trataram com humor a história do país, e ensaiarei uma explicação do fenômeno. Que se trata se um fenômeno ainda *a ser explicado*, eis aí algo surpreendente: a historiografia pouco se dedica a ele. Rir da história – no Brasil dos anos 70, o que isso tinha de peculiar?

288 No romance do período o humor não é difícil de encontrar. Numa lista rápida de nomes: Sérgio Sant’Anna, Carlos Süssekind, Renato Pompeu, Márcio Souza, Ariano Suassuna, Jorge Amado, Ignácio de Loyola Brandão, Moacyr Scliar, Paulo de Carvalho Neto, Gladstone Mársico, Carlos Heitor Cony, Tabajara Ruas, Josué Guimarães, autores que riam de coisas diferentes, de maneiras diferentes. Nesse meio havia sátira, paródia, ironia, nonsense, derrição, pessimismo, misantropia, o grotesco, a escatologia, elementos que se misturavam na estória do personagem de Pilatos, de Carlos Heitor Cony, que andava pelas ruas do Rio de Janeiro carregando o próprio pênis amputado num vidro de conserva... Encontra-se no romance de então um pouco de todo tipo de humor que pudermos imaginar, e este fato, por si, é relevante: que ele tenha acontecido, ao invés de não acontecer; que romancistas tenham apelado ao humor naquele momento histórico específico, ao invés de outra coisa, eis aí um fenômeno obscurecido pela insistência da historiografia em admitir como “representativas” do romance escrito sob a dita-



dura apenas as obras em que a seriedade no tom indicava engajamento político ou registro memorialístico. Decerto o humor muitas vezes não era engraçado (o humor e o riso são coisas distintas, não necessariamente vinculadas): era agressivo, pessimista... Mas isso apenas reforça a pergunta: por que o humor, se não havia do que rir?

Reiteremos o ponto: predomina na crítica especializada a propensão a tomar a história política da década de 1970 como fundamento para a interpretação da literatura produzida no período. É comum que se fale não do *romance na ditadura*, mas da *ditadura no romance*: aborda-se não a história do gênero (como tal), mas as respostas das obras à história política sincrônica. Tal procedimento pode ser reducionista: muita coisa não é explicada, ou apenas mal explicada naquela chave reflexológica, o que inclui o humor. Seria *Confissões de Ralfo* uma reação à ditadura – ou *Armadilha para Lamartine*, *Romance da Pedra do Reino*, *Tenda dos milagres*, *Quatro-olhos*?... É simples assim? Não, e duas constatações logo se impõem. Primeiro, deve-se admitir o dado – aliás bastante óbvio – de que a ditadura não foi assumida como referência obrigatória para a totalidade da produção do período: muitas foram as obras que não reagiram a ela, ou por não abordarem claramente a vida política (como *Água viva*, *Deus de Caim*, *Lavoura arcaica*...), ou por tratarem de aspectos da vida social que, apesar de immanentemente politizados, não resultavam exclusivamente de políticas do regime (como a pobreza do Nordeste em *Essa terra* ou a violência urbana em *Lúcio Flávio*). Em segundo lugar, a remissão da literatura ao real é tão variada que a escolha pelo humor no tratamento da história nunca deveria surpreender, mesmo num momento tão grave: surpreendente é que ela não seja objeto mais freqüente de consideração, pois nem sempre a gravidade da história, então, impôs ao romancista a gravidade no tom.

Mas o caso é que, no período que nos interessa, o recurso ao humor na remissão à história ainda está por receber uma inter-

290 pretação abrangente: tentarei iniciá-la aqui. Veja-se que não procuro, nos limites deste artigo, oferecer uma explicação global para a presença do humor no romance de então, mas apenas do humor dirigido à história política brasileira. Para a disseminação do humor naquela produção existem várias explicações potencialmente complementares: a emergência de uma episteme (apressadamente chamada de “pós-moderna”) caracterizada pelo ceticismo quanto ao estatuto da representação, o que colocaria em crise as “nobres funções” tradicionalmente atribuídas à literatura; o impacto no Brasil do *boom* do romance latino-americano, em sua miríade de tons mobilizados para o tratamento da realidade social (implodindo assim o tradicional “compromisso com a gravidade” do romance realista do continente); a diluição da influência do “senso de missão” implicado na noção de “literatura nacional”; a rarefação da presença pública do escritor, com o paradoxal aumento de “liberdade de expressão” (ou senso de “autonomia”) que esse recuo suscitou. O que chama então a atenção do historiador não é a *existência* do humor no romance – pois antes já tínhamos Luís Guimarães Jr., Machado de Assis, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Cyro dos Anjos, Campos de Carvalho, José Cândido de Carvalho... – mas a sua extensão e recorrência nos anos 70; para os interesses deste artigo, chama especialmente atenção a sua apropriação para tematizar o Brasil como história, como sociedade, como paisagem urbana, como “povo”, nação ou “cultura”, gesto que revela que até então Machado de Assis e Lima Barreto haviam sido exceções: em períodos anteriores, via de regra, quem falava do Brasil costumava falar sério...

Basta observar – e aqui inicio a aproximação entre romance e vida intelectual que passarei a explorar – a história do pensamento social brasileiro. Pensemos na visão inquietante de uma porção desconhecida do território de um país cujo senso de nacionalidade, ainda em formação, demandava a urgente consolidação do Estado

(que ainda era muito frágil) e organização da sociedade civil (ainda muito desarticulada): havia muita seriedade, muita gravidade nas percepções e diagnósticos de Euclides da Cunha, em suas críticas às nossas instituições políticas, ao descompasso entre o Estado e a nação, ao antagonismo (ativo, mas latente) entre litoral e sertão... Era seriíssima a sua crítica à “civilização de copistas” da Rua do Ouvidor, com os seus imitadores das modas de Paris; era cheia de presságios a sua admiração pela “autenticidade” do sertanejo, que parecia atrasado pelos padrões civilizacionais do Ocidente, mas que despontava como “base orgânica” da nossa nacionalidade. Tudo isso era muito carregado de seriedade, pois a dualidade, o contraste, o conflito funcionavam como alertas para a nossa elite política, numa antevisão do futuro nebuloso que aguardava o país se ele permanecesse cindido entre uma modernização inadequada, mas irrefreável, e uma cultura “autóctone” plena de autenticidade e potência, mas condenada à ignorância e à miséria.

Essa relação com o futuro trazia embutido um apelo ao planejamento, à reforma, à participação do Estado na construção do futuro. Em linhas gerais, não é exagero postular que daquele modo se processou a história do futuro no Brasil do século XX, pois afora algumas figuras isoladas (como Paulo Prado) até mesmo as ideias mais pessimistas – aquelas que identificavam “males de origem” que tenderiam indefinidamente a tolher o nosso desenvolvimento – não eliminavam a possibilidade de salvação pelo planejamento, pela mudança orientada de cima para baixo, partindo do governo e das elites intelectuais para abarcar o conjunto da população. A utopia, como promessa de “realização” ou “conciliação” pela modernização, serviu como elo entre a história material e a história simbólica do Brasil durante o ciclo nacional-desenvolvimentista: acreditava-se que a gestão diretiva (e formativa) da sociedade pelo Estado – da economia, da saúde, da cultura, da educação... – poderia levar à construção de um país reconciliado, modernizado mas

fiel à sua identidade historicamente cristalizada – à sua “cultura”.

Era assim que, no pensamento do ISEB nos anos 50 – para nos aproximarmos do momento que nos interessa –, a modernização da economia induzida pela industrialização, de um lado, e as manifestações “orgânicas” (“populares”, “originais”, “autênticas”) da cultura brasileira, de outro, se reconciliavam em ideações de futuro que pressupunham, sempre, a função conciliadora do Estado. De maneira similar, no campo artístico abundavam propostas de síntese entre a “modernidade” e a “tradição”, buscando-se por manifestações orgânicas de “brasilidade” que, ao representarem a nossa contribuição – singular, local – à cultura global, serviriam de substrato para a nossa passagem à modernidade. Era a utopia implícita em Guimarães Rosa (“o sertão e o mundo”...), em Oscar Niemeyer (um modernismo “sensualista”), na Bossa Nova, no Cinema Novo, no Tropicalismo: uma arte nacional e globalizada, orgânica e moderna, 100% local e 100% ocidental, visões que comportavam certo intimismo na incorporação de uma história brasileira interpretada como “cultura”, e que, nessa condição, daria substrato a produções que apresentariam ao mundo um Brasil *autonomamente* moderno – um Brasil que ascendera da condição de receptor passivo da cultura estrangeira à de exportador das suas próprias versões da modernidade.

292

Este tom otimista não era, porém, tão fácil de encontrar no romance dos anos 50. Ao contrário da música e da arquitetura, quando o romance tematizava o Brasil havia pouca descontração, pouca promessa de futuro – humor, menos ainda. Dentre as obras mais canonizadas que tematizavam a condição nacional no segundo pós-guerra, de imediato me vêm à mente *A menina morta*, *Grande sertão: veredas*, *Crônica da casa assassinada*, *Vila dos confins*, *Marcoré*, *O tronco*... O riso era raro. Decerto havia humor em *O ventre*, em *A morte e a morte de Quincas Berro d'água*, em *O coronel e o lobisomem* e na obra de Campos de Carvalho, mas não

está claro que as suas visões do Brasil serviam como metonímias do país como um todo, como representações da sua identidade ou condição global. Na década de 1950, e por boa parte da década seguinte, as interpretações do país pela literatura e pelas humanidades seguiriam dualistas: um Brasil moderno diante de um Brasil arcaico; um alto valor atribuído à matriz orgânica da nossa cultura, que impunha a necessidade de seleção da cultura “importada”; um Brasil rural politicamente opressivo, contra uma democracia de massa ainda incipiente... Projetar o futuro a partir do passado envolvia uma relação crítica com o “estrangeiro” (atendendo à nossa fome de autonomia), mas também com o nosso passado, cujas piores características não poderiam subsistir. Pois o Brasil “profundo” era culturalmente rico, mas muitas das suas estruturas econômicas e sociais deviam desaparecer por bons motivos: ninguém defendia a subsistência do Brasil coronelista, analfabeto e doente. Ocorre que certa porção da nossa cultura mais “autêntica” parecia estar preservada em seu meio, agora parecendo fadada ao desaparecimento. A inevitabilidade da modernização despertava uma sensação de perda, fazendo com que a virada dos anos 60 marcasse no Brasil aquilo que a Alemanha vivera na virada do século XIX – quando tradições “orgânicas” começavam a desaparecer em nome de um futuro talvez promissor, mas certamente destruidor: matar o Brasil antigo na criação do Brasil novo, isso gerava angústia.

Na década de 1970 as angústias eram outras, porém. Mudaram as visões do futuro: o futuro não estava mais em aberto, o futuro já havia chegado. E a menos que se acreditasse no “milagre econômico” e na “salvação da ordem” pelo regime, as suas promessas *não* haviam se concretizado. A tensão era grande, e *por isso* o humor foi buscado – ou pelo menos é o que eu acredito que aconteceu.

Pensemos no humor como reação à sensação de incerteza, num cenário de conflito. O humor pode ser uma estratégia espon-

tânea, e mesmo natural, para equacionar posições de conciliação difícil (ou impossível) em contextos nos quais a conciliação se faz necessária, desejada, ou pelo menos conveniente. Pessoas riem num velório: não há conciliação, mas quer-se conciliação, não há saída, mas a saída é necessária, tenho que prosseguir, não posso prosseguir, vou prosseguir. Quando não prevalece um sentimento de revolta ou indignação, não há velório sem alguma recorrência do riso discreto – o humor emergindo como solução espontânea para o desejo por uma conciliação impossível.

Naturalmente, num romance a situação é outra. Nele o humor não é uma reação espontânea, mas um efeito construído, pensado e dirigido a certa plateia. Um romance pode provocar o leitor e colocá-lo numa posição de desconforto; um tom agressivo pode elevar a tensão; o enredo pode entrelaçar ideias contraditórias na solução inesperada do conflito que ele mesmo articulou – e todas essas coisas podem ser engraçadas. É claro que não há nada aí de necessariamente positivo no plano moral ou político, mas tal como

294 no riso espontâneo a pipocar num velório, um romance, na condição de prática socializada dirigida a uma coletividade cujas expectativas o autor conhece bem, pode ser mobilizado para provocar a sua reação a questões emocionalmente complexas: era assim que alguns escritores brincavam com a história do Brasil na década de 1970, num momento de frustração, de sensação de fracasso, de fechamento do futuro. O humor não raro suscitava um riso amargo, ruim, ao tratar o Brasil com derrisão – nem sempre o Brasil real, mas aquelas versões do Brasil prometidas pelas promessas recentes de futuro, oferecidas tanto pelo discurso oficial quanto pela oposição radical.

O humor como reação à paralisia, à interrupção do futuro? Havia um pouco de Jonathan Swift – humor inteligente, mas ao mesmo tempo descrente – no romance daquele Brasil parado no atoleiro? Sim, mas não apenas, pois havia também o humor baixo,

francamente anti-inteligente do *Pilatos* de Cony – como quando o dono do restaurante, desavisado, fatia e come o pênis do narrador pensando tratar-se de uma salsicha em conserva... Swift, Rabelais, uma pitada de Voltaire em Augusto Boal: os tons variavam, mas o conjunto sugeria que o humor talvez fosse mais que adequado, que ele se tornara afinal *necessário* para tratar do Brasil contemporâneo. É como se apenas o humor estivesse à altura da tarefa: o Brasil *em si* se tornara risível, especialmente pelo descompasso entre realidade e discurso. Ao invés, então, de fazer piada com a história do Brasil – como o Oswald de Andrade de *Pau-Brasil* –, Érico Veríssimo, em *Incidente em Antares*, e Márcio Souza, em *Galvez, o Imperador do Acre*, trataram a nossa história *em si* como piada: a diferença não era pouca.

Vejamos o caso de Érico Veríssimo. O épico de *O tempo e o vento* ficara para trás; agora o recuo ao Rio Grande do Sul do século XIX aparece na rixa entre os Vacariano, família oligárquica que habitava Antares desde a fundação do município, e os Campolargo, que chegaram mais tarde. A briga mesquinha, motivada pelo interesse material, se travestiria de política nacional durante a guerra entre os federalistas (apoiados pelos Vacariano, “elite tradicional” que se beneficiaria com a independência do Rio Grande do Sul) e os republicanos (os Campolargo, cuja falta de “ancestralidade” não lhes conferia uma ascendência “natural” sobre o lugar, tornando a permanência no Brasil melhor negócio). Assim se nacionalizava a briga entre as duas famílias, o que prosseguiria no governo Vargas e mais adiante, até que elas afinal conseguissem acomodar – com a morte de um dos patriarcas – a velha rotina de conflitos do coronelismo local num conchavo mutuamente proveitoso.

Tudo seguiria nesta nova normalidade até o “incidente”: uma greve geral, que incluía os coveiros, deixa sete cadáveres insepultos que retornam à praça central de Antares para exigir o próprio enterro. Se não fossem atendidos, eles contariam tudo o que

sabiam sobre os vivos: eram figuras de origens e posições sociais diferentes, compondo uma paleta social completa, que juntos poderiam desmascarar a cidade inteira, desvelando a hipocrisia geral. Lá estavam a matriarca dos Campolargo, um sapateiro anarquista, um importante advogado que trabalhava para a elite política, um pacifista que fora torturado até a morte pela polícia, um bêbado, uma prostituta e um músico suicida: quem estaria imune ao que eles teriam pra contar? O “auto” começa, e a podridão moral vem à tona...

Ao final ocorre a “ação borracha” das autoridades, para que o incidente fosse esquecido como se nunca tivesse ocorrido, passando a ser explicado como uma “alucinação”. Tem-se nisso uma clara remissão ao presente de publicação da obra, o que jamais deixara de permear a narrativa, mas que apenas no final ascende ao primeiro plano. Se a remissão ao Brasil de 1970 bastasse, porém, como baliza interpretativa para *Incidente em Antares*, por que o autor realiza tamanha volta no tempo? Para que voltar ao século XIX se o tema – e objeto da crítica – se resumisse ao presente da ditadura? E por que associar o giro pela história à hipocrisia paroquial e corrupção política da província? A sátira de Veríssimo carrega no tom moral – mas por que o giro pela história, afinal?

296

Uma constatação óbvia é que o giro faz o passado explicar o presente, ao mostrar que, à sua maneira, o passado já era como o presente – diferente, porém igual. Já no século XIX teria se estabelecido um modo de funcionamento daquele microcosmo que, a partir de então, seria dominado por um conjunto coerente de princípios: 1) a apropriação familiar do mando político pelo controle da vida econômica; 2) o monopólio privado da violência pela influência das grandes famílias sobre o comando da polícia local; 3) a preocupação em legitimar aquelas formas de poder pelo investimento na aparência de legalidade, controlando-se para tanto a imagem pública dos cidadãos “proeminentes” e a construção das narrativas



sobre o passado e o presente do lugar. *Incidente em Antares* mostra a consolidação precoce desta estrutura de poder na história do Rio Grande, com a sua lógica interna e o seu forte poder de permanência. Insinua-se daí a sua extensão a todo o território nacional, do qual Antares seria uma metonímia. E ao fazê-lo, a obra ri – ela ri da história. Um riso que pressupõe o juízo, como sempre acontece: nós rimos quando aceitamos que o objeto do riso de fato merece a nossa risada. Isso varia muito, mas o riso sempre tem algum senso de medida: nem tudo é igualmente risível, pelo menos não de qualquer maneira – especialmente porque o riso nunca é individual. O riso produz uma comunhão provisória entre o autor da piada e aqueles – nem sempre todos – que dela rirão. Se *Incidente em Antares* fez tanto sucesso, é de supor então que na década de 1970 muitos leitores estavam dispostos a subscrever aquela visão de um Brasil “ontologicamente injusto” apresentada na obra de Veríssimo, sugestão que é reforçada pela constatação de que outras obras do período exploravam uma sensibilidade afim. Por exemplo, e descontada a sua pequena repercussão, vejamos o que acontece em *Cágada, ou a história de uma cidade a um passo de*, de Gladstone Mársico, lançado em 1974, três anos após *Incidente em Antares*.

Novamente no interior gaúcho, o enredo começa com a chegada de Glupp, colono judeu, a terras indígenas. Glupp expulsa-os da terra e os índios morrem numa geada: na alienação e na morte dos nativos começamos a revisitar a história do Brasil. Glupp fica com as terras e dá início ao trabalho solitário, duro, paciente de exploração, acabando por atrair a atenção de uns desocupados que tentam lá se estabelecer. Um deles, Ovo de Páscoa, monta um boteco em frente à casa de Glupp e começa a planejar a emancipação do município, desde o início buscando garantir que, ao consegui-lo, o judeu *não* detivesse poder de mando. Temos aí o segundo passo da história do Brasil: um aproveitador constrói a máquina estatal para concentrar o poder político e viver à custa do empreendedor.

Mas os problemas do lugar são muitos, e para chamar a atenção do governo do Rio Grande do Sul, às vésperas do golpe de 64, o município de Cágada monta um Grupo de Onze, seguindo o chamado de Leonel Brizola em defesa de João Goulart. Ao apoiar Brizola na defesa de Goulart, Cágada apareceria no radar do executivo estadual e nacional, atraindo assim, quem sabe, algum investimento estatal (como não poderia deixar de ser). Mas então, após o golpe, tendo sido o único lugar em que um Grupo de Onze de fato se tornara efetivo, Cágada é também o primeiro a ser visitado pelo exército, que prende os envolvidos, que logo são “desaparecidos”...

Um ponto importante: nem o primeiro capítulo, da morte dos índios, nem o último, do “desaparecimento” do Grupo dos Onze, é engraçado. O autor não queria que o leitor risse daquelas coisas, pelo contrário: o que recebia um tratamento cômico era a trama – cheia de um humor burlesco, grotesco, que eu não resgatei aqui – da criação e gestão do município, sob o velho *modus operandi* da história do Brasil como história do Estado. O riso não era dedicado ao horror da história, mas ao seu legado fomentador de hábitos e rotinas, uma certa “maneira de ser” da qual o autor escarnecia, mas diante da qual ele parecia sentir-se impotente. E o acúmulo de exemplos – o romance que ria e maldizia a história brasileira em *Cágada*, em *Incidente em Antares*, em *Galvez, o Imperador do Acre*, ou com uma ênfase mais forte no presente em *Fazenda modelo*, de Chico Buarque, em *A região submersa*, de Tabajara Ruas, em *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães, em *Tenda dos milagres*, de Jorge Amado, em *Jane Spitfire*, de Augusto Boal (que comentaremos adiante)... –, esse acúmulo de exemplos faz transparecer que, a certa altura, tratar com derrisão a história do Brasil passara a soar *adequado*: voltar ao passado para posicionar o Brasil num eterno presente, numa eterna repetição que tornava o passado e o presente uma única e mesma coisa, essas ideias haviam se tornado de fácil aceitação. Os anos 50 falavam

de modernização, mas nos anos 70 impusera-se a *stasis*: o futuro estava cancelado, ou no mínimo adiado; o passado e o presente pareciam variações do mesmo, apesar das suas diferenças de superfície. Não era mais o Brasil otimista do ISEB, nem o Brasil sombrio, mas ainda assim possível, de Euclides da Cunha (que bem ou mal identificava problemas *a serem superados*): aquele Brasil da eterna repetição era, afinal, o Brasil de Raymundo Faoro.

Para retomar a história resgatada por Luiz Werneck Vianna (2009): *Os donos do poder* apareceu em 1958, mas de início foi quase ignorado, caso típico da obra que chegou a ser premiada, mas foi pouco lida. O seu lançamento coincidiu com o momento de maior credibilidade – e entusiasmo – com a política e o pensamento nacional-desenvolvimentista, que davam sequência ao impulso modernizador de 1930 preconizando uma coalizão ampla entre o empresariado brasileiro (interpretado como empresariado *nacional*), a burocracia estatal e o proletariado urbano. Mas Faoro fazia o diagnóstico oposto: para ele a política nacional-popular estava sob a domínio de elites econômicas e de uma burocracia que, donas do poder desde 1500, continuariam agindo contra a constituição do povo como “um corpo comunitário com vida própria” (FAORO apud VIANNA, 2009, p. 367). A origem do mal vinha da formação do estado patrimonial português no século XIV, que nos legara instituições que, passado tanto tempo, ainda sustentavam a autotelia do Estado em relação à sociedade. Nossa economia não era autônoma às ações do governo central, a sociedade civil era dependente do Estado e o interesse privado dependia da legitimação e suporte interessado do poder público: o controle do Estado vencia tanto a representação política dos interesses majoritários quanto a liberdade de empreendimento individual. E notabilizava o sistema a sua ilimitada capacidade de adaptação, sempre sobrevivendo às transformações sociais e históricas ao encontrar meios para preservar intocada a autoridade do Estado na mediação, e eventual

determinação, da direção e sentido da vida política e econômica do país. Na origem dos nossos males, estava o Estado, desde sempre presente em tudo e todas as coisas: “para além” do Estado, o Brasil não existia.

Decerto Faoro tinha um programa (VIANNA, 2009, p. 374), de viés potencialmente revolucionário: libertar a sociedade do Estado demandaria o fortalecimento do sistema político da representação, a emancipação do setor produtivo, a distinção entre o público e o privado, o fortalecimento do federalismo contra a centralização na União, o estímulo à capacidade de auto-organização da sociedade – mas o seu tom soturno, em meio ao otimismo reinante em 1958, impediu que a sua obra tivesse grande apelo. Apenas o golpe e o regime ditatorial enfim mudariam a sua fortuna crítica: em 1975, ano da segunda edição, o tom soturno passara a atender à sensação generalizada de frustração. Faoro parecia explicar as motivações profundas, na aparência inevitáveis, da reincidência do autoritarismo no Brasil, daquela sensação de repetição do mesmo que na década de 1970 levava a projetar-se o futuro como condenação ao passado, conferindo-se à possibilidade de reforma um verniz utópico. Por analogia, era como se *Os donos do poder* fosse uma interpretação séria dos impasses que em *Cágada e Incidente em Antares* eram vistos comicamente: ao lidarem com o travamento que o passado legara ao presente, é como se a ficção e o ensaio de interpretação nacional dessem respostas diferentes, mas convergentes, a uma sensibilidade comum. Em Mársico e Veríssimo o riso demarcava uma recusa à resignação, um pequeno ato de resistência contra a impossibilidade da ação transformadora, mas que reconhecia de antemão a sua própria impotência: também em Faoro havia essa mistura de indignação e resignação, de revolta e impotência, que delegava ao otimismo o lugar da utopia.

Está claro que o romance riria da história também de outras maneiras – como alguns anos mais tarde em *Jane Spitfire*, de Au-

gusto Boal. Em Wilwaukee, Mrs. Janet Cartwright, discreta dona de casa, recebe um telefonema inesperado, veste uma fantasia e se transforma na espiã Jane Spitfire, agente da SIA (Sophisticated Intelligence Agency). Na missão mais importante da sua carreira, Spitfire devia destruir Happilândia, país da América Latina que, pela felicidade e bem-estar de seus habitantes, tornara-se uma ameaça simbólica ao poderio americano; em especial, ela deveria apoderar-se das “Cinco Fórmulas Mágicas” usadas na “Reconstrução Nacional” do país.

Em defesa do interesse americano, ela mata a torto e a direito. Tudo é burlesco: ela é uma versão feminina do MacGyver da TV, que domina todos os conhecimentos práticos que precisa; ela é uma James Bond voluptuosa – e lasciva, quando o dever obriga –, que manipula os homens pela atração sexual; ela é versada em todas as disciplinas e conversa com autoridade sobre qualquer assunto – e vai entrando em cenas de ação hiperbólicas, no tom satírico que a minha descrição já terá sugerido. A obra foi concluída em 1976 durante o exílio de Boal na Argentina, e o panorama que permanece como remissão de fundo incluía a história recente não apenas do Brasil e da Argentina, mas também de Cuba, do Chile, do Vietnã, sempre sob a sombra da intervenção americana. A acidez antiamericana e a crítica ao capitalismo, naquele contexto de lançamento (pela Codecri, editora do Pasquim, em 1977), talvez evocassem no leitor simpático uma crítica à sedução da classe média brasileira pelo *american way of life* durante o “milagre econômico”. Mas o que se percebe é que a obra não veiculava qualquer otimismo quanto à reversão da nossa submissão. Não havia como vencer os Estados Unidos, em sua hegemonia econômica, militar e cultural – e o riso, mais uma vez, misturava raiva e resignação.

A semelhança aqui é menos com Raymundo Faoro que com a teoria da dependência ou as “ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, que afirmavam que não deveríamos esperar das esferas

de produção material e cultural do Terceiro Mundo qualquer intenção de reversão da nossa condição periférica, pois num país como o nosso os produtores e os consumidores de mercadorias, ideias e cultura historicamente se contentam com a importação da produção estrangeira. Tal predisposição jamais despertaria uma vontade de transformação das relações centro-periferia pautada pelo interesse *nacional*, uma vez que um tal interesse, entre os agentes mais influentes, simplesmente inexistia: se o “interesse nacional” deveria fomentar certa vontade de autonomia, a satisfação com a importação – e consequente acomodação à distribuição global de poder – era o seu exato oposto. Se o paradoxo do nacional-desenvolvimentismo era que a defesa do interesse nacional pressupunha a modernização do país dentro de moldes desenvolvidos no exterior (i.e. a nossa autonomização pressupunha inicialmente a adequação às regras e modelos das nações centrais), a teoria da dependência, vindo no refluxo do otimismo desenvolvimentista, denunciava como ingênuo o entendimento daquele processo como um compromisso momentâneo em defesa do nosso interesse futuro – pois para o empresariado seria sempre imediatamente mais proveitoso atender ao interesse estrangeiro do que colocar-se a serviço do “desenvolvimento nacional”, como quer que se quisesse defini-lo. Em *Jane Spitfire*, Happilândia subvertera aquela ordem, autonomizando-se do centro sem pedir a sua permissão ou tutela: o pacto entre a elite local e o interesse estrangeiro fora rompido e o novo modelo parecia estar funcionando, num precedente que poderia travar a dinâmica da hierarquia. Se Boal então ria da história, era como o fazia Swift: diante do cinismo, da idiotice, da arrogância e do mal, o humor dava vazão à raiva e aliviava a impotência.

302

Retorno ao começo. O objeto de discussão, aqui, foi o romance que tratava a história brasileira com humor. Não abordei obras cujo humor fosse mais claramente devotado ao presente (como *Pilatos*, *Zero*, *Quatro-Olhos*), nem comentei uma obra como

*O exército de um homem só*, de Moacyr Scliar, que extrapolava o Brasil para falar de um tipo “global”. Tampouco lidei com as tantas obras cujo humor não remetia especificamente à nossa política ou à nossa história (*Confissões de Ralfo*, *Armadilha para Lamartine*, *Meu tio Atahualpa...*), e acima de tudo não sugeri que a minha interpretação do humor como reação à *stasis* deva eliminar outras interpretações possíveis da sua disseminação no romance daquele período. Ainda assim, o recorte escolhido permitiu a derivação de algumas generalizações a partir das convergências nas visões do país das obras selecionadas – mesmo que nem todas elas tenham recebido um comentário individualizado.

Que convergências apareçam, isso não deve surpreender. À sua maneira, o romance que ria da história queria produzir consenso. Ao dirigir a sua derrisão e escárnio contra alvos que não poderiam subsistir numa sociedade idealmente boa – mesmo que toda utopia estivesse adiada para um futuro indiscernível –, aqueles autores escreviam para leitores que riam com eles das mesmas coisas, e assim se engajavam na produção de um novo lugar-comum sobre o país: a noção de que éramos aquilo que desde sempre havíamos sido, ou que apenas mudanças radicais impediriam o futuro de reproduzir o passado. Se nisso havia “formação de consenso”, é porque o humor que agredia a história do Brasil não agredia o leitor – que era, pelo contrário, antecipado como cúmplice, como alguém que subscreveria a derrisão sem sentir-se por ela atingido. Havia nisso a formação de um “nós” a criticar em uníssono um certo “eles”, e nesse sentido aquelas obras não tinham nada de ameaçador: o leitor era preservado em sua posição de segurança.

Talvez valha a pena sondar a extensão deste consenso na história do romance brasileiro a partir de então – mas isso já seria uma outra investigação.

## REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. *Jane Spitfire*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1977.

MÁRSICO, Gladstone. *Cágada, ou a história de uma cidade a um passo de*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1974.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013 [1971].

VIANNA, Luís Werneck. “Raymundo Faoro e a difícil busca do moderno no país da modernização”. In: BOTELHO, André, SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 364-77.



## A ideia de romance: algumas concepções antemodernas<sup>1</sup>

Roberto Acízelo de Souza  
(UERJ/CNPq/FAPERJ)

### 1

Tornou-se usual afirmar que o romance teria sido completamente ignorado pelos estudos literários antigos e clássicos, por tratar-se de gênero marginal e desimportante até o século XVIII, se não inexistente até então. Essa generalização, contudo, não resiste a exame mais cuidadoso, não sendo difícil demonstrar sua inconsistência. Na suposição, no entanto, de que em geral são pouco conhecidos textos antemodernos dedicados à questão do romance, selecionamos alguns deles para análise. Constituímos assim um pequeno *corpus*, passível naturalmente de expansão, integrado por um hino em prosa do século II d.C., um diálogo português da primeira metade do século XVII e uma carta-tratado francesa da segunda metade do mesmo século. Suplementarmente, teremos ainda em conta alguns compêndios escolares brasileiros que, embora produzidos nos séculos XIX e XX, fundamentam-se nitidamente em tradições anteriores à modernidade.

305

### 2

Vejamos então, inicialmente, o texto com que Élio Aristides (117 ou 129 – *circa* 187 d.C.), considerado o maior sofista e mestre de retórica do seu tempo, abre seu *Hino a Serápis*.

O texto funciona como um prefácio, em que o autor procura legitimar o gênero da obra, um hino, mas com a particularidade

de, contrariando praxes e expectativas, apresentar-se em prosa, e não em versos. Parte assim para uma verdadeira defesa da prosa, contra o primado ancestral e o *status* quase sagrado concedido na Grécia antiga à poesia. Começa com uma louvação aos poetas, apenas aparente, entretanto, como logo se constata pela ironia de que se reveste:

Bem-aventurada é a raça dos poetas, e livre de tribulações. Não só podem eles iniciar assuntos sobre o que quer que queiram – nem verdadeiros nem convincentes, às vezes sem qualquer base, se verificarmos apropriadamente –, mas também os manuseiam como bem entendem, com alguns pensamentos e noções que seriam ininteligíveis, sem o que vem antes e o que se lhes segue. Nós os compreendemos e os aceitamos só porque tudo se diz numa só peça, e sentimo-nos muito felizes ao lograr compreendê-los. Às vezes, eles contam o começo de algo e omitem o resto, como se tivessem desistido; às vezes o roubam do começo, ou cortam o meio, e acham tudo aceitável. [...] Sem dúvida, nós os veneramos e julgamos tão divinos que lhes delegamos a composição de hinos e invocação aos deuses, como se eles fossem, na verdade, seus profetas. (ARISTIDES, 2014, p. 549-550)

306

Em seguida, delinea o campo da prosa:

Mas a capacidade de compor um assunto apropriado, o bem pensado arranjo dos detalhes, a precisão de apresentação (dentro de limites humanos), estas são qualidades que julgamos desnecessário reportar aos deuses. Pois, em todas as outras ocasiões, usamos o discurso em forma de prosa: encômios de façanhas atléticas e heroicas, narrativas de guerras, invenções de fábulas, disputas nos tribunais, e em relação a tudo o mais, por assim dizer, o discurso em forma de prosa nos basta; em relação aos deuses que o deram a nós, contudo, não julgamos decoroso utilizá-lo. (ARISTIDES, 2014, p. 550)

Por fim, como um bom sofista, torce o rumo do raciocínio a seu favor – isto é, a favor da prosa, de que afinal é praticante –, por intermédio de entimemas e pelo menos um silogismo claro: os deuses amam a naturalidade; a prosa é mais natural do que a poesia; logo, os deuses se comprazem mais com hinos em prosa do que com hinos metrificadas (cf. p. 551).

Pode-se argumentar que o autor se ocupa com a prosa em geral, e não propriamente com o romance; mas, afinal, seria excessivo entrever, na defesa da prosa empreendida por Élio Aristides, alusões a características que no futuro estavam destinadas a distinguir o romance entre as modalidades de prosa? Veja-se: ele assinala ser próprio da prosa “o bem pensado arranjo dos detalhes” e “a precisão da apresentação”, traços composicionais que, acreditamos, não teríamos dificuldades de associar ao romance; e, entre as espécies de prosa que enumera – “encômios de façanhas atléticas e heroicas”, “narrativas de guerra”, “disputas nos tribunais” –, encontra espaço para “invenções de fábulas”, o que também não nos parece forçado tomar como elemento constitutivo do romance.<sup>2</sup>

Passemos agora a um texto da primeira metade do século XVII: *Corte na aldeia*, do letrado português Francisco Rodrigues Lobo (circa 1580-1622).

A obra consiste na encenação de um diálogo entre vários personagens, com fins didático-moralizantes. Em meio aos muitos assuntos da conversa que os entretêm, figura, em certas passagens do capítulo I, a questão do gênero de leitura que cada qual prefere. As opiniões se dividem, e cada um defende a sua, situados fora da contenda os livros ditos “divinos” e os “necessários” (LOBO, 2014, p. 556): Leonardo, Dr. Lívio e D. Júlio se declaram contra os “livros de cavalaria e histórias fingidas” (LOBO, 2014, p. 557), de que Solino se revela entusiasta; Píndaro, por seu turno, como era de se esperar de alguém com tal nome, defende – claro – a superioridade da poesia. Ora, no empenho de Solino para enunciar os traços

próprios às “histórias fingidas” é fácil perceber, numa linguagem de sabor antigo, e sem o emprego da palavra *romance* – então corrente em português, mas desprovida do significado moderno que adquiriria só no início do século XIX –, uma clara caracterização do gênero. Assim, a modalidade de história de sua predileção se distinguiria por traços fortes e bem definidos:

a graça de tecer e historiar as aventuras, o decoro de tratar as pessoas, a agudeza e galantaria das tenções, o pintar as armas, o betar as cores, o encaminhar e desencontrar os sucessos, o encarecer a pureza de uns amores, a pena de uns ciúmes, a firmeza de uma ausência, e muitas outras coisas que recreiam o ânimo e afeioam e apuram o entendimento. (LOBO, 2014, p. 555)

Ora, quem não reconhece, no conjunto desses traços, res-salvadas algumas diferenças, uma pronunciada congruência com a moderna ideia de *romance*?

308

Prosseguindo, venhamos ao terceiro componente do núcleo principal do nosso *corpus*. Trata-se do texto que precede a primeira parte do *romance Zaïde* (1669), de Mme. De Lafayette (1634-1693), caracterizado como uma carta-tratado dirigida à autora, assinada pelo abade Pierre-Daniel Huet (1630-1721) e escrita no ano de 1666. Consiste num ensaio elaborado em forma de carta, e que se tornou conhecido sob o título “Sobre a origem dos romances”. Diferentemente dos textos antes examinados, este se ocupa explicitamente do gênero *romance*, tanto que já se serve do termo *romance*, então já investido, na língua francesa, do significado moderno que mais tarde assumiria também em português e em italiano.

O autor começa definindo o lugar onde o *romance* se teria originado, o que lhe dá ocasião para uma saborosa definição do gênero: “Não é nem na Provença nem na Espanha, como muitos o creem, que se deve esperar encontrar os primeiros começos deste

agradável divertimento de nobres desocupados; é preciso ir buscá-los em países mais distantes e na mais recuada antiguidade” (HUET, 2014, p. 581). E prossegue, com definição mais analítica:

[O] que chamamos propriamente *romances* são *histórias fingidas de aventuras amorosas, escritas em prosa com arte, para o prazer e a instrução dos leitores*. Digo *histórias fingidas* para distingui-las das histórias verdadeiras; acrescento *aventuras amorosas* porque o amor deve ser o principal assunto do romance. É preciso que eles sejam escritos *em prosa* para serem conformes ao uso deste século; é preciso que sejam escritos *com arte* e sob certas regras, pois do contrário o resultado será um acúmulo sem ordem e sem beleza. (HUET, 2014, p. 581)

Em seguida, assinala os fins a que deve servir o gênero: “A finalidade principal dos romances, ou pelo menos a que deveria ser [...], é a instrução dos leitores, aos quais é preciso sempre fazer ver a virtude coroada e o vício punido” (HUET, 2014, p. 581). E arremata com princípio que ecoa a máxima horaciana do “prodesse aut delectare”<sup>3</sup>:

Pois, como o espírito do homem é naturalmente inimigo dos ensinamentos, e seu amor o revolta contra as instruções, é preciso enganar pelo engodo do prazer e adoçar a severidade dos preceitos pelo encanto dos exemplos, e corrigir seus defeitos, condenando-os em um outro. Assim, o divertimento do leitor que o romancista hábil parece propor-se como fim não é senão uma finalidade subordinada à principal, que é a instrução do espírito e a correção dos costumes [...]. (HUET, 2014, p. 581)

Finalmente, enuncia sua tese sobre a origem do romance, tomando *origem* em sentido duplo, isto é, tanto numa dimensão antropológica, como impulso fundador e universal humano, quanto numa perspectiva geográfica, como lugar de nascimento:

[É] preciso buscar sua primeira origem na natureza do homem

inventivo, amante de novidades e ficções, desejoso de aprender e de comunicar o que inventou e o que aprendeu, e que esta inclinação é comum a todos os homens de todos os tempos e de todos os lugares, mas que os orientais nisso sempre pareceram mais fortemente favorecidos que os outros, e que seu exemplo fez tal impressão nas nações do Ocidente, as mais engenhosas e mais polidas, que podemos com justiça atribuir-lhes essa invenção. Quando digo *orientais*, entendo os egípcios, os árabes, os persas, os indianos e os sírios. (HUET, 2014, p. 583)

### 3

310 Saltemos agora por sobre espaço e tempo, e da França seiscentista venhamos ao Brasil do século XIX. No nosso Oitocentos, à semelhança do que se passou em todas as grandes tradições linguístico-literárias do Ocidente, nos estudos literários, ao lado de orientações sintonizadas com a modernidade, permaneceu firme e forte uma linhagem identificada com a tradição clássica. Representavam-na a retórica e a poética, então transformadas em disciplinas circunscritas aos currículos escolares. Assim, num tempo em que o gênero romance já se consolidara, os mestres dessas disciplinas não podiam ignorá-lo, e por isso se esforçaram na sua caracterização. Fizeram-no, porém, no quadro conceitual das disciplinas que professavam, e assim procuraram inscrever a moderna noção de romance no sistema de referências de que dispunham, alheio à modernidade e conformado a doutrinas antigas e clássicas. O resultado desse empenho, visto hoje, da nossa perspectiva, resulta em dissonâncias curiosas. Veja-se, por exemplo, como um desses professores oitocentistas, o cônego Fernandes Pinheiro (1825-1876), define o gênero, num comentário crítico publicado em 1855 numa revista do Rio de Janeiro:

O romance é d'origem moderna; veio substituir as novelas e as histórias, que tanto deleitavam a nossos pais. É uma leitu-

ra agradável e diríamos quase um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metafísicas, que aliás escapariam à sua compreensão. Se o teatro foi justamente chamado a escola dos costumes, o romance é a moral em ação: o romancista tem ainda mais poder do que o dramaturgo; este só fala a algumas centenas de pessoas, cujas posses lhes permitem de frequentar os espetáculos, e aquele dirige-se à numerosa classe dos que sabem ler. (PINHEIRO, 1855, p. 17)

O mesmo cônego Fernandes Pinheiro, anos mais tarde, em 1872, assim caracteriza o romance, num livro de propósitos didáticos, mais ou menos equivalente aos manuais de iniciação à teoria da literatura destinados aos estudantes de letras dos nossos dias:

*Novelas*, ou *romances*, são narrativas de aventuras e paixões imaginárias: oferecendo um deslumbrante painel da vida moral, recreiam a nossa imaginação e despertam-nos a sensibilidade. O sábio bispo de Avranches, Huet, qualifica o romance — “um divertimento do leitor, que o hábil romancista parece propor como termo final, e não passa de um acessório subordinado ao seu principal alvo, que é a instrução do espírito e a correção dos costumes”.

311

A utilidade do romance depende primeiro que tudo da sua moralidade, esmerando-se o escritor em traçar atraentes quadros da virtude, sem se deixar arrastar pelo prazer de pintar o vício e o crime em toda a sua hediondez, com mira no efeito dramático do contraste.

O enredo deve ser simples e engenhosamente urdido; os caracteres dos personagens traçados com vigor e variedade; e o estilo fluente e ameno. (PINHEIRO, 1872, p. 101-102)

Observe-se, nas passagens de Fernandes Pinheiro citadas, certa vacilação da terminologia, à medida que ele ora diz que o romance é o substituto moderno do que chama *novelas e histórias*, ora emprega os termos *novela e romance* como sinônimos,<sup>4</sup> definindo-os como “narrativa[...] de aventuras e paixões imaginárias”. Observe-se, ainda, sua concepção utilitarista de romance, inteiramente alheia à ideia moderna de gratuidade estética, concepção utilitarista que, de resto, faz prevalecer com um argumento de autoridade, ao valer-se, para cancelar o princípio que defende, do “sábio bispo de Avranches”, que outro não é senão o já aqui referido Pierre-Daniel Huet, autor, conforme vimos, da mais antiga caracterização do gênero em causa.

312 Outro não é o conceito de romance que encontramos num segundo mestre da mesma época, Manuel da Costa Honorato (1838-1891). No seu compêndio de iniciação aos estudos literários, datado de 1879, depois de inscrever o romance num subconjunto dos gêneros da prosa que, segundo se depreende de sua classificação, tem por secundários (considera principais apenas a eloquência e a história), propõe a seguinte receita de romance, dentro do espírito preceptístico que o orienta:

Na composição do romance o escritor deve observar as seguintes regras: 1<sup>a</sup> – Inventar acontecimentos pouco ordinários, mas que sejam verossímeis. 2<sup>a</sup> – Introduzir situações particulares, pinturas verdadeiras do coração humano, movimentos que o agitem, paixões que o tiranizem e prazeres ou penas que resultem deles, e não diminuir a força em a narração. 3<sup>a</sup> – Conduzir a ação com rapidez e usar de estilo vivo e cheio de calor, variando muitas vezes as situações das personagens. – As situações devem ser naturais, os caracteres particulares bem sinalados e perfeitamente sustentados até o fim, o desfecho conduzido naturalmente e por degraus, e que resulte dos acontecimentos sem intervenção de personagens estranhas às que foram men-



cionadas no correr da obra. É permitido introduzir incidentes, contanto que sejam verossímeis, tenham relação com o assunto, sejam necessários ao seu desenvolvimento, despertem a curiosidade e ofereçam interesse ao leitor para compensar sua impaciência de chegar ao fim das aventuras. (HONORATO, 1879, p. 152)

Por fim, invocando a autoridade do mesmo bispo de Avranches citado por Fernandes Pinheiro, prescreve o imperativo ético-político a que deve submeter-se o romancista:

Além das regras literárias supramencionadas, existe uma que é *moral*, e que apesar de sua importância tem sido desprezada por grande número de romancistas, que é a *instrução do espírito e a correção dos costumes*, na bela frase de Huet, bispo de Avranches. — O escritor deve instruir sob o véu da ficção, polir o espírito e formar-lhe o coração apresentando um quadro da vida humana; censurar os ridículos e os vícios, mostrar o triste efeito das paixões desordenadas, inspirar amor à virtude e fazer sentir, que só ela é digna de nossas homenagens, só ela é a fonte de nossa felicidade. (HONORATO, 1879, p. 152)

313

Um pouco mais tarde, na mesmíssima linha se manifesta José Maria Velho da Silva (1811-1901), tanto quanto Fernandes Pinheiro e Costa Honorato professor do Colégio Pedro II, que, aliás, então correspondia às nossas atuais faculdades de letras, uma vez que a área não integrava então o nível universitário do sistema educacional. Ensinava então o professor Velho da Silva, em obra de 1882:

O *romance*, o *conto* e a *novela*, são narrativas de aventuras e de paixões imaginárias. O romance propriamente dito, é uma série de ficções com as quais o autor tem por fim deleitar o espírito e aperfeiçoar o coração de seus leitores.

Tal é a definição mais simples deste gênero secundário de lite-

ratura, que por certo não pode compreender a licença de alguns escritores, que em suas composições têm deixado de observar o verdadeiro alvo a que se deveriam dirigir.

O célebre Daniel Huet, sábio bispo de Avranches, em sua obra intitulada: *Carta sobre a origem dos romances*, assim se exprime:

“O deleite do leitor, que o romancista hábil parece ter como seu fim, não é senão um fim subordinado ao principal, que é a instrução do espírito e a correção dos costumes”. (SILVA, 1882, p. 235)

Depois de chover nesse terreno, já molhado por seus colegas Fernandes Pinheiro e Costa Honorato, Velho da Silva condena explicitamente o que julga extravios do gênero:

[G]rande parte destas obras tem tomado um aspecto de moralidade que as torna dignas de atenção, e as coloca em uma classe particular de composições literárias sujeitas a regras e preceitos. Não dissimularemos todavia, que alguns escritores esquecendo a utilidade que devem ter em vista nas suas composições, deleitando, instruindo e corrigindo, têm empregado certas liberdades e licenças em suas narrações e no caráter de seus personagens, que tornam a leitura perigosa, ou insípida pelas pinturas infieis da sociedade.

Estes escritos pois, em lugar dos fins moralizadores que lhes são rigorosamente impostos, inspiram a dissipação dos costumes, e produzem tédio e desalento nos bons espíritos. (SILVA, 1882, p. 243)

Escrevendo em 1882, e considerando só a produção brasileira no campo da prosa de ficção, convenhamos que, a partir de seus critérios, o velho professor Velho (então com 71 anos) tinha muito com que se escandalizar: afinal, para ficar só no âmbito da cultura

literária da nossa língua, já então se haviam publicado romances como *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870), *O crime do padre Amaro* (1876), *O primo Basílio* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e naturalmente obras semelhantes é que constituíam o alvo de sua explícita censura.

Para concluir a análise da contribuição de Velho da Silva para o debate oitocentista sobre o romance entre nós, acrescentemos que, dos três autores ora referidos, é ele o que mais longamente se ocupa com o gênero, dedicando-lhe boa parte da lição XIV de seu manual, em que, no entanto, reserva também algum espaço ao que chama “gênero epistolar”. E assinalemos ainda que, na sua exposição sobre o romance, além de caracterizá-lo como forma literária e apresentar seu “desenvolvimento histórico” (SILVA, 1882, p. 239), propõe as “regras” que deveriam orientar a composição de romances, numa evidente sintonia com a inclinação preceptística dos estudos literários antemodernos. Vejamos uma síntese das prescrições que formula (em número de seis), o que, quando nada, guarda um estimável sabor de época: nos romances “deve reinar a moralidade a mais perfeita”; cabe ao autor “inventar uma série de sucessos que [...] interessem vivamente a atenção e a sustentem”, bem como “variá-los e diversificar muito os caracteres, desenhá-los com muita exatidão, contrastá-los devidamente e sobretudo sustentá-los”; imprescindível, ainda, que “o autor seja dotado de uma sensibilidade esquisita, fina e exercitada, para que [...] possa pintar cenas patéticas, ternas, ou horrorosas, alegres ou tristes e comover por este meio o coração dos leitores”; “deve observar-se a lei da unidade”, e, por fim, “o estilo deve ser ameno, polido e ornado dos atavios da eloquência a mais brilhante e a mais apropriada aos lances apresentados, sem que todavia se faça a ostentação de um luxo oratório deslumbrante por nimiamente tropológico ou figurado” (SILVA, 1882, p. 238-239). Tais seriam, assim, as diretrizes que deveriam nortear o trabalho dos romancistas, e cuja observância

maior ou menor constituiria critério para a avaliação crítica de romances.<sup>5</sup>

#### 4

Vimos, talvez não sem alguma surpresa, a perspectiva tradicionalista a partir da qual os estudos literários se ocuparam com o romance no Brasil do século XIX. Na primeira metade do século XX, contudo, não foi diferente, o que demonstra a análise do modo como se tratou o tópico em duas obras coincidentemente publicadas em 1935. Se surpresa houve quanto ao estado da questão no Oitocentos, mais motivos haverá para espanto, como veremos, ao examinar-se o aspecto de que ela se reveste, como até pouco tempo se costumava dizer, “em pleno século XX”. Vejamos:

No referido ano de 1935, Estêvão Cruz (1902-1937) publica o seu *Teoria da literatura*,<sup>6</sup> manual didático que, sob diversos aspectos, constitui verdadeiro elo entre a retórica-poética oitocentista e a disciplina sua sucessora no Novecentos, a teoria da literatura. Entre outras diversas evidências desse fato, observem-se alguns traços que põem a obra com um pé no século XIX e outro no XX: se, por um lado, baseia sua exposição em categorias de óbvia extração retórica – como invenção, disposição, elocução –, por outro, a começar pelo título que adota – *Teoria da literatura* –, acolhe tópicos sintonizados com a modernização dos estudos literários encetada no início do século XX, estudando, por exemplo, as acepções do termo *literatura*, as definições de obra e linguagem literárias, noções de estética aplicadas aos estudos literários, etc. E quanto ao modo por que trata o romance: permanece no século XIX ou transita para o XX?

Começemos por verificar o lugar ocupado pelo romance no conjunto do livro. A sua segunda e última parte (intitulada “A arte literária em sua variedade”) trata dos gêneros literários, subdividindo-se em quatro capítulos, respectivamente dedicados à po-

esia épica, à poesia lírica e dramática, à didática e à oratória. O termo *romance* sequer figura no sumário, mas, no corpo da obra, encontramos-lo, por curioso que seja, no capítulo consagrado ao gênero didático. Neste, somos informados de que a didática se divide em filosofia e história, e que esta apresenta como “variedades” principais as efemérides, os anais, as crônicas, as memórias, as monografias e as biografias. Haveria, porém, além dessas espécies – prossegue o autor –, “Outras composições que se ligam ao gênero histórico” (CRUZ, 1935, p. 119), título da última seção do capítulo “A didática”, na qual, finalmente, reserva-se um cantinho para o romance, depois de definida a espécie que ele chama “lendas e tradições escritas”. Propõe-se, então, a seguinte definição para o gênero: “O romance, narrativa de fatos imaginários ou de fatos pela metade imaginários, é [...] uma ficção, ou uma semificção. O que nele interessa à história é sobretudo a pintura dos costumes, dos caracteres e das paixões” (CRUZ, 1935, p. 119). Segue-se uma classificação das suas “principais formas”, e assim ficamos sabendo que há romances “históricos”, “de aventuras”, “científicos”, “filosóficos” e “de costumes” (CRUZ, 1935, p. 119), e mais não se diz.

317

Bem, é bastante evidente a resposta à questão de que partimos: Estêvão Cruz mal consegue acomodar o romance no quadro dos gêneros que propõe, e sequer o coloca como variedade moderna do épico; prefere situá-lo no gênero didático, e mesmo aí em posição secundaríssima, como produto meio inclassificável, que, não fazendo propriamente parte da história, situar-se-ia na vaga categoria das “outras composições que se ligam ao gênero histórico” (CRUZ, 1935, p. 119). Ora, seria possível concepção mais tradicionalista? Por incrível que pareça, sim, conforme podemos constatar verificando o tratamento conferido ao mesmo tópico na outra obra de 1935 referida.

O livro se intitula *Princípios elementares de literatura*, tendo por subtítulo “teoria literária”, e sendo seu autor o filólogo Au-

gusto Magne (1887-1966). A exemplo do manual de Estêvão Cruz, insere-se num estágio dos estudos literários localizado a meio caminho entre os séculos XIX e XX, pois, fundamentado em conceitos retórico-poéticos, apresenta, contudo, indícios difusos de modernização, quase à revelia do autor, que declara tê-lo “vaza[do] em moldes de rigoroso tradicionalismo” (MAGNE, 1935, p. 4).<sup>7</sup>

Vejamos onde se situa o romance no plano geral da obra. Sua segunda parte, dedicada aos gêneros literários, subdivide-se em três seções, assim intituladas: “Gêneros da poesia”, “Eloquência” e “Outros gêneros da prosa”. Ora, não é difícil depreender, na hierarquia de valores literários construída pelo autor, o lugar de destaque conferido à poesia e à eloquência, e, em troca, a posição subalterna dos assim chamados “outros gêneros da prosa”, entre os quais, ao lado dos gêneros didático e epistolar, inscreve-se o romance, que assim aparece caracterizado: “É a epopeia moderna e pode definir-se – *a narração desenvolvida, em prosa, de uma ação total ou parcialmente imaginária*” (MAGNE, 1935, p. 275).

318

Mas não fica o nosso autor na mera definição do romance e sua inserção num quadro dos gêneros; conclui o capítulo que lhe dedica com uma caracterização de seus supostos traços constitutivos, todos negativamente avaliados, e vistos como responsáveis por efeitos psicossociais perniciosos. Eis a passagem:

Fatalmente, para despertar curiosidade e interesse, o romance tem que deformar a realidade, pois apresenta apenas situações extraordinárias, assim no bem como no mal. Mesmo quando se restringe a pintar o teor comum da vida, deturpa-o de algum modo, por isso que, para manter a unidade e a animação da narrativa, deve simplificar o trecho e abreviar o tempo em que se deu.

Desse princípio decorrem as seguintes consequências:

a) A leitura habitual de romances, mesmo honestos, transporta para um mundo fictício, convencional, muitas vezes falso; en-

che de quimeras a imaginação, sobre-excita o sentimentalismo e a emotividade, faz perder o contacto com a vida real, para a qual dá fastio, e tira o hábito de leituras sérias e instrutivas.

b) Matéria comum dos romances de observação é uma paixão culpável ou costumes anormais; constituem, pois, um perigo sério para a virtude, mesmo quando sejam tratados com decência.

c) A complexidade de fatos, ideias e noções com que o romancista tem de lidar exigiria uma segurança e extensão de conhecimentos que ele é incapaz de adquirir. Daí resultam inúmeros erros históricos, científicos, sociais, filosóficos, religiosos, que pululam nos romances e se infiltram nos leitores incautos e incompetentes. (MAGNE, 1935, p. 277-278)

Na visão do autor, por conseguinte, impõe-se irremissível condenação do romance, expressa no seguinte veredicto:

O romance não é, como a epopeia donde deriva, escola de heroísmo e idealização. Antes, deprime muito mais que eleva. Ninguém, portanto, deverá ler romance algum sem primeiro informar-se, junto de pessoa autorizada, se essa leitura é conciliável com as restrições intangíveis da consciência. (MAGNE, 1935, p. 278)

319

“Em pleno século XX”, portanto, o romance, pelo menos em certas instâncias do pensamento sobre a literatura, ainda permanece inscrito num quadro conceitual antemoderno, que o toma, em chave utilitarista, como obra essencialmente edificante, alheia, por conseguinte, a valores como configuração estético-verbal autônoma do imaginário, exercício reflexivo, vigor crítico, emancipação da subjetividade.

## 5

Chegamos, assim, ao termo do percurso que nos propusemos, hora, pois, de um pequeno balanço.

Dentre os textos referenciais para a nossa exposição, os

anteriores ao século XIX – Élio Aristides, Rodrigues Lobo, Huet – só poderiam, por definição, apresentar uma concepção de romance estranha à da modernidade, concepção, portanto, inscrita num domínio não propriamente estético, porém mais caracteristicamente ético-político. De fato, eles não surpreendem, embora nos pareçam importantes pela felicidade com que ressaltam certos traços constitutivos do romance, os quais, uma vez situados em seu contexto de origem, revelam-se potencialmente passíveis de fecundas reinterpretações, se deslocados para um quadro de valores literários modernos.

Quanto aos textos dos séculos XIX e XX – Fernandes Pinheiro, Costa Honorato, Velho da Silva, Estêvão Cruz, Augusto Magne –, estes, sim, surpreendem, pelo notável anacronismo de suas concepções. Inteiramente alheios a princípios crítico-analíticos já plenamente disponíveis no tempo de sua produção, permaneceram estranhamente fieis a noções e princípios impróprios a uma recepção compreensiva do romance, e isso, de resto, justo na época em que tudo favorecia o gênero, que então alcançava o auge do seu prestígio.

A conclusão só pode ser uma: no âmbito do período em causa, para uma compreensão da ideia de romance que não se encerre na estreiteza de preconceitos tradicionalistas, é preciso recorrer a discursos que não os constituídos por obras de destinação acadêmica,<sup>8</sup> isto é, às matérias críticas sobre novidades editoriais no campo do romance veiculadas em jornais e periódicos,<sup>9</sup> bem como às autoanálises dos romancistas, configuradas em prefácios e comentários às suas próprias obras. Não chegamos a empreender estudo sistemático desses materiais, mas não temos dúvida de que seria produtivo fazê-lo, a fim de se confrontarem duas instâncias de reflexão sobre o romance desenvolvidas na fase que abrange o século XIX e a primeira metade do XX. Dada essa hipótese inicial – razoável, pelo que já foi possível constatar –, o passo seguinte se-



ria assinalar interferências recíprocas que eventualmente venham a relativizar a distinção proposta, e, por fim, averiguar que fatores teriam determinado uma e outra das instâncias críticas por nós identificadas.

Eis aí, assim, um desdobramento viável da presente especulação: analisar como, ao longo dos 150 anos correspondentes ao lapso de tempo do nosso recorte, a ideia de romance constituiu um espaço de confronto entre a modernidade e as forças tradicionalistas que se lhe opuseram.

## REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. 9. ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1971.

ARISTIDES, Élio. Defesa da prosa. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014. p. 549-551.

CRUZ, Estêvão. *Teoria da literatura: para uso das escolas e de acordo com os programas oficiais*. Prefácio de Jorge de Lima. Porto Alegre: Globo, 1935.

HONORATO, Manuel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. 4. ed. consideravelmente aumentada. Adaptado ao programa do Imperial Colégio Pedro II. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 53-68.

HUET, Pierre-Daniel. Sobre a origem dos romances. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014. p. 580-583.

LOBO, Francisco Rodrigues. Sobre escritos e ditos. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó, SC: Argos, 2014. p. 554-564.

MAGNE, Augusto, S.J. *Princípios elementares de literatura: volume primeiro – teoria literária*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1935.

PINHEIRO, J[oaquim] C[aetano] Fernandes, Cônego Dr. *Postilas de retórica e poética: ditadas aos alunos do Imperial Colégio de Pedro II pelo respectivo professor*. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, [1872].

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. [2. ed.]. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, 1877.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 3. ed. revista e melhorada por Luís Leopoldo Fernandes Pinheiro Júnior. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, 1885.

\_\_\_\_\_. *Vicentina: romance do Snr. Dr. J. M. de Macedo. Guanabara; revista mensal, artística, científica e literária redigida por uma Associação de Literatos e dirigida por Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, Manuel d'Araújo Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo*. Rio de Janeiro: t. III, p. 17-20, 1855.

322 SILVA, José Maria Velho da, Dr. *Lições de retórica: para uso da mocidade brasileira*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola, [1882].

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2012.

## NOTAS

<sup>1</sup> Versão retocada de texto inicialmente apresentado no XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC –, que teve lugar em Belém, na Universidade Federal do Pará, em junho/julho de 2015.

<sup>2</sup> Num livro recente, por sinal, encontramos a mesma sobreposição entre os conceitos de prosa e romance. Trata-se de *O espírito da prosa*, de Cristovão Tezza, obra publicada em 2012. O autor esboça distinções entre as noções correlatas de prosa, ensaio, romance, ficção, mas, apesar de no seu título figurar a palavra *prosa*, na verdade ele centra a atenção no

romance. Além disso, outra coincidência imprevista entre o texto de Élio Aristides e o de Tezza é que ambos empreendem uma defesa da prosa (ou do romance), reivindicando um lugar ao sol para o gênero, que tradicionalmente permaneceria à sombra da poesia. Assim, segundo o argumento difuso de Tezza, que perpassa todo o seu ensaio, a oposição entre o *poético* e o *prosaico*, tomado aquele como nobre e espiritualizado, e este como baixo e materialista, seria injusta para com a prosa; esta, afinal, não seria meramente “prosaica”, isto é, grosseira e sem elevação, já que haveria um “*espírito da prosa*”.

<sup>3</sup> Cf.: “Os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. [...] Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor [...]” (HORÁCIO, 1981, p. 65).

<sup>4</sup> Na terceira edição do opúsculo, contudo, datada de 1885 e apresentada como “revista e melhorada por Luís Leopoldo Fernandes Pinheiro Júnior”, a sinonímia desaparece, com a eliminação da palavra *novela* da definição. Assim, em vez de “*Novelas*, ou *romances*, são narrativas de aventuras e paixões imaginárias [...]”, passamos a ter: “*Romances* são narrativas de aventuras e paixões imaginárias [...]” (PINHEIRO, 1885, p. 106).

<sup>5</sup> Velho da Silva publicou também um romance – *Gabriela* (1875) –, cujo esquecimento e ausência do cânone não há de constituir injustiça, caso a concepção da obra, como tudo indica, se tenha pautado pela estreiteza moralista da regra de número 1 que enuncia e tinha por dogma (“deve reinar a moralidade a mais perfeita”). Quanto às cinco demais regras, todas de natureza técnica, até que, se tomadas sem rigidez, constituem “receita” de romance perfeitamente aceitável.

<sup>6</sup> A obra teve uma segunda edição, póstuma, em 1940, não modificada em relação à primeira.

<sup>7</sup> Não sendo pertinente analisar aqui os mencionados indícios difusos de modernização, destaquemos apenas o emprego da palavra *literatura* no título da obra, bem como seu subtítulo: “teoria literária”. Tais escolhas lexicais, à primeira vista desimportantes e não motivadas, materializam, contudo, noções mais atualizadas, bastando, para referendar a conclusão, observar a ausência desses termos nos compêndios, tratados e manuais oitocentistas, que, em troca, serviam-se, nos seus títulos, apenas das palavras *retórica*, *poética* e *eloquência*.

<sup>8</sup> À primeira vista, pode-se julgar que tamanha falta de sintonia entre as referidas obras de destinação acadêmica e as ideias suas contemporâne-

as se deveria ao fato de tais textos não passarem de acanhados manuais escolares, sem a menor relevância, por conseguinte. No entanto, não é bem assim, como antes assinalamos: todos eles constituíam obras destinadas ao ensino médio, é verdade, mas, como então a educação literária terminava nesse nível, não havendo entre nós cursos superiores de letras, essas publicações correspondiam ao que são hoje os livros universitários de iniciação à teoria da literatura, os quais, afinal, não consideramos meramente primários. Não se deve, aliás, a despeito da escassez ou mesmo inexistência de documentação a respeito, descartar a hipótese de que o manual de Estêvão da Cruz e o de Augusto Magne tenham sido, na falta de alternativas, utilizados nos primeiros cursos de letras instalados no País na década de 1930. De fato, a hipótese é bastante plausível, se considerarmos que um manual de proposição mais propriamente universitária, embora ainda produzido com vistas ao ensino médio – o *Teoria da literatura*, de Antônio Soares Amora –, só seria publicado em 1944. A propósito, veja-se o que afirma o autor dessa obra, em prefácio à sua sétima edição, datado de 1967: “No que respeita ao [...] uso [deste livro], no ensino das noções gerais de Teoria Literária no curso secundário, continuo a pensar como nas edições anteriores: não se trata de livro didático, no sentido vulgar da expressão, isto é, resumo de pontos exigidos pelo programa oficial, destinados tão só a uma estéril memorização dos estudantes. Pretende ser uma obra com a orgânica da ciência a que serve, e destinado à consulta, ao estudo e à reflexão, a que o estudante tem de se habituar, se é que deseja completar a instrução escolar, sempre inevitavelmente limitada, e adquirir hábitos de trabalho intelectual, normais no ensino superior, de que ele, estudante do curso colegial, já está muito próximo” (AMORA, 1971, p. 7-8).

324

<sup>9</sup> Se, no período em apreço, as obras acadêmicas constituem a posição conservadora e a crítica jornalística é que se mostra receptiva à modernidade representada pelo romance, pode-se dizer que no século XX observa-se uma progressiva inversão simétrica dessas posições: enquanto a crítica jornalística se mantém impressionista e aos poucos se revela desaparelhada para dar conta das experiências vanguardistas que vão conquistando espaço no campo da prosa de ficção, a vertente dos estudos literários que entre nós receberia nos anos de 1960 a designação de *crítica universitária* é que, reciclando radicalmente seus fundamentos conceituais e métodos analíticos, passa a dispor de melhores condições para a compreensão do romance, sobretudo daqueles concebidos no espírito das vanguardas estéticas novecentistas.

# Romance e valor: as edições populares e a opinião letrada

Valéria Augusti  
(UFPA/CAPES/CNPq)

*Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas, e porventura nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao conhecimento de muitos e não se enterrem na sepultura do esquecimento, pois pode ser que alguém que as leia nelas encontre algo que lhe agrade, e àqueles que não se aprofundarem muito, que os deleite. A esse propósito diz Plínio que não há livro, por pior que seja, que não tenha coisa boa. Principalmente porque os gostos são variados e o que um não come, outros se matam por comer. Assim vemos coisas que, menosprezadas por alguns, por outros não o são. Por isso, nenhuma coisa deveria ser destruída ou desprezada, a menos que fosse muito detestável; antes, que chegasse ao conhecimento de todos, principalmente sendo sem prejuízo e podendo-se dela tirar algum proveito. Porque, se assim não fosse, muito poucos escreveriam para um só, pois isso não se faz sem trabalho, e, já que o têm, querem ser recompensados, não com dinheiro, mas com que vejam e leiam suas obras e, se forem merecedoras, que sejam elogiadas. A esse propósito diz Túlio: “A honra cria as artes” (Lazarillo de Tormes).*

325

## 1. Romance: muitos leitores, pouco prestígio

O prefácio do romance espanhol Lazarillo de Tormes, de cuja edição, publicada em Medina del Campo no ano de 1554, me valho, traz à baila questões caras aos estudiosos da literatura, como é aquela dos móveis implicados na criação literária (se o amor à glória ou ao dinheiro), de suas finalidades (instruir e/ou deleitar, formar o gosto) e, via de regra diretamente ligada às duas primeiras, a questão do valor, no mais das vezes plural em suas manifestações. Muito embora válidas para a literatura em geral,

tais questões parecem dizer respeito, neste caso, a um gênero em específico - aquele a que o prefácio antecede -, qual seja, o romance. Assim, para compreender as alegações nele presentes é preciso ter em vista que o romance, àquela época, estava longe de gozar do prestígio atribuído aos demais gêneros literários, razão provável pela qual necessitava de se fazer acompanhar de um paratexto que justificasse seu direito à existência. No prefácio em questão, tal justificativa se ancora em dois argumentos principais, ambos relativos ao universo da leitura. O primeiro deles se sustenta na constatação de que os gostos são diversos, de forma que, se a obra viesse a desagradar a alguns, em contrapartida agradaria a outros. O segundo argumento diz respeito aos efeitos da leitura. Neste caso, é preciso ter em vista que dentre as finalidades que se atribuía às Belas Letras estava a formação do gosto, o qual implicava a capacidade de julgar as obras, ou seja, de lhes atribuir valor, conforme categorias de análise firmadas pelas preceptivas poéticas e retóricas. Porque ausente na *Poética* de Aristóteles e, por séculos, naquelas que a sucederam, o romance se encontrava em posição desfavorável com relação aos demais gêneros literários, carecendo de critérios de avaliação e, por consequência, de legitimidade. Sem o *pedigree* garantido pela tradição preceptiva, como lhe atribuir valor? Diante dessa dificuldade, um argumento comumente utilizado para justificar seu direito à existência foi justamente aquele de que se valeu o autor do prefácio do Lazarilho de Tormes, qual seja, a capacidade de deleitar.

Em termos históricos, tal situação pouco lisonjeira custou a encontrar um termo. Não seria de todo inútil recordar que nas preceptivas em circulação no Brasil oitocentista o romance não ocupava posição gloriosa. Para o escocês Hugh Blair, autor das *Lectures on rethoric and Belles Lettres*,<sup>1</sup> preceptiva que teve ampla circulação no século XIX e serviu de inspiração aos congêneres nacionais, o romance consistia em uma espécie de composição em

prosa que, a despeito de sua pouca qualidade, merecia atenção pois era muito numerosa e exercia grande influência sobre o gosto e a moral. Francisco Freire de Carvalho chegou a conclusões similares em suas *Lições Elementares de Eloquência Nacional para uso da mocidade de ambos os hemisférios que fala o idioma português* (1834), que serviram ao ensino na matéria no Brasil daquele século.<sup>2</sup> Preocupado em justificar a presença do romance em seu tratado, afirmava que o gênero era digno de atenção por dois motivos. Primeiro porque era “muito acolhido pela mocidade de ambos os sexos e até por grande número de indivíduos de idade madura”, e, segundo, porque tinha grande influência sobre os costumes e o gosto.<sup>3</sup>

Parece evidente que a preocupação em estabelecer as normas capazes de controlar a produção do gênero decorre, em ambos os casos, de sua inevitável aceitação entre o público leitor, assinada, de forma diversa, por ambos (um se refere à proliferação dos exemplares, e o outro, ao acolhimento do gênero entre um público leitor diversificado). No que concerne à influência do romance sobre o gosto, as considerações de Freire de Carvalho e de Hugh Blair devem ser tomadas a contrapelo, pois se tratava, a bem da verdade, de evitar uma possível “deformação” do gosto, dado que não se lhe atribuía o papel de formá-lo, como se acreditava ocorrer com os gêneros firmados pela tradição. Não sem razão, no mais das vezes os retores confinaram a legitimidade do romance aos limites de um propósito instrutivo e moralizador. Exemplares quanto a isso são as considerações de José Maria Velho da Silva, o qual, em suas *Lições de Retórica para uso da mocidade brasileira*, afirma, nos idos de 1882, que muito embora o romancista hábil tivesse como fim deleitar o leitor, não deveria se esquecer de que o principal móvel desse gênero de composição era a instrução do espírito e a correção dos costumes.<sup>4</sup> Em suma, ao romance não caberia as mesmas finalidades atribuídas aos gêneros altos, restando-lhe tão somente

parte delas, mais propriamente aquela preconizada por Quintiliano, qual seja, deleitar e instruir.

Ainda que os retores estejam de acordo acerca da ampla aceitação do romance, pouco dizem acerca de seu público leitor. Sabemos tão somente que o romance parece agradar a todos de tal maneira que teria obrigado àqueles que pouco valor lhe davam a dele se ocupar. De qualquer forma, tais considerações parecem evidenciar a existência de uma divergência entre o que pensam os homens letrados a respeito do gênero e o que pensam os demais leitores a quem os primeiros temem ver o gosto e a moral corrompidos pela leitura de obras dessa natureza. Essa divergência parece ter sido característica não somente do meio letrado brasileiro do oitocentos, como também do de outras nações à mesma época. No caso da França, de que tratarei a seguir, as considerações acerca do romance também não eram as melhores, mas parecem ter piorado muito quando o processo de alfabetização em massa, ocorrido no século XIX, deu ensejo não apenas ao surgimento de novos leitores, mas também de novas modalidades de publicação do gênero.

328

## **2. Modalidades de circulação do romance na França Oitocentista: diversificação e barateamento dos suportes materiais**

O período que, nesse país, ficou conhecido como o Segundo Império, teve início em 1852<sup>5</sup>, com a tomada de poder por Napoleão, e foi marcado, no que tange ao campo editorial, pelo recrudescimento do controle sobre a imprensa periódica de cunho político, controle este materializado no decreto de 17 de fevereiro de 1852, o qual não apenas submeteu a criação dos jornais à autorização do governo, como também estabeleceu vigilância constante sobre a difusão de material impresso vendido em vias públicas.<sup>6</sup> Outra medida importante do decreto consistiu no estabelecimento da obrigatoriedade da venda dos periódicos políticos tão somente por



*abonnement*, ou seja, por assinatura.<sup>7</sup> Esses constrangimentos fizeram emergir uma imprensa voltada para o *fait divers* e o romance-folhetim, como foi o caso dos *journaux-romans*, dedicados quase exclusivamente à publicação do gênero, como o título sugere.<sup>8</sup> Muito embora tudo parecesse caminhar bem para os romancistas, que viram seu campo de atuação se ampliar, uma circular do ministro do interior Billaut, datada de 6 de julho de 1860, revela que as reservas com relação ao gênero não somente estavam longe de arrefecer, como ganhavam fôlego mediante a emergência de novos veículos de publicação.<sup>9</sup> A circular em questão se detinha particularmente sobre os efeitos perniciosos do romance-folhetim no que concerne ao gosto e à moral pública. Referindo-se ao romance como uma “littérature facile”, marcada pelo cinismo dos quadros, imoralidade das intrigas e perversidade dos heróis, o ministro avaliava a situação como preocupante. Não fosse suficiente o fato de os jornais sérios terem dado asilo ao gênero, afirmava, florescia uma multidão de pequenas publicações unicamente consagradas à essa “literatura malsã” distribuída semanalmente a preços vis, em centenas de milhares de exemplares destinados a saciar a avidez dos leitores<sup>10</sup>. Interessa notar que, em nome da preservação da decência e do bom gosto, Billaut defendia a necessidade de por um fim a tal “proliferação deplorável”, controlando particularmente os periódicos cujo amor ao “ganho fácil” os faziam persistir com essa espécie de publicação. Evidentemente a circular terá repercussão, menor nos periódicos políticos e maior na imprensa não política, cujas reações diversificadas iam desde a culpabilização do romance pela expulsão da crítica literária no espaço geográfico do folhetim até a defesa de uma necessária distinção entre bons e maus romances, entre o “romance literário” e o romance dedicado a atender ao imperioso gosto do público.<sup>11</sup> O debate sobre o gênero, acusado de “literatura industrial” durante a Monarquia de Julho<sup>12</sup>, momento em que se instala nos rodapés dos jornais, volta à cena,

desta feita não apenas por sua suposta imoralidade, mas porque passa a contar com veículos de divulgação nos quais ocupa papel central, como é o caso dos *journaux-romans* e da imprensa periódica vendida a baixíssimo preço. É importante notar que os periódicos políticos em que o romance-folhetim se instalara a partir de 1836, como é o caso do *La Presse* e *Le Siècle*, estavam longe de ser acessíveis ao público leitor com poucos recursos financeiros, uma vez que para lê-los era necessária uma assinatura anual no valor de 40 F.<sup>13</sup> É bem verdade que o folhetim irá alavancar as vendas dos periódicos políticos, mas em meados do século, quando a circular de Billaut vem reaquecer a polêmica sobre o romance, as tiragens são similares àquelas da Monarquia de Julho, como o demonstra o periódico *La Presse*, que em 1856 vendia 37.250 exemplares e, em 1861, 52.000, ou seja, um aumento de 2.950 exemplares por ano.<sup>14</sup> No caso dos *journaux-romans*, que ofereciam 3 ou 4 romances concomitantemente num mesmo exemplar, era possível comprar a unidade em separado, sem desembolsar uma quantia considerável de uma só vez com a assinatura. Esses *journaux-romans*, publicados em fascículos de 8 a 16 páginas eram, via de regra, vendidos semanalmente, em formato in-8 colombier<sup>15</sup>, com textos distribuídos em duas colunas e ilustração na primeira página.<sup>16</sup> Seu sucesso entre o público leitor pode ser dimensionado pelo alcance das tiragens, que ficavam entre 120.000 e 500.000 exemplares. A fórmula, que parece ter surgido pela primeira vez em 1847 com o lançamento do *Panorama de la Littérature et de L'illustration* pelo editor Gustave Havard, faz tal sucesso que os títulos se multiplicam no decorrer do século: *Le cinq-centimes illustrées*, circula entre 1855 e 1862, *Le Journal du Dimanche*, entre os anos 1855 e 1901, *L'Omnibus*, entre 1856 e 1870, entre outros. As tiragens e a longevidade dos *journaux-romans* são um termômetro da apreciação do romance entre o público leitor cujos recursos financeiros não eram significativos, pois eram vendidos a 20 centimes o exemplar.<sup>17</sup>

Contudo, as iniciativas que propiciaram o aumento do público leitor de romances não se restringiram aos *journaux-romans*. Simultaneamente, o mercado editorial de romances no formato livro sofreu uma significativa mutação. Pretendendo fazer frente às contrafações belgas que invadiram o mercado editorial francês durante a Monarquia de Julho, Gervais Heléne Charpentier lançou, em 1838, o primeiro volume de uma coleção de romances que ganharia seu nome de família. A novidade não consistia necessariamente na ideia de coleção, ou seja, de publicação seriada de títulos pertencentes a um mesmo gênero literário, prática esta já conhecida dos editores franceses. Charpentier, a bem da verdade, oferecia um novo produto ao leitor, romances publicados no formato “grand in-18 anglais dit Jésus” e vendidos a 3,50 francos. A palavra Jésus fazia referência ao papel utilizado na impressão, o “grande Jésus”, cujo tamanho, 56 cm X 76 cm, havia sido inventado pelos ingleses e, em 1837, introduzido na França pelo impressor Ernest Dupuis.<sup>18</sup> Dobrado nove vezes, o grande Jésus se transformava no formato in-18, produzindo “cadernos” de 36 páginas por folha. Medindo 11,7 cm X 18, 3 cm, aquele que ficou conhecido como “Formato Charpentier” corresponde ao que editores e leitores da atualidade denominam “livro de bolso” na França. Entretanto, na época de seu surgimento era uma novidade, pois, em termos comparativos, se mostrava significativamente menor do que o formato in-8, em que se publicavam os romances destinados aos gabinetes de leitura. A “Bibliothèque Charpentier”, coleção que praticamente impôs tal formato no mercado editorial francês, baixou o preço do livro de 15 F o volume para 3,50 F graças à impressão compacta e à mediocridade do suporte em termos de qualidade. Desde então, diversas iniciativas similares se seguiram à de Charpentier. A partir dessa década, uma sucessão de empreendimentos editoriais conduziu à redução significativa dos preços dos romances em formato livro.<sup>19</sup> Em 1846, o editor Michel Lévy reuniu a pro-

dução literária de um comprovado sucesso de vendas - Alexandre Dumas pai - e publicou-a no formato in-18 Jésus, vendido a 2 francos o volume. Em 1855, o mesmo Michel Lévy lançou, nesse mesmo formato, uma coleção que levava seu nome, com volumes vendidos a 1 F, o que o conduziu, segundo Mollier, “à frente da cena nacional em matéria de livros vendidos a baixo preço”.<sup>20</sup> Esses dados parecem suficientes para se ter uma dimensão do barateamento dos suportes materiais nos quais o romance passou a circular a partir de então, bem como para compreender as razões pelas quais, em 1861, Charles Gillet publicou um pequeno volume intitulado *Le Roman à un franc et les journaux littéraires illustrés à cinq centimes la livraison à notre époque*. O título da obra evidencia que as preocupações do autor não recaíam tão somente sobre aspectos da narrativa, mas também sobre sua difusão. Naquela que é a página inaugural de seu livro, Gillet afirma que, há pelo menos vinte anos, a influência que a “literatura romanesca exerc[ia] sobre a inteligência e a moralidade pública vinha sendo objeto de preocupação. Essa literatura, observa, até então servira ao público sob três formas principais - o romance a 3,50 francos, a 5 francos ou a 7,50 francos; o romance de gabinete de leitura, alugado a 20 centimes o volume e, finalmente, o romance folhetim, distribuído pelos jornais políticos e cotidianos. Dentre os homens instruídos, assinala, havia um consenso a propósito da ausência de dignidade e moralidade dessa literatura e dos efeitos desastrosos produzidos por ela sobre os espíritos facilmente emocionáveis.<sup>21</sup> Contudo, se queixa, ainda que os filósofos e moralistas tivessem identificado o mal e suas causas, nenhum poder tinham para extirpá-lo, tarefa esta confiada aos depositários da autoridade pública. No entanto, os legisladores do povo, ainda que animados de boa vontade, estavam, a seu ver, absorvidos pelos inimigos externos e internos, razão pela qual o romance não encontrava obstáculos ao seu desenvolvimento. Como consequência, afirma, surgiram os exemplares ilustra-

dos, vendidos em fascículos e ainda mais baratos que todas as formas anteriores:

[...] si, on offrait pour 20 cent. (4 souls) la matière d'un volume, et, de plus, des illustrations, ne trouverait-on pas des consommateurs en plus grands que jamais? Ce projet est mis à exécution; il a du succès et c'est ainsi qu'est venue au monde il y a peu d'années, la littérature à 20 cent. la livraison, avec illustrations [...] <sup>22</sup>

Romances novos e antigos, romances mortos ao nascer ou mortos de velhice, todos, afirma, recebiam “le baptême de la publicité illustré”. <sup>23</sup> Por um *sous*, indignava-se, o pobre podia encontrar oito páginas de “impressions romanesques, plus une demi-douzaine de gravures sur bois”. <sup>24</sup> Parece evidente que Gillet não estava tão somente preocupado com o gênero – o qual considerava desprezível do ponto da moralidade e da qualidade literária –, mas também com sua ampla circulação, garantida pela modalidade de venda em fascículos. Não bastassem o barateamento do volume e as possibilidades de acesso garantidas pelos *journaux-romans*, entram em cena os livros vendidos em fascículos. Essa modalidade de difusão, que aproxima o livro do universo da imprensa em virtude de os cadernos serem publicados periodicamente, também teve por finalidade permitir aos extratos sociais com poucos recursos financeiros constituir sua própria biblioteca, adquirindo aos pedaços e a preços baixos as obras que não poderiam comprar de uma só vez. <sup>25</sup> Como bem observa Haro, a edição de romances em fascículos hebdomadários ou bi-hebdomadários emerge antes de 1850, por iniciativa de livreiros como Maresq, Gosselin e Garnier, que serão seguidos, ao longo do século XIX e também nas primeiras décadas do século XX, por editores como Bry, Havard, Barba, Fayard, Hetzel, Dentu, Flamarion, Tallandier, etc. <sup>26</sup> Em 1848, Bry, um dos editores que se dedicaram a essa modalidade de publicação,

apresentava seu projeto editorial, denominado “Veillées littéraires illustrées”, enfatizando a intenção de, com ela, fazer concorrência aos gabinetes de leitura. Gustave Barba, editor que também atuou nesse nicho de mercado entre os anos de 1850 e 1858, enfatizava, de maneira semelhante, que sua coleção “Panthéon Populaire Illustré” era presidida pela intenção de editar com luxo, mas ao mesmo tempo a preços módicos, as obras primas das literaturas francesa e estrangeira, abrindo as portas para novas fontes de instrução.<sup>27</sup> Essas coleções ilustradas, vendidas a *20 centimes la livraison*, lançadas por editores como Bry, Barba, Havard e Maresq, publicavam os grandes clássicos, mas também autores conhecidos de romances, como Balzac, Chateaubriand, Victor Hugo, Paul Féval, Georges Sand, Frédéric Soulié. Foi nessa modalidade de difusão que, a partir de dezembro de 1849, Bry e Maresq propuseram a primeira edição das obras completas ilustradas de Eugène Sue e, em 1851-1852, as obras completas de Georges Sand, Soulié, Balzac, etc.<sup>28</sup> Ao longo do século XIX, a venda de romances em fascículos se tornará ainda mais barata, a ponto de a livraria Arthème Fayard lançar, em 1897, as *Oeuvres Complètes d'Alphonse Daudet*, cujos cadernos, vendidos à 10 centimes a unidade (*2 sous*), reunidos ao final da publicação, compunham volumes brochados cujo valor não ultrapassava 60 centimes. As vendas, que atingem cifras de 100.000 exemplares, incitam o editor a lançar, nos mesmos moldes, as obras de outros romancistas, como Jules Claretie, Hector Malot, Henri Lavedan.<sup>29</sup>

334

Parece evidente, portanto, que, do ponto de vista do mercado, o romance não encontrou barreiras ao seu avanço, provocando reação negativa nas elites letradas do Oitocentos, que viam proliferar autores e obras, impulsionados pela multiplicação das modalidades de venda e pelo barateamento dos suportes materiais. Para o mercado editorial as categorias de bons e maus romancistas poderiam ser traduzidas em termos de quantidade de edições

e tiragens, capazes de revelar um sucesso ou um fracasso literário. Evidentemente, os autores de sucesso tinham maior capacidade de negociar seus contratos com os editores, bem como de migrar de um para outro em caso de insatisfação. Mas os fundos das livrarias, que passavam de uma a outra em caso de vendas e fusões, levavam consigo antigos sucessos de vendas. Dessa forma, os primeiros autores a publicarem em folhetins, caso de Balzac, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Frédéric Soulier serão, como seus sucessores, posteriormente publicados também em fascículos ou edições baratas.

O romance francês, que a crítica literária do século seguinte acabou por denominar “popular”, identificando-o com o próprio suporte em que circulara no século anterior, extrapolou o mercado nacional, ganhando espaço em outros países, seja em sua própria língua materna, seja em traduções. Não por acaso, foi visto como uma ameaça à produção literária autóctone, tal foi a agressividade com que ganhou espaço. São conhecidas as queixas de escritores portugueses e mesmo brasileiros acerca da invasão do produto francês no meio literário de ambos os países no Oitocentos.<sup>30</sup> É certo que as práticas de contrafação contribuíram em grande medida para a ampla circulação da literatura francesa em território brasileiro; no entanto, a diversificação das modalidades de publicação voltadas para o barateamento do livro tiveram, também, papel crucial nesse processo. A despeito disso, quando se trata de discutir essa circulação, as pesquisas frequentemente se voltam para o estudo acerca da presença do romance folhetim nos periódicos brasileiros, havendo pouca discussão sobre outras modalidades de circulação. Por essa razão, para finalizar, vou tratar de algumas coleções editoriais portuguesas, cujas obras, vendidas em fascículos, se beneficiaram do comércio transatlântico estabelecido entre a Europa e o Brasil, possibilitando que os leitores de um gabinete de leitura, situado no extremo Norte do Império brasileiro, conhecessem, no século XIX, exemplares das mais diversas gerações de romancistas franceses.

### 3. Romances franceses em fascículos: de Portugal ao extremo norte do Império Brasileiro

Assim como ocorrera na França, o mercado editorial português lançou, no século XIX, um sem número de coleções, algumas das quais autodenominadas econômicas ou baratas. Tais coleções tinham por finalidade atingir, como as congêneres francesas, um público leitor desprovido de recursos e disposto a criar sua própria biblioteca no espaço doméstico. Longe de intentar discuti-las em sua totalidade, partirei de alguns poucos exemplos com o intuito exclusivo de abordar a modalidade de venda em fascículos no mercado editorial lusitano. Iniciarei por um caso específico, investigado por Alessandra Pantoja Paes em dissertação de mestrado acerca do romancista Paul de Kock. Joaquim Nery, proprietário de uma tipografia localizada na Rua da Prata, em Lisboa, foi mentor de uma coleção denominada “Romances de Paul de Kock”, cujos exemplares ele mesmo traduzia e fazia imprimir. Graças a um posfácio, denominado “Invocação aos Senhores Assignantes”, e publicado no 4º e último volume do romance *João*, de Paul de Kock, sabemos que o volume então findo fazia parte de uma série maior de publicações cuja confiabilidade seria comprovada pelos seis anos de vida do empreendimento editorial.<sup>31</sup> No posfácio em questão, o editor/tradutor anuncia, em letras garrafais, o título de uma futura publicação, seguido da síntese do enredo: Frère Jacques (Irmão Thiago) narra a história de dois irmãos. Um deles pervertido pela paixão do jogo, seduzido pela criminalidade e, por consequência, desonrado; e o outro honrado, a despeito de ter abandonado muito precocemente a casa paterna. Finda a síntese do enredo, o editor explica as razões pelas quais a leitura desse romance seria interessante. Além de servir de lição ao leitor, certamente o divertiria, dada a comicidade da narrativa que, conforme sugere, seria familiar aos conhecedores de Paul de Kock.<sup>32</sup> Esse posfácio permite



tirar algumas conclusões: para Joaquim Nery o objeto livro consistia em suporte não apenas do texto literário, como também de informações fundamentais para o sucesso de seu empreendimento editorial, uma vez que os paratextos informam as modalidades de venda, neste caso por assinatura, ao mesmo tempo em que fazem a publicidade dos próximos lançamentos da coleção e tentam angariar a confiança do leitor no projeto editorial em questão.

Esse uso múltiplo do objeto livro, portador de texto literário e de paratextos informativos e publicitários, parece ter sido comum a vários editores portugueses que se lançaram no mercado das coleções editoriais. Sales Colaço, editor da coleção “Bibliotheca Popular” e proprietário da Tipografia de Salles, localizada em Lisboa, na rua do Convento da Encarnação, informa, na última página do 2º volume de *Os companheiros da morte*, romance publicado em 1864 e vertido livremente para a língua portuguesa por J. A. Xavier de Magalhães, que a assinatura do volume, assim como dos anteriores, custaria 20 réis por cada caderno de 16 páginas in 8º, e que, finda sua publicação em fascículos, o volume viria à luz na íntegra, com acréscimo de 25% sobre o preço pago pelos assinantes. O editor também anuncia a publicação seguinte, o romance *O rei da Itália*, de Alberto Blanquet e, em lugar da síntese do enredo, limita-se a garantir que se trata de um romance histórico interessantíssimo, cuja qualidade não necessitaria ser atestada, já que, afirma, os leitores “sabem já por experiência quanto nos esmeramos na escolha dos romances que mandamos traduzir”.<sup>33</sup> Por fim, na tentativa de conquistar um leitor fiel ao seu projeto editorial, informa aos assinantes que a cada oito obras pagas, uma seria oferecida gratuitamente como “prêmio”.

As estratégias de fidelização da clientela no mercado de vendas de romances em fascículos eram as mais variadas. No do 2º volume de *Cinq-Mars*, romance de Alfred de Vigny publicado no interior da “Bibliographia Romântica”, o editor, U.P. de

Castro Telles, agradece o acolhimento da coleção e anuncia que, finda a publicação desse romance, o assinante receberia, mensal e gratuitamente, uma notícia de modas e vestuário de ultimo gosto.<sup>34</sup> Garante também que as futuras publicações manteriam o formato da atual, sendo entregues aos assinantes folhetos semanais de 32 páginas ao preço de 40 réis cada um deles. As estampas, por sua vez, seriam vendidas em separado, custando também 40 réis cada. Tal qual Sales Colaço, o editor Castro Telles se preocupa em garantir a confiabilidade do leitor em seu negócio, razão pela qual afirma, no posfácio em questão, ser bem conhecido por não faltar às condições expressas em seus prospectos.

338 Ao que tudo indica, essas coleções chegavam a ter uma vida relativamente longa, como foi o caso da coleção de Joaquim Nery, que em 1846 completara 6 anos de existência e da “Bibliotheca das Damas”, que em 1854 completara 2 anos. Esses números demonstram a aceitação desses empreendimentos editoriais pelo público leitor. Lourenço de Sousa, editor e proprietário da tipografia em que fazia imprimir a “Bibliotheca das Damas”, informa, no “Prospecto para o 30 ano da sua publicação”, que além de romances franceses, faria publicar também alguns originais portugueses, tão logo findasse o próximo lançamento, *Os filhos do Amor*, romance de Eugène Sue. Pode-se supor, portanto, que a consolidação do empreendimento, já com dois anos de duração, fizera crer ao editor que também seriam bem aceitos pelos leitores os romances escritos por seus conterrâneos. No que diz respeito à distribuição dos cadernos, Lourenço de Sousa informa que seriam constituídos por 96 páginas cada um, entregues de quinze em quinze dias, ao custo de 120 réis pagos no ato da entrega. Aos novos assinantes, cuja coleção estivesse incompleta, faria imprimir os números esgotados, de forma a lhes possibilitar tê-la por inteiro.

Como se pode notar, todos esses empreendimentos editoriais procuravam encontrar uma forma de distribuição cuja pe-

riodicidade e pagamento em parcelas possibilitasse tornar o livro acessível ao leitor. Além disso, procuravam, de certa forma, fidelizar esse leitor, oferecendo vantagens as mais diversas, de obras grátis a notícias de modas. Por certo o preço a se pagar pela leitura do romance ambicionado constituía elemento fundamental para a garantia dessa fidelização, caso contrário várias dessas coleções não trariam em seu nome a designação “popular” ou do “povo” ou “para todos”. É importante pensar também que com essas coleções vendidas em fascículos, os agentes responsáveis pela publicação do livro procuravam não apenas ganhar novos públicos, como também financiar suas próprias publicações. Vendendo romances em fascículos mediante pagamentos regulares, ficavam desobrigados de possuir, *a priori*, um montante significativo de capital. Essa modalidade de venda criava, assim, uma economia de edição muito particular, em que o livro acabava sendo, em certa medida, financiado pelos próprios leitores, que os pagavam a conta gotas. Isto não quer dizer que o empreendimento estivesse livre de riscos, pois essa fonte de recursos podia a qualquer momento abandonar o empreendimento pelas mais diversas razões. As pesquisas sobre os romances vendidos em fascículos na França apontam para o fato de que as curvas de vendas tendem a cair fortemente por volta do terceiro fascículo, continuando em queda até o décimo segundo, para, em seguida, se estabilizar.<sup>35</sup> Ainda assim, o risco parece ter valido a pena, dada a proliferação dessa modalidade de publicação e venda de obras que vicejou no mercado francês e português no Oitocentos.

339

#### **4. Considerações finais**

As experiências editoriais francesa e portuguesa, rapidamente esboçadas aqui, evidenciam que o mercado editorial do século XIX foi em busca de novos leitores e o fez de forma a tornar múltiplas as possibilidades de acesso ao texto literário. No alicer-

ce desse processo estiveram, como se tentou evidenciar, a criação de novos suportes materiais em termos de formato e qualidade de impressão e de novas modalidades de circulação, que tornaram o livro mais barato e, por consequência, acessível a camadas de leitores antes inimagináveis.

Contudo, o resultado dessas experiências não se manteve restrito ao continente Europeu, uma vez que os leitores brasileiros acabaram por tomar contato com um vasto repertório de textos que atravessou o Atlântico nesses formatos editoriais, como o demonstra a presença das coleções de romances franceses publicados em fascículos por editores portugueses.<sup>36</sup>

340 As investigações sobre o processo de barateamento do objeto livro em virtude das novas práticas de edição que emergiram naquele século nos obrigam, certamente, a refletir sobre o significado do termo popular, ou mais especificamente, de “romance popular”. Como bem observa René Guisé, o romance dito popular não pode ser assim definido porque foi ou é escrito pelo povo, já que seus autores pertencem às mais diversas camadas sociais. Também não pode ser assim definido porque se dirige ao povo, uma vez que sua apropriação, ainda que possa ser alargada, não é capaz de ser circunscrita a grupos sociais em específico. O próprio termo “povo”, conforme observa, parece algo bem difícil de se definir.<sup>37</sup> No entanto, o que parece relativamente seguro é que o termo popular, associado à literatura e, por consequência, ao romance, foi largamente utilizado por editores para designar obras publicadas no interior de projetos editoriais cujo objetivo, no século XIX, consistiu em facilitar o acesso às obras, oferecendo um produto acessível do ponto de vista econômico. Nesse sentido, talvez fosse mais prudente pensarmos em edições populares e não em obras populares em si mesmas, mesmo porque não foram tão somente autores futuramente esquecidos ou menosprezados pela crítica e história literária que tiveram ampla circulação graças a políticas editoriais de produção

em larga escala. Balzac e Eugène Sue, Georges Sand e Alexandre Dumas, Émile Zola e Michel Zevacco, assim como tantos outros, foram publicados em projetos editoriais similares, no interior dos quais suas obras alcançaram quantidade de edições e tiragens significativas, impossíveis de serem atingidas sem que um público leitor diversificado, não restrito às elites letradas, os apreciassem.

Finalmente, essas duas experiências editoriais fazem pensar, também, em que medida, no Brasil, temos conhecimento significativo sobre a história dos modos de publicação ditos populares e, por consequência, dos autores e obras que assim circularam. Talvez, ao darmos atenção aos suportes materiais e às modalidades de circulação das obras, possamos saber um pouco mais sobre sua recepção entre os leitores não especializados, cuja voz raramente conseguimos ouvir, mas que são prova incontestada de que “o que um não come, outros se matam por comer”, como bem observou o autor do prefácio de Lazarillo.

## NOTAS

<sup>1</sup> A primeira edição do tratado de Hugh Blair data de 1783. Entre 1783 e 1911 foram publicadas 283 edições das *Lectures on Rethoric and Belles Lettres*, incluindo 112 textos na íntegra, 110 versões abreviadas e 61 traduções. A esse respeito, conferir: CARR, Stephen L. *The circulation of Blair's Lectures*. Disponível em: <http://www.unm.edu/~sromano/english540/Carr%20Circulation%20of%20Blair.pdf>. Acesso em: 7 dez 2015. As considerações acerca do romance em sua preceptiva se pautam nas considerações de Eduardo Vieira Martins, que fez uso de uma edição publicada por James Kay, Jun and Borthor, na Filadélfia, em 1829. Cf: MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica Oitocentista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

<sup>2</sup> Segundo Eduardo Vieira Martins, a obra de Blair teria servido de inspiração à elaboração das preceptivas do português Francisco Freire de Car-

valho, assim como aos brasileiros Junqueira Freire, Fernandes Pinheiro e Costa Honorato.

<sup>3</sup> CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições de eloquência nacional*. 6a edição. Lisboa, Tipographia Rollandiana, 1861, p. 278.

<sup>4</sup> VELHO DA SILVA, José Maria. *Lições de Rethorica para uso da mocidade brasileira* pelo doutor... Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim Alves, 1882.

<sup>5</sup> A Segunda República compreende o período entre a proclamação provisória da República na França, em fevereiro de 1848, e a proclamação de Luis Napoleão Bonaparte como Imperador, em dezembro de 1852. O Segundo Império é então instituído em 1852 e termina em 1870, sendo dividido em 2 momentos, um primeiro, até 1860, que é considerado autoritário, e um segundo, mais liberal.

<sup>6</sup> QUEFFÉLEC, Lise. *Le roman feuilleton français au XIXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989, p.38.

<sup>7</sup> A assinatura anual de periódicos políticos como o *La Presse* e *Le Siècle*, em que passaram a ser publicados folhetins a partir de 1836, custava 40 francos, ou seja, 3,34 francos por mês. Em seus primórdios, a publicação de romance-folhetim não era diária, mas sim hebdomadária. Cf: COM-PÈRE, Daniel. *Les romans populaires*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 24-25.

<sup>8</sup> QUEFFÉLEC, op. cit., p.39.

<sup>9</sup> Quando de seu surgimento, o romance folhetim obteve sucesso massivo entre os leitores, mas a recepção crítica mostrou-se reticente, mais negativa à medida que ele se popularizava. Desde pelo menos 1835 era considerado “literatura fácil” pelos críticos que, de forma geral, não faziam distinção entre Victor Hugo, Alexandre Dumas, Balzac, Eugène Sue. Cf: QUEFFÉLEC, op. cit, p. 34.

<sup>10</sup> “Ce n’est pas tout: à coté des feuilles politiques lui prêtant leur publicité en échange des abonnements qu’elle peut attirer ou retenir, nous avons vu surgir une foule de petites publications uniquement consacrées à l’explication de cette littérature malsaine, et la livrant chaque semaine à vil prix, par centaines de mille exemplaires à l’avidité des lecteurs”. HARO, Marie-Christine. *Un épisode de la querelle du roman populaire : la circulaire Billault de 1860*. *Romantisme*, Paris, vol. 16, n°53, 1986, pp. 49-58, 1986, p. 51.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>12</sup> A Monarquia de Julho compreende o período de 1830 a 1848.

- <sup>13</sup> Em 1860, o preço da assinatura dos periódicos políticos se reduz significativamente, passando para 16 F.
- <sup>14</sup> QUEFFÉLEC, op. cit., p. 38.
- <sup>15</sup> O formato corresponderia a 30,5 cm de altura por 21,5 de comprimento. A esse respeito, cf: GILLET, Michel. Dans le maquis de journaux-romans: la lecture des romans-illustrés. *Romantisme*, vol.16., n. 56, pp. 59-70, 1986. Disponível em: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1986\\_num\\_16\\_53\\_4925](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1986_num_16_53_4925). Capturado em: 10 de dezembro de 2015. Sobre o formato in-8 colombier Cf: [https://fr.wikisource.org/wiki/Guide\\_manuel\\_de\\_l'ouvrier\\_relieur/5](https://fr.wikisource.org/wiki/Guide_manuel_de_l'ouvrier_relieur/5)
- <sup>16</sup> GILLET, op. cit., p. 59; QUEFFÉLEC, op. cit., p. 53.
- <sup>17</sup> COMPÈRE, op. cit., pp. 29-30.
- <sup>18</sup> MOLLIER, Jean-Yves. *O dinheiro e as letras: história do capitalismo editorial*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p.277.
- <sup>19</sup> Na década de 1840 Victor Lecou publica romances a 2,50 F e Paulin vende cada um dos 10 volumes dos *Mistérios de Paris* de Eugène Sue a 1 F o volume. Cf: COMPÈRE, op. cit., p. 30.
- <sup>20</sup> MOLLIER, op. cit, p. 47.
- <sup>21</sup> GILLET, Charles. *Le roman à un franc et les journaux littéraires illustrés à cinq centimes la livraison a notre époque*. Chalons-s-Marne: X. Cury; Paris: E. Dentu, 1861.
- <sup>22</sup> Ibidem, p. 8.
- <sup>23</sup> Ibidem, p.8.
- <sup>24</sup> Ibidem, p. 10.
- <sup>25</sup> MOLLIER, Jean-Yves; LETOURNEAUX, Matthieu. *La librairie Tal-landier: Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011, p.32; p.61.
- <sup>26</sup> HARO, op. cit., pp. 26-27.
- <sup>27</sup> NATHAN, Michel. *Splendeurs & Misères du roman populaire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990, pp. 17-18.
- <sup>28</sup> QUEFFÉLEC, op. cit., p.37.
- <sup>29</sup> GRANJEAN, Sophie. Populaire Édition. In: *Dictionnaire Encyclopedique du Livre. Éditions du Cercle de la Librairie*. Sous la direction de Pascal Fourché, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer. Paris : Electre-éditions du Cercle de la Librairie, 2011, tomo III, p. 318.

<sup>30</sup> A esse respeito cf: AUGUSTI, Valéria. Direitos autorais a tradução no Brasil do Oitocentos. In: XXI Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011, *Anais*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0784-1.pdf> Capturado em: 12 de dezembro de 2015.

<sup>31</sup> KOCK, Paul de. *João*. Lisboa: Typographia Neryana, 1846.

PAES, Alessandra Pantoja. *Das imagens de si ao mundo das edições*: Paul de Kock, romancista popular. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras e Comunicação. Mestrado em Letras, Estudos Literários. Universidade Federal do Pará, 2013.

<sup>32</sup> CASTILLE, Hippolyte. *Os companheiros da morte*. Lisboa: S. C.[Salles Colaço], 1864, 3 vol. (Bibliotheca Popular)

<sup>33</sup> VIGNY, Alfredo Victor. *Cinq-Mars ou Uma conjuração no reinado de Luiz XIII*: romance histórico (enriquecido com anotações históricas). Lisboa: A. U. P. de Castro Telles, 1842, 3 vol. (Bibliographia Romantica)

<sup>34</sup> Fourché, Pascal; Péchoin, Daniel; Schuwer, Philippe (org). Fascicule. In: *Dictionnaire Encyclopedique du Livre*. Éditions du Cercle de la Librairie. Paris: Electre-éditions du Cercle de la Librairie, 2005, Tomo II, p.183.

344 <sup>35</sup> As coleções baratas de romances franceses também foram enviadas ao Brasil no século XIX, muito embora não as tenhamos discutido aqui. O acervo do Grêmio Literário Português do Pará possui exemplares de várias delas, como as de Charpentier, Calman Lévy etc.

<sup>36</sup> GUISÉ, René. Étudier le roman populaire. *Romantisme*, Paris, vol. 16, n°53, pp. 3-8, 1986.



## **Apresentação dos autores**

### **Andréa Sirihal Werkema**

é doutora em literatura brasileira e professora do Instituto de Letras da UERJ. É autora de *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo* (2012), entre outros.

### **Antonio Marcos Pereira**

é doutor pela UFMG e professor associado no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

### **Caetano Waldrigues Galindo**

é professor do curso de Letras da UFPR. Publica especialmente sobre teoria da tradução e a obra de James Joyce. Sua tradução do *Ulysses* lhe rendeu os prêmios Jabuti, APCA e Academia Brasileira de Letras.

### **Emílio Maciél**

346 é doutor em literatura comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e professor de teoria literária no ICHS da Universidade Federal de Ouro Preto.

### **Fabíola Padilha**

é doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais e professora de literatura na Universidade Federal do Espírito Santo. Publicou os livros *A cidade tomada e a ficção em dobras na obra de Rubem Fonseca* (2007) e *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia* (2007), ambos pela editora Flor&Cultura.

### **Haroldo Ceravolo Sereza**

é doutor em letras pela FFLCH-USP e editor da Alameda. É autor da tese “O Brasil na Internacional Naturalista – Adequação da estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro do século 19” e do livro *Florestan – A Inteligência Militante* (Boitempo).

**Jacyntho Lins Brandão**

é professor titular de língua e literatura grega da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Publicou, dentre outros trabalhos sobre a prosa de ficção, os livros *A poética do hipocentauro* e *A invenção do romance*.

**Leonardo Francisco Soares**

é professor do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL/UFU) e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Mestrado e Doutorado do ILEEL/UFU. Publicou, entre outros, *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental* (2012).

**Luciene Azevedo**

é professora de teoria literária da UFBA e vem publicando em periódicos acadêmicos ensaios sobre a forma do romance contemporâneo, analisando obras de Mário Levrero, Ben Lerner, Enrique Vila-Matas e Ricardo Lísias.

347

**Luís Bueno**

é professor de literatura brasileira e teoria da literatura na Universidade Federal do Paraná e autor, entre outros, de *Uma história do romance de 30* (Edusp/Unicamp, 2a. ed., 2015) e *Capas de Santa Rosa* (Ateliê/SESC, 2016).

**Marcus Vinicius Nogueira Soares**

é professor associado de literatura brasileira do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde também se doutorou. É autor de *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*, É Realizações (2014) e de diversos artigos sobre José de Alencar.

### **Nabil Araújo**

é professor de teoria da literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Coordenador de Graduação do Instituto de Letras da UERJ. É licenciado e bacharel em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), mestre e doutor em Estudos Literários pela mesma instituição.

### **Paulo Henriques Britto**

é escritor, tradutor e professor de tradução, criação literária e literatura no Departamento de Letras da PUC-Rio, nos níveis de graduação e pós-graduação. É autor de dez livros — seis de poesia, um de contos e três de ensaios — e diversos artigos publicados em revistas acadêmicas. Traduziu mais de cento e dez livros, em sua maioria obras de ficção, mas também obras de poesia e de não-ficção.

348

### **Pedro Dolabela Chagas**

é professor de teoria literária e literatura brasileira na UFPR. Tem formação em Estética e Filosofia da Arte e desenvolve pesquisa sobre a teoria do romance e a história do gênero no Brasil do segundo pós-guerra. Seu livro, *1970: Arte e Pensamento*, será publicado pela Editora UFMG em 2017.

### **Roberto Acízelo de Souza**

é licenciado pela UERJ, onde é professor titular de literatura brasileira, tendo também lecionado na UFF, de 1976 a 2002. Doutor pela UFRJ, entre seus principais trabalhos publicados figuram: *Teoria da literatura* (1986), *Formação da teoria da literatura* (1987), *O império da eloquência* (1999), *Iniciação aos estudos literários* (2006), *Introdução à historiografia da literatura brasileira* (2007), *Uma ideia moderna de literatura* (2011), *Do mito das musas à razão das letras* (2014).

**Valéria Augusti**

é doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP e realizou pós-doutorado em História Cultural na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. É docente da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Pará e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Participou do Projeto de Cooperação Internacional Circulação Transatlântica dos Impressos, coordenados pelos profs. Márcia Abreu (UNICAMP) e Jean-Yves Mollier (Université de Versailles Saint-Quentin-en Yvelines). É autora do livro *Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil Oitocentista*.

